
Fictions et non-fictions d'enquête : un modèle de saisie des mondes contemporains

Frédéric Claisse

**Electronic version**

URL: <http://journals.openedition.org/contextes/7129>

DOI: 10.4000/contextes.7129

ISSN: 1783-094X

Publisher

Groupe de contact F.N.R.S. CONTEXTES

Brought to you by Université de Liège

**Electronic reference**

Frédéric Claisse, « Fictions et non-fictions d'enquête : un modèle de saisie des mondes contemporains », *CONTEXTES* [Online], 22 | 2019, Online since 18 February 2019, connection on 24 February 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/contextes/7129> ; DOI : 10.4000/contextes.7129

This text was automatically generated on 24 February 2019.



CONTEXTES est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Fictions et non-fictions d'enquête : un modèle de saisie des mondes contemporains

Frédéric Claisse

- 1 Dans le *Cercle des Douze* du romancier argentin Pablo de Santis¹, les douze plus grands détectives du monde sont réunis à Paris la veille de l'inauguration de l'exposition universelle de 1889, quand l'un des leurs est assassiné sur le chantier même de la Tour Eiffel. Sigmundo, le jeune assistant de Renato Craig, parti de Buenos Aires sans son maître, raconte l'enquête, qui marque son apprentissage du métier dans un Paris très fin-de-siècle transformé en champ de bataille entre chantres du progrès et illuminés de toutes sortes. Lors de la scène finale, Sigmundo fait éclater la vérité devant les protagonistes réunis, selon les règles du genre, pour écouter le raisonnement de l'enquêteur : le coupable n'était autre que l'un des Douze, le Polonais Viktor Arzaky. Avant de quitter la scène, celui-ci livre un monologue en forme de confession où il expose les motivations qui l'ont poussé au crime :

Nous sommes perdus, nous sommes perdus depuis longtemps déjà. Nous essayons vainement d'appliquer nos méthodes dans un monde de plus en plus chaotique. Nous avons besoin de criminels ordonnés pour que nos théories fonctionnent, mais nous ne trouvons que des douleurs sans raison et des malheurs sans fin. Darbon a-t-il résolu les crimes des chemins de fer ? Les ai-je résolus, moi ? Magrelli est-il venu à bout de l'affaire des curés assassinés de Florence ? Caleb Lawson a-t-il attrapé Jack L'Éventreur ? Nous avons des succès mineurs qui pèsent peu face aux grandes affaires. Même les policiers sont parfois plus habiles que nous. Nous avons besoin d'une affaire où la symétrie serait conservée, une affaire qui redonne foi en la méthode. Je me suis rendu compte que nous ne pouvions plus compter sur les assassins. J'ai franchi la ligne, comme beaucoup d'entre vous auraient voulu le faire²

- 2 Ayant pressenti que « le monde des détectives était en train de s'écrouler », Arzaky avait échafaudé un « plan » : commettre un crime à la seule fin de pouvoir en triompher et ainsi « rendr[e] au monde sa confiance envers les détectives et leurs méthodes³ ». Les vieux détectives ont fait leur temps, ils ne sont plus bons qu'à résoudre des énigmes

présentant une « symétrie » parfaite. Cette symétrie, c'était celle des « criminels ordonnés » et des récits à la manière de Gaston Leroux ou de Maurice Leblanc, auxquels Pablo de Santis multiplie les clins d'œil – le crime comme jeu de société et l'assassinat considéré comme un des beaux-arts. Mais ces histoires, et le monde dans lequel elles prenaient sens, sont désormais révolus. Ne reste que l'illusion de maîtrise de l'enquêteur perpétrant lui-même le crime qu'il doit résoudre.

Penser avec la (non-)fiction

- 3 Le basculement du monde décrit ici, ainsi que ses conséquences sur le sens et le statut de l'enquête, correspondent à un changement de sensibilité plus général qui déborde le cadre de ce roman. Ce changement, lié pour une part à un rapport plus réflexif au récit et à la fiction, se manifeste sur le plan littéraire par la multiplication récente de textes au statut hybride, couvrant tout le gradient entre la fiction romanesque et la non-fiction plus ou moins documentée⁴. Ce qui réunit, par-delà la manière dont elles brouillent les catégories et inquiètent les frontières entre réalité et fiction, les entreprises d'auteurs aussi différents qu'Emmanuel Carrère⁵, Olivia Rosenthal⁶ ou Emmanuelle Pireyre⁷ (dans le monde littéraire), Éric Chauvier⁸, Philippe Artières⁹, voire Ivan Jablonka¹⁰ (du côté des sciences humaines), c'est la centralité qu'y prend l'enquête elle-même en tant que forme d'écriture et de connaissance, problématisée dans son effort même pour saisir des points de bascule dans le monde contemporain.
- 4 S'il est aujourd'hui particulièrement visible dans le champ littéraire francophone, le phénomène traduit une dynamique qui traverse en réalité l'ensemble de la « République Mondiale des Lettres »¹¹. On sait que le domaine anglo-saxon connaît depuis longtemps déjà, sous la dénomination paradoxale de *nonfiction novels*, une production spécifique qui s'appuie, pour mieux la troubler, sur la distinction entre fiction et document¹². Dans une perspective plus systémique, il n'est pas impossible que cette production opère comme un foyer de diffusion dont nous observons le choc en retour (ou la réfraction) dans les semi-périphéries (notamment francophones) des Lettres¹³.
- 5 Au-delà de cette légitime question de transferts et d'influences, l'hypothèse qui sera mise ici à l'épreuve est très différente. Au lieu de tenter de situer ces textes dans leurs espaces de production, de les rapporter à la trajectoire ou aux propriétés de leurs auteurs, autrement dit d'en faire des objets pour un savoir sociologique présumé extérieur (et supérieur) à eux, il s'agira plutôt de prendre au sérieux ce qu'ils disent du monde dans lequel ils sont diffusés et lus, de les considérer davantage pour leur valeur ou leur portée cognitive – autrement dit de *penser avec la fiction*. En termes de méthode, l'exercice s'inscrit plus généralement dans une lignée de recherches qui s'intéressent davantage à ce que font les textes, à leurs usages ou à leurs effets¹⁴.
- 6 On peut dégager, de la morale du *Cercle des Douze*, trois dimensions qui structurent le nouveau mode de relations entre l'enquête (à la fois comme forme de connaissance, motif narratif et moteur de récit) et l'état du monde que celle-ci met à jour.
- 7 Premièrement, la nature de l'enquête a changé parce que le monde a changé : si la symétrie est du côté du déterminisme, de la transparence des choses à elles-mêmes ou à leurs représentations, le basculement du monde augmente les « asymétries » et donc l'*incertitude*, l'indécidable, l'opacité. La réalité « déborde » sans cesse les tentatives de

l'enquêteur pour la « contenir » dans un dispositif qui ne cesse de fuir et de répéter son impuissance.

- 8 Deuxièmement, l'enquêteur témoigne, à des degrés divers, de ce qu'il faut bien appeler une forme de *constructivisme social* : au lieu de représenter un point d'appui extérieur qui constituerait le point de référence et d'objectivation de l'enquête, le réel ne se distingue plus vraiment de ses représentations. Il s'ensuit un autre rapport aux traces et aux documents, d'une relation indicielle qui permettait un dévoilement, une élucidation du réel, à une relation de soupçon où tout paraît contaminé par la fiction, y compris le rapport produit par l'enquêteur, qui contribue au miroitement ou à l'empilement infini des versions. Ce panfictionnalisme s'accompagne d'une conscience aiguë que le récit et la fiction font désormais partie intégrante de notre relation au réel. À ce titre, ils constituent aussi des modes d'intervention sur le monde et d'action sur autrui : c'est, dans *Le Cercle des Douze*, le détective qui commet un crime pour fabriquer le récit de sa résolution. Ce scandale de l'effectivité du faux débouche sur une dénonciation du *storytelling* comme emprise¹⁵, dont les effets performatifs sont exposés par les récits d'enquête, et parfois par l'enquête proprement dite : la seule vérité dicible dans un monde panfictionnaliste, et la seule morale de l'enquêteur, est le constat même du panfictionnalisme¹⁶.
- 9 Enfin, l'enquête devient une enquête « au second degré », tournée sur elle-même et se prenant partiellement pour objet. Cette réflexivité est d'abord un effet de la conscience de la place prise par la fiction et le récit dans notre monde, qui se trouve à son tour rétrojetée dans l'univers fictionnel. Chez de Santis, cela se traduit par l'exploitation d'un sous-texte borgésien et holmesien qui informe les méthodes mêmes des détectives fictionnels, par exemple dans leurs réflexions sur ce que serait une « énigme parfaite ». Du coup, l'intérêt que porte le lecteur à ces histoires change de nature : non plus la résolution d'énigmes, mais l'acquisition d'un savoir supérieur sur le type de monde qui suscite ces énigmes. Ce n'est plus un monde où « il se produit » du crime pour les motifs traditionnels (pouvoir, argent, amour, vengeance, etc.), mais pour les histoires et les fictions que ces crimes permettent de susciter, ainsi que les effets de ces histoires sur le monde.
- 10 Sans prétendre pouvoir les appliquer à la totalité de ce qui se produit aujourd'hui à l'enseigne de la non-fiction ou de la fiction d'enquête, ces trois éléments combinés (incertitude, constructivisme/panfictionnalisme, réflexivité) constituent néanmoins une ébauche de *modélisation* qui peut contribuer à baliser ce territoire littéraire notoirement hétérogène. Dans la suite de cet article, nous passerons en revue trois fictions (ou non-fictions) d'enquête qui s'inscrivent dans cette configuration. Tout d'abord, *Que faire de ce corps qui tombe*, de l'essayiste américain John D'Agata, sur l'incompréhensible suicide d'un adolescent à Las Vegas¹⁷ ; ensuite, 6/5 [*Le Soulèvement des Machines/Retour vers le futur*], écrit et édité par Alexandre Laumonier chez Zones Sensibles, sur les bouleversements provoqués par l'émergence du *trading* algorithmique sur les marchés financiers¹⁸ ; enfin, plus brièvement, *Somaland* d'Éric Chauvier, sur le risque industriel, sa « gestion » et ses effets sur les populations dans les zones concernées¹⁹.

« L'expression même de l'inconnaissable » (*Que faire de ce corps qui tombe*)

- 11 Ramené à son argument principal, *Que faire de ce corps qui tombe* est le récit des efforts de l'auteur pour comprendre le suicide d'un adolescent de seize ans, du nom de Levi Presley, qui s'est jeté du haut de la plus haute tour de Las Vegas, le samedi 13 juillet 2002 « à 18h 01 mn 43 sec (pour heurter le sol à 18h 01 mn 52 sec) »²⁰. D'Agata se confronte très vite à un silence obstiné des acteurs : à l'exception du coroner du comté et des parents de Levi, personne ne veut lui parler de ce suicide en particulier, ni d'aucun autre. La ville du plaisir et du divertissement érige un mur de déni autour d'une réalité insupportable : Las Vegas est certes la ville qui connaît la croissance la plus rapide des États-Unis, ce n'en est pas moins l'une des plus stressantes et celle où l'on se suicide le plus. Les autorités mêmes ne s'en cachent pas : comme le dit une sénatrice de l'État du Nevada, « si une petite touche de réalité ne fait pas joli, nous la faisons disparaître. Vous ne venez pas ici pour être confronté à la réalité, mais pour vivre dans un rêve²¹ ». À la transparence des parents frappés par le drame, s'oppose ainsi l'opacité de ce qui peut être connu de la vie du garçon par les voies officielles – au point que, dit d'Agata, « il semblait parfois exister deux versions entièrement différentes de sa mort²² ». Et à ces difficultés s'ajoute celle de la compréhension même du suicide comme phénomène psychologique et social : domine l'ignorance des experts, noyés dans des séries de corrélations hétéroclites – biologiques, climatiques, voire astrologiques – que D'Agata prend plaisir à accumuler comme pour en souligner l'absurdité. Le suicide serait « l'expression même de l'inconnaissable », selon les termes du coroner.
- 12 Mais *Que faire de ce corps qui tombe* n'est pas que le récit de cette enquête impossible. Il est d'abord un objet singulier, pour lequel le terme de « dispositif » ne semble pas usurpé²³. Cela se manifeste d'abord dans sa matérialité : sur chaque page, un pavé central de texte en noir, dont la longueur varie, est entouré d'une masse plus ou moins importante de texte où alternent le noir et le rouge, dans des proportions elles-mêmes variables. Le texte en noir au centre de la page constitue l'essai proprement dit envoyé par D'Agata pour être publié dans la revue *The Believer* ; la partie en rouge et noir qui encadre l'essai représente les échanges entre D'Agata et Jim Fingal, le jeune stagiaire chargé par l'éditeur de « *fact-checker* » les éléments du texte susceptibles d'être recoupés. Cette conversation entre l'auteur et son vérificateur accompagne linéairement le développement de l'essai : c'est une à une, plutôt qu'en bloc, que les assertions sont recoupées par Fingal. Le lecteur a donc le choix entre deux itinéraires de lecture : lire d'abord l'intégralité de l'essai central, pour revenir ensuite au dialogue périphérique ; ou tenter de lire en parallèle l'essai et le dialogue – modalité d'autant plus tentante que les marges dévorent parfois la totalité de la page.
- 13 Parce qu'un fait est un fait, Fingal prend son travail de *fact-checker* très au sérieux. Sera l'objet d'un recoupement ou d'une demande d'éclaircissement tout ce qui est susceptible de l'être, sans hiérarchie, avec un soin maniaque et un tamis très fin : la chronologie des événements, la géographie de la ville, les conditions météorologiques, les documents officiels, les statistiques, les noms des personnes, les sources citées par D'Agata, ainsi que les témoignages recueillis et le matériel d'enquête de l'auteur : carnet de notes, enregistrements, dans la mesure où il en a gardé une trace écrite (ce qui n'est pas toujours le cas). La tâche est d'autant plus laborieuse que D'Agata a multiplié les

références chiffrées : la mort de Levi Presley est à la fois saisie dans sa singularité et mise en série, noyée dans un nuage de points statistiques, et ce dès l'entame du récit :

À Las Vegas, le même jour où Levi Presley, âgé de seize ans, a sauté depuis la terrasse panoramique de la tour de l'hôtel-casino Stratosphere, haute de 350 mètres, la municipalité a voté l'interdiction provisoire de la danse-contact dans trente-quatre clubs de strip-tease sous licence, des archéologues ont déterré des morceaux de la plus vieille bouteille de Tabasco du monde dans le parking souterrain d'un bar appelé Buckets of Blood, et une femme du Mississippi a battu un poulet nommé Ginger à l'issue d'une partie de morpion de trente-cinq minutes. Le jour où Levi Presley est mort, cinq personnes sont mortes de deux types de cancer, quatre d'une crise cardiaque, trois d'un AVC. C'était aussi une journée marquée par deux suicides par balle. Et par un nouveau suicide par pendaison²⁴.

- 14 De cette accumulation dérisoire d'anecdotes et de petits faits, rien ou presque ne résiste à l'acharnement de Jim Fingal – chaque assertion invalidée finissant par figurer en rouge sur la page. Tout au long de son texte, D'Agata sera pris en flagrant délit de petits et grands arrangements avec la réalité : il aggrave la météo du jour pour « ajouter du drame », « booste » l'interview de l'officier de police pour améliorer sa répartie, change le nom des lieux pour les rendre « plus intéressants ». Plus systématiquement, il modifie les chiffres pour de pures questions de rythme ou de cohérence narrative. C'est notamment le cas de la durée même de la chute de Levi Presley, étendue à neuf secondes au lieu de huit, à la consternation de Fingal qui trouve le procédé peu éthique. Sommé de se justifier, D'Agata livre ainsi progressivement les clés de son écriture.
- 15 On peut regrouper ces arguments en deux grandes catégories. D'une part, la liberté de jouer avec les faits au nom d'une « vérité supérieure » de la littérature, qui justifie de sacrifier l'exactitude au profit de l'intensité dramatique :
Ce dont les lecteurs se soucieront, d'après moi, c'est de la signification suggérée par la convergence de ces événements – peu importe dans quels intervalles de temps ils se sont déroulés. Les faits utilisés ici ne sont pas censés fonctionner platement comme des « faits ». Leur fonction est plus de faire image que d'informer²⁵.
- 16 Dans le même ordre d'idées, D'Agata déclare très ouvertement se soucier moins de crédibilité que « d'écrire quelque chose d'intéressant pour le lecteur » : « Les lecteurs qui se soucient de la différence entre “quatre” et “huit” pourraient me retirer leur confiance. Mais ceux qui se soucient des phrases intéressantes et de l'effet métaphorique produit par l'accumulation de ces phrases me pardonneront sans doute²⁶. »
- 17 Ici, l'argument prend cependant un tour plus *pragmatique* qu'esthétique. D'Agata a conscience d'écrire pour un public particulier qui se satisfait d'un niveau de factualité faible, mais « suffisamment bon ». Cette définition du rapport réalité/fiction en termes d'adéquation à un objectif, dont les publics et les usages sont les seuls juges, rejoint l'approche du sociologue américain Howard S. Becker. Ce dernier adopte une position originale selon laquelle aucune « représentation sociale » (terme très large qui recouvre chez lui des genres et des pratiques aussi divers que l'enquête sociologique, le tableau statistique, le photojournalisme, le roman ou le théâtre) n'est intrinsèquement meilleure pour « parler de la société ». Sachant que toute représentation de la réalité sociale est parfaite *pour quelque chose*, la question est de savoir « *quelle* est cette chose pour lequel ce mode de représentation est bon²⁷ ». La réponse à cette question est pour lui *organisationnelle* : c'est aux *usagers* et aux *fabricants* de ces représentations d'en décider :
Pour chaque moyen de parler de la société, il y aura un groupe pour qui ce moyen est justifié par un pacte moral entre fabricants et usagers, pacte qui spécifie les

méthodes licites pour persuader les usagers que ce qui est dit est valide et peut donc être publiquement reconnu comme acceptable, et qui identifie des moyens détournés et inacceptables. Ceux qui utilisent des moyens détournés sont considérés par les adhérents de ce pacte comme des tricheurs qui violent l'accord moral passé entre fabricants et utilisateurs²⁸.

- 18 On peut considérer l'entreprise de D'Agata comme une renégociation en acte de ce « pacte moral ». Il ne s'agit pas de tromper le lecteur (puisque celui-ci est invité à accompagner le travail de vérification du *fact-checker*, dont rien ne lui sera épargné), mais de redoubler l'enquête d'une interrogation sur les limites et les critères de ce qui est acceptable en termes de jeu avec la factualité. Le lecteur peut très bien décider, au terme de sa lecture, que le récit réélaboré par D'Agata lui convient parfaitement et réussit son objectif – dire quelque chose de généralisable sur Las Vegas, sa dynamique urbaine, les difficultés pour ses résidents de vivre au quotidien dans une ville construite pour l'impermanence, la fiction et le rêve. Mais s'il est en mesure de porter ce jugement, c'est parce qu'il aura été constamment accompagné et outillé dans sa lecture par le dialogue entre l'auteur et son vérificateur, qui fonctionne comme une enquête esthétique-éthique à l'intérieur de l'enquête.
- 19 À l'état d'incertitude et de confusion dans lequel le plonge le suicide de Levi Presley, D'Agata répond par un récit qui assume pleinement son statut d'essai, pour tenter d'en comprendre les causes et les motivations. Sans prétendre rien offrir au lecteur qui ne soit, d'une certaine manière, vérifié (ou falsifié), l'auteur défend néanmoins une conception non-mimétique de la littérature, au nom même de ses pouvoirs de connaissance. Au « tout est fiction » de Las Vegas, l'enquête répond en quelque sorte par un « tout est fiction » de niveau supérieur, qui, à défaut de donner un sens à la mort de Levi Presley, en restitue l'irréalité et la dénonce implicitement comme facteur explicatif. La dernière section du texte en est le point culminant : une tentative de reconstitution des dernières heures du jeune homme, la description behavioriste des dernières choses offertes à sa vue lors de sa traversée du Stratosphere Hotel (restaurants, spectacles, affiches, machines à sous, boutiques, produits ou services), ultime accumulation qui achève d'épuiser le lieu en saturant d'insignifiance le regard de l'adolescent, de l'enquêteur qui l'imagine et du lecteur qui reçoit le récit.

Homo algorithmus (6/5. Le soulèvement des machines/ Retour vers le futur)

- 20 La qualification de « dispositif » est tout aussi justifiée pour l'étrange 6/5 paru chez Zones Sensibles, à propos de l'émergence du *trading* à haute fréquence. L'objet-livre se présente comme un double cahier réversible, sans nom d'auteur, portant pour l'un le chiffre 5 sur fond clair, pour l'autre le chiffre 6 sur fond noir, avec un « portfolio » central contenant des graphiques qui illustrent quelques-uns des micro-événements attestant de la mainmise des algorithmes (et de leurs créateurs) sur les marchés financiers, et de la disparition progressive des agents humains qui en résulte. L'ouvrage ne peut être lu linéairement : il doit être retourné pour passer d'un cahier à l'autre. Une fois ouverts, les cahiers ont chacun leur titre (*Retour vers le futur* pour le 5, *Le soulèvement des machines* pour le 6) et leur propre pagination, comme des ouvrages séparés, en miroirs inversés, réunis par un cahier central.

- 21 Si l'on s'en tient au contenu informatif de l'ouvrage pris comme un tout, on pourrait le décrire comme un travail rigoureux de vulgarisation sur un domaine extrêmement pointu : des informations de première main sur la manière dont fonctionnent les marchés financiers et la rupture radicale marquée par l'émergence du *trading* à haute fréquence. Sans véritable appareil de notes, l'ouvrage se donne plusieurs possibilités de recoupement, dont une riche bibliographie (mémoires publiés par les acteurs, articles de la presse spécialisée, rapports officiels, littérature scientifique, y compris dans sa composante sociologique, avec les travaux pionniers de chercheurs dans le domaine des STS – « Sciences, Technologies et Société » –, comme Donald MacKenzie ou Fabian Muniesa).
- 22 Dans le monde de 6/5, les humains ont délégué à des machines le soin de prendre des décisions boursières, troquant ainsi l'incertitude des prix contre une incertitude plus grande encore, avec le risque, clairement posé, d'une perte de contrôle définitive. Comme dans le cas de *Que faire de ce corps qui tombe*, la description du dispositif ne peut cependant se limiter à l'exposé de son argument principal. Chaque cahier est en effet rédigé non par un auteur humain, mais par un algorithme, un robot-*trader* et manifestement auteur à ses heures perdues. Mieux : on a affaire à deux algorithmes différents, anglais pour le cahier 5, qui rédige sa partie depuis le centre de calcul du marché de produits dérivés londonien ; tandis que son confrère américain, en charge du cahier 6, attend patiemment l'heure d'ouverture de la bourse de New York dans son *data center* de Mahwah, New Jersey.
- 23 Avec un tel ancrage fictionnel, ce dispositif énonciatif particulier transforme radicalement le regard que le lecteur porte sur le récit : une fois acceptées les prémisses d'une rédaction par une intelligence artificielle, c'est la relation même à l'objet qui change. D'autant que les deux robots-*traders*-auteurs sont dotés d'identités narratives définies, de préférences stylistiques et de tonalités distinctes. Cela se manifeste d'abord dans les modes de présentation de soi : l'auteur de 5 n'a pas de nom, distille les indices énonciatifs au long du premier chapitre, s'exprimant timidement en « je », puis évoquant ses « confrères algorithmiques » et ses « lecteurs humains », avant de finalement se présenter en bonne et due forme :
- Quoi qu'il en soit, il est 00 h 59 mn 59 s 999 ms 999 µs et, à quelques mètres de mon bureau, le LIFFFE va bientôt ouvrir ses câbles pour une très longue journée qui se terminera à 21 heures GMT. Bientôt, à la vitesse de la lumière moins quelques millisecondes, les surfeurs vont se diriger vers les meilleures vagues et les bancs de poissons vont se reformer, en espérant que la synchronisation parfaite des uns et des autres leur permettra d'échapper à quelque requin dissimulé derrière un iceberg flottant à l'horizon, caché entre deux vagues²⁹.
- 24 Le passage condense quelques métaphores que le robot-*trader* a filées au long du chapitre. Il y a d'abord l'image de la « vague » et des « surfeurs », le jeu pour les algorithmes consistant à détecter des mouvements de prix dans des intervalles de temps inaccessibles à la décision humaine, de l'ordre de la microseconde, pour s'y glisser et réaliser quelques cents de profits, mais multipliés par des milliers de mouvements similaires. Un comportement calqué sur la psychologie des foules, d'où la comparaison avec des « bancs de poissons ». Les « icebergs » rappellent quant à eux les énormes cubes de glace disposés dans le *data center* pour pallier toute panne des systèmes de refroidissement, mais évoque aussi bien la nouvelle plateforme de transaction ICE dont l'auteur vient de parler, ou encore un type d'ordre visant à dissimuler de très grosses quantités à l'achat ou à la vente. On se trouve bien devant un système de références et d'allusions métaphoriques que le robot-*trader* maîtrise parfaitement.

- 25 De son côté, l'auteur de 6 adopte un profil plus guerrier, privilégie les métaphores darwiniennes, la relation prédateur/proie et, surtout, arbore fièrement son nom de baptême, Sniper :

Je n'ai ni tête, ni visage.

Je ne suis pas impressionné par les limousines.

Je ne dîne pas dans les restaurants quatre étoiles. [...]

Depuis 2007 et le début de la crise économique, je n'ai cessé d'envahir les marchés financiers.

Je travaille au 1700 MacArthur Boulevard, à Mahwah, une banlieue endormie du New Jersey, située à une cinquantaine de kilomètres au nord-ouest de New York.

Ironiquement (car il est peu probable que les concepteurs de mon bureau s'en soient aperçus), le mot *mahwah* signifiait, pour les Indiens delawares qui vivaient là au XVIII^e siècle, "lieu de rencontre" ou "lieu où les chemins se croisent", ce qui est très précisément la raison pour laquelle le bâtiment qui m'abrite depuis 2010 a été construit.

Mon bureau est grand comme sept stades de football américain. Il est relativement silencieux mais froid. Je n'en occupe pas la totalité. En réalité, l'espace où je travaille ne fait que quelques millimètres carrés, loués tout spécialement à Mahwah par mes employeurs pour une somme située entre 10 000 dollars et 25 000 dollars par mois.

Comme certains étudiants, je vis en colocation. Ceux qui partagent le réfrigérateur avec moi s'appellent Guerrilla, Stealth, Sumo, Blast, Iceberg et Shark. Je passe ma journée à les observer attentivement.

Je travaille de 9h30 à 16 heures, sans relâche.

Je m'appelle Sniper, et je suis un algorithme³⁰.

- 26 Sniper a davantage de perspective historique que son confrère britannique, cultive l'ironie et pratique une forme de critique sociale qui l'incite à porter un jugement parfois sévère sur l'humanité. Il a cependant, comme lui, ses métaphores favorites et s'autorise également quelques fulgurances littéraires, en témoigne cet auto-portrait qui ne déparerait pas un récit de Philip K. Dick ou d'Alain Damasio.

- 27 Si la science-fiction s'invite ainsi dans un ouvrage qui aurait pu se cantonner à la vulgarisation, c'est aussi parce que les protagonistes bien réels de cette histoire ont bien perçu en quoi l'innovation algorithmique pouvait précipiter notre monde dans une dystopie futuriste. En effet, les points d'appui (science)-fictionnels qui scandent l'ouvrage (« Retour vers le futur », le « Côté Obscur », mais surtout le « Soulèvement des Machines ») ne sont pas à strictement parler une invention littéraire des intelligences artificielles : elles sont reprises au vocabulaire très humain des initiés au *trading* à haute fréquence, qui comparent depuis longtemps déjà l'interconnexion des plateformes de transaction au réseau Skynet du film *Terminator*, au point que même la Réserve Fédérale Américaine reprendra l'expression. L'étape suivante de la séquence historique semble s'écrire sous nos yeux, laissant entrevoir un futur menaçant où les humains seraient réduits à l'impuissance :

Je ne suis certes qu'un prédateur sans intelligence, mais il n'est pas impossible, chers humains de l'espèce *Homo algorithmus*, que je finisse, un jour, peut-être, par parasiter ce monde de requins que sont les marchés financiers, au point de réduire tous vos efforts technologiques à néant et de causer votre perte³¹.

- 28 De ce point de vue, le caractère non-humain des deux narrateurs facilite la distanciation et contribue à faire prendre au sérieux l'opposition larvée entre humains et machines. L'artifice brouille la lecture, mais intensifie l'expérience et la représentation du monde décrite dans l'ouvrage : comme dans *Que faire de ce corps qui tombe*, le dispositif associe

étroitement réflexivité, exacerbation du sentiment d'incertitude et estompement de la distinction fiction/réalité.

- 29 Enfin, qu'en est-il de l'auteur « réel » de ce texte ? Pour le savoir, il faut sortir de l'ouvrage, et même de son environnement étendu : sur le site de l'éditeur, un lien vers le « blog de l'auteur » renvoie à une page, « sniper in mahwah », toujours prise en charge narrativement par Sniper, offerte en prolongement de la lecture de 5/6. Ailleurs sur Internet et dans le monde réel, par contre, l'auteur désambiguïsé qui répond aux questions des journalistes n'est pas Sniper, mais le Bruxellois Alexandre Laumonier, fondateur et directeur des éditions Zones Sensibles³². Son ouvrage s'inscrit dans une anthropologie sociale des sciences et des techniques, dans la continuité de travaux d'autres auteurs déjà publiés dans sa collection³³. Ce qui caractérise le soulèvement des machines, ce n'est pas une simple délégation à des algorithmes, mais un nouveau rapport « absolument inédit³⁴ » à l'espace et au temps, où les humains n'ont plus leur place. L'émergence du *trading* à haute fréquence est le point d'aboutissement d'une histoire longue décrite dans toute sa matérialité par Laumonier : les premières fosses où des traders en sueur devaient crier pour se faire entendre, le remplacement progressif des agents de change par des machines qui enregistrent les ordres et les transmettent, le détour par l'industrie du jeu et des paris sportifs, où les physiciens intéressés par la prédiction des cours boursiers ont testé leurs premiers modèles.
- 30 À l'heure où s'inventent de nouvelles formes d'écriture qui entendent, comme dans le manifeste d'Ivan Jablonka³⁵, réconcilier littérature et sciences sociales, l'ouvrage de Laumonier représente une voie intéressante : en brouillant la frontière fiction/réalité et en accentuant le sentiment de perte de contrôle, le dispositif fonctionne comme un précipité de l'expérience et de la représentation du monde décrit dans l'ouvrage. En cela, il répond aussi à une perspective ouverte plus tôt par Howard Becker, qui voyait dans les *Villes invisibles* d'Italo Calvino une sociologie « par la » littérature d'un genre nouveau³⁶ : non plus pour les descriptions ou les explications sociologiques qu'on peut en extraire, mais pour son mode de saisie spécifique, qui incorpore à sa forme même une intelligence des processus qu'il décrit. C'est peut-être cela, au fond, un « dispositif ».

« Vérité de fiction » (*Somaland*)

- 31 Somaland est le nom de la ville, plus anonymisée que vraiment imaginaire, où l'auteur a été chargé, en tant qu'anthropologue, de réaliser « un état des lieux en vue d'une concertation autour des usines à risques³⁷ » (propos placés dans la bouche d'un de ses interlocuteurs). Il faut dire que le territoire de Somaland concentre dans sa zone portuaire un grand nombre de sites industriels dangereux qui risqueraient, en cas d'accident majeur, de tout détruire sur un rayon de douze kilomètres³⁸. Le chercheur, que nous pouvons raisonnablement appeler Éric Chauvier³⁹, voit d'abord sa mission comme un défi, « l'entrée dans l'ère de l'incertitude », après l'accident d'AZF qui venait de « contrecarrer toutes les évidences [...] en matière de risques technologiques » :
- Cette incertitude était une aubaine. Elle était à la fois notre terrain d'exploration et une formidable occasion de montrer nos compétences.
Et puis ce beau programme a commencé à se fissurer⁴⁰.
- 32 Très vite, en effet, Chauvier comprend l'inanité de sa mission : quel sens a encore la concertation collective quand la politique mise en œuvre se résume à « paralyser les débats » par des discours lénifiants sur la « gouvernance » et « l'acceptabilité sociale du

risque » ? Une forme de « pensée Powerpoint » faite de mots d'ordre et de formules creuses semble s'être emparée des esprits de Somaland, contaminant jusqu'à l'esprit du narrateur, qui s'efforce, pour prononcer ces slogans, de « *penser de façon claire, avec une police adaptée – Impact, mais en italique cette fois, et noir, puis gris comme l'évolution incertaine de mon humeur : risques socialement acceptables* »⁴¹.

- 33 C'est ici que le dispositif adopté par Chauvier déploie toute sa force : les chapitres se présentent comme les retranscriptions d'enregistrement avec les « parties prenantes » rencontrées par l'auteur : experts, responsables industriels, ingénieurs, communicants, élus locaux, toxicologues, mais aussi résidents et riverains. Or, le chercheur s'ingénie à corroder les propos rapportés sous l'acide de ses propres commentaires ironiques (y compris à l'égard de son propre rôle), entre parenthèses et en italiques. De journal de bord anthropologique, le matériau présenté se transforme ainsi en un théâtre grinçant où chacun y va de sa petite fiction pour participer au déni collectif de l'incertitude et du risque.
- 34 Un élément va cependant perturber l'enquête de Chauvier et lui redonner un semblant de sens : la rencontre de Yacine, un habitant de Thoreau, quartier de la ville particulièrement exposé au risque, mais considéré par les autorités comme une « cause perdue »⁴², peuplé de quasi arriérés mentaux qu'on ne prend même pas la peine de convier aux réunions de concertation. Yacine expose à Chauvier son hypothèse quant au danger du silène, un produit inodore utilisé dans des processus industriels, méconnu mais selon lui bien plus insidieux que l'inoffensif et pourtant omniprésent photack, solvant à l'odeur amère et sucrée qui empeste Somaland et particulièrement le quartier de Thoreau. Pour seule preuve de la nocivité du silène, Yacine évoque les altérations physiques et intellectuelles qu'il aurait provoquées chez son ex-petite amie, Loretta, en se diffusant par la climatisation du supermarché où elle travaille comme caissière. Le silène l'aurait progressivement « anesthésiée » et « fait accepter sa condition de caissière »⁴³ – comprenons, le silène serait le *soma* de Somaland, administré aux habitants à leur insu.
- 35 Le malaise de Chauvier croît à mesure des rencontres avec Yacine. Délire ? Canular ? Théorie de la conspiration ? Mauvais scénario de science-fiction ? Incapable de se dépêtrer de ce qu'il ressent pourtant comme un « piège », Chauvier se trouve entraîné insidieusement dans la « vérité de fiction » de Yacine, qu'il finit par intégrer à son protocole d'enquête. Le silène rend paradoxalement à Chauvier un sens à sa mission et une raison d'enquêter : la logique de la preuve et du dévoilement, la collecte d'indices matériels, l'élaboration d'hypothèses, même absurdes ou paranoïaques, ne suffit cependant pas à remettre la réalité d'aplomb : la fiction continue de dominer Somaland. Mais la théorie du silène agit comme révélateur et véhicule pour circuler parmi toutes les fictions dont l'air est saturé et les révéler pour ce qu'elles sont, quoiqu'en entamant sérieusement les certitudes de l'enquêteur, qui achève sa mission dans un état inquiétant de déréalisation.

Conclusion : une nouvelle conscience de soi de la fiction ?

- 36 Les trois dimensions (incertitude, constructivisme, réflexivité) dégagées de la lecture du *Cercle des Douze* ont fonctionné comme analyseurs pour explorer les enjeux de chacun des

trois textes que nous venons de parcourir. D'une part, tous trois prétendent nous dire quelque chose sur le monde, font l'hypothèse d'un point de bascule vers un nouvel état marqué par une *incertitude* accrue – en l'occurrence un autre rapport au risque qui modifie le regard que nous portons sur nous-mêmes et notre humanité, le contrôle que nous avons sur nos existences. Ensuite, l'enquête est, en chaque cas, une forme de connaissance et d'exposition qui permet de *construire* un certain rapport à la réalité : le réel est ce qui advient au cours de l'enquête, comme un effet de celle-ci, plutôt que ce qui est révélé par les moyens de l'enquêteur. Enfin, l'enquête est un processus où engager des stratégies d'écriture qui exposent, *réflexivement*, les nouvelles conditions de possibilités du travail de l'enquêteur : incertitudes, asymétries, rapport à la fiction et au réel (souvent sur fond d'un constat de panfictionnalisme, parfois accompagné d'une sorte de deuil du réel, que le travail d'enquête se charge de faire advenir malgré tout) ; plus qu'une enquête, ce qui est donné à lire est une enquête à propos d'une enquête, ou du moins une enquête commentant sans cesse sa progression.

- 37 Par ailleurs, chacun des textes constitue un *dispositif*, en un sens qui s'est affiné au fil de l'analyse. S'ils portent une conscience aiguë de leur propre forme, c'est parce que celle-ci est ajustée au projet de connaissance qu'ils se donnent. Parmi les données de ce projet de connaissance, figure en bonne place la conscience du rôle joué aujourd'hui par la fiction. Ces fictions (ou non-fictions) d'enquête constituent une forme adaptée à ce constat, dans la mesure où elles incorporent à leur fonctionnement le diagnostic qu'elles posent et font reposer leur portée cognitive sur le dispositif qu'elles inventent.
- 38 C'est aussi ce que nous avons essayé de faire à travers cet article : prendre au sérieux la capacité de la littérature à parler du monde social ; nous appuyer, en sociologue, sur des fictions pour en dégager une sorte de savoir. À rechercher des agencements trop vertueux entre littérature et sciences sociales, on court cependant le risque de s'apercevoir que le lieu que l'on cherche est introuvable ou, pire, vide : trop fictionnels pour garder un véritable arraisonnement dans l'enquête, et trop ancrés dans les pratiques des sciences sociales pour être fictionnalisés sans contradiction ; pas assez suggestifs pour vraiment infléchir les pratiques d'écriture des sociologues ou des anthropologues, mais encore trop savants pour vraiment constituer des objets littéraires. Si ces textes évitent ces écueils, c'est qu'ils trouvent leur point d'équilibre ailleurs que dans un hypothétique espace intermédiaire entre littérature et sciences sociales. C'est là que réside peut-être leur caractère le plus productif, et que s'affirme le plus solidement leur qualité d'interlocuteur pour les sciences sociales⁴⁴.
- 39 C'est bien à une sorte d'idéal-type qu'aboutit l'effort de modélisation auquel on s'est livré ici⁴⁵. Cet idéal-type ne correspond cependant qu'à un pôle spécifique de ce qui se publie aujourd'hui à l'enseigne de la non-fiction. Plus que d'autres, sans doute, les trois textes maintiennent en effet de fortes contraintes de recoupement documentaire qui facilitent une lecture de type réaliste. Alexandre Laumonier et Éric Chauvier investissent des enjeux « socio-techniques »⁴⁶, selon la temporalité propre à la prospective : imaginer les conséquences encore incertaines de technologies émergentes, prolonger les tendances lourdes et germes d'avenir déjà perceptibles dans la situation actuelle. Pour respecter le pacte esthétique-pragmatique qu'ils nouent avec le lecteur, ils se doivent de conserver un rapport de fidélité à leurs données de base, démontrer leur maîtrise du dossier. L'irruption de marqueurs fictionnels dans ces textes ne constitue pas pour autant une entorse à ce pacte. Tout se passe comme si la prolifération de genres hybrides, aux marges de la non-fiction, instaurait un horizon d'attente particulier, qui permet à

certaines textes de brouiller à l'avance, avec l'assentiment implicite du lecteur, la distinction entre fiction et réalité. Mais ce brouillage ne sert qu'à révéler une vérité supérieure : celle d'un monde ayant basculé dans le panfictionnalisme, sous le coup de technologies qui accroissent l'incertitude. Le peu de fiction ajouté à l'enquête de Laumonier contribue à renforcer cet effet de déréalisation (les marchés financiers sont pilotés par des forces qui nous échappent déjà largement), et exerce un puissant effet immersif dans un univers de science-fiction déjà advenu. *Somaland* montre à quel point la gestion « acceptable » du risque se confond avec sa fictionnalisation, la construction collective du déni, à laquelle seule la fiction paranoïaque du silène permet paradoxalement d'échapper en offrant un possible point d'ancrage.

- 40 Il faudrait, pour la suite, ouvrir l'espace de comparaison à des (non-)fictions d'enquête qui se situent davantage sur le pôle fictionnel que documentaire. Pour s'en tenir au thème de l'intelligence artificielle et à ses conséquences sur la création, on pourrait évoquer Philippe Vasset qui, dans *Exemplaire de démonstration*⁴⁷, avait largement anticipé les inquiétudes d'Alexandre Laumonier dans 6/5. Son personnage, ancien négociant, tombe par hasard sur un fragment de brochure publicitaire émanant d'une société qui disposerait d'une technologie, le ScriptGenerator®TM, capable de générer du récit au départ d'un stock d'éléments recombinaux à l'infini. Ces éléments sont assimilés à une matière première soumise aux règles du marché, comme les céréales ou le pétrole. Tous les éléments déclinés dans les trois textes analysés ici sont également présents dans ce récit, au service d'une vision très forte du capitalisme comme entreprise de fictionnalisation généralisée. Rien n'échappe à la déréalisation, pas même le récit que lit le lecteur, qui s'avère lui aussi, finalement, produit par le ScriptGenerator.
- 41 D'une certaine manière, Vasset avait vu juste : douze ans après la publication de son roman, les premières intelligences narratives artificielles ont fait leurs modestes débuts de conteurs par la rédaction de dépêches financières⁴⁸. La fiction humaine conserve un temps d'avance. Mais pour combien de temps ?

BIBLIOGRAPHY

Beck (Ulrich), Giddens (Anthony) & Lash (Scott), *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Stanford, Stanford University Press, 1994.

Becker (Howard S.), *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, traduit de l'anglais par Christine Merllié-Young, Paris, La Découverte, 2009 [*Telling About Society*, 2007].

Caïra (Olivier), *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « En temps & lieux », 2011.

Chauvier (Éric), *Somaland*, Paris, Allia, 2012.

Citton (Yves), *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.

- Coste (Florent), « Propositions pour une littérature d'investigation », *Journal Des Anthropologues*, n°148-149, 2017, pp. 43-62.
- D'Agata (John) & Fingal (Jim), *Que faire de ce corps qui tombe*, traduit de l'anglais par Henri Colomer, Bruxelles, Vies Parallèles, 2015 [*The Lifespan of a Fact*, 2012].
- Dubois (Jacques), *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2000.
- Hanna (Christophe), *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, 2010.
- Jablonka (Ivan), *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2014.
- James (Alison), « After Fiction? Democratic Imagination in an Age of Facts », *Revue Critique de Fxixion Française Contemporaine*, 6, 2013, pp. 26-37.
- Laumonier (Alexandre), *6/5 [Le Soulèvement des Machines/Retour vers le futur]*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2014.
- Lavocat (Françoise) (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Éditions du CNRS, 2010.
- Lavocat (Françoise), *Fait et fiction*, Paris, Seuil, 2016.
- Le Bouter (Flavien), « La sociologie constructiviste du risque de Niklas Luhmann », *Communication et Organisation*, n°45, 2014, pp. 33-48.
- Pierssens (Michel), *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1990.
- Pireyre (Emmanuelle), « Fictions documentaires », dans *Devenirs du roman*, sous la direction du Collectif Inculte, Paris, Naïve/Inculte, 2007, pp. 119-137.
- Salmon (Christian), *Storytelling : La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.
- de Santis (Pablo), *Le Cercle des Douze*, traduit de l'espagnol par René Solis, Paris, Métailié, coll. « Bibliothèque hispano-américaine », 2009 [*El enigma de París*, 2007].
- Schaeffer (Jean-Marie), « Fiction et croyance », dans *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, sous la direction de Nathalie Heinich & Jean-Marie Schaeffer, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », pp. 163-186.
- Vasset (Philippe), *Exemplaire de démonstration*, Paris, Fayard, 2003.
- Zunshine (Lisa) (dir.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

NOTES

1. de Santis (Pablo), *Le Cercle des Douze*, traduit de l'espagnol par René Solis, Paris, Métailié, coll. « Bibliothèque hispano-américaine », 2009 [*El enigma de París*, 2007].
2. *Ibid.*, p. 266.
3. *Ibid.*, p. 262.
4. Le sociologue Olivier Caïra définit la fiction comme « le résultat d'un cadrage particulier de l'expérience » (p. 91), cadrage marqué par la « levée des contraintes de recoupement » (p. 50) avec le monde (*Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « En temps & lieux », 2011). Cette approche pragmatique (qui ne s'oppose pas strictement aux approches internalistes, des marqueurs fictionnels pouvant très bien fonctionner comme

instructions de cadrage) instaure une distinction fructueuse entre un pôle fictionnel et un pôle documentaire, que nous reprenons ici. Parce qu'elle permet de décrire les situations de trouble, lorsqu'il y a méprise (délibérée ou non) ou confusion quant au cadrage à adopter, la distinction est particulièrement adaptée aux œuvres de non-fiction visées ici, qui jouent, précisément, soit sur le maintien de contraintes de preuve dans un cadre présenté comme fictionnel, soit sur la présence d'indices de fictionnalité dans un cadre documentaire.

5. L'œuvre d'Emmanuel Carrère (qui, comme on le sait, qualifie de « récits » ses textes postérieurs à *La Classe de neige*, P.O.L, 1995) est à elle seule emblématique d'un basculement du pôle fictionnel vers le pôle documentaire – ce qui ne rend pas le maintien des contraintes de recoupement avec le monde moins problématique chez lui, chaque récit ajoutant, de *L'Adversaire* (P.O.L, 2000) au *Royaume* (P.O.L, 2014) une couche de réflexivité supplémentaire quant aux relations de l'auteur avec son matériau biographique et narratif.

6. Si certains projets d'Olivier Rosenthal, structurés autour d'un matériau d'enquête, se situent explicitement à mi-chemin du documentaire et de la fiction (*Viande froide : Reportages*, Cent-Quatre Éditions/Éditions Lignes, 2008), ou questionnent notre rapport à la fiction (*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Verticales/Minimales, 2012, au départ de témoignages sur les films qui ont « changé votre vie »), ses récits sur le pôle fictionnel de son œuvre ne suspendent pas pour autant toute contrainte de recoupement (la vie du Dr. Alzheimer dans *On n'est pas là pour disparaître*, Verticales, 2007 ; les récits de professionnels du monde animal dans *Que font les rennes après Noël ?*, Verticales, 2010 ; les expériences de mort imminente et les tableaux médicaux de *Mécanismes de survie en milieu hostile*, Verticales, 2014), dans des dispositifs énonciatifs complexes qui travaillent à leurs limites les questions d'identité, de mémoire ou de commune humanité.

7. Emmanuelle Pireyre reprend à Jacques Rancière la notion de « fictions documentaires » pour l'appliquer à la littérature, dans un article qui permet d'inscrire son propre travail poétique (*Comment faire disparaître la terre ?*, Seuil, 2006 ; *Féerie générale*, L'Olivier, 2012) dans une constellation de « textes de thématiques et d'esprits dissemblables quoique de méthodes comparables comme ceux d'Enrique Vila-Matas, Jean-Charles Massera, Jacques-Henri Michot, Nathalie Quintane, Daniel Foucard, W. G. Sebald, Pascal Quignard » : « [...] dans les "fictions documentaires littéraires" [...], ce n'est généralement pas la narration qui conduit la progression du texte, mais plutôt le fil de la pensée et la combinaison de données ou de contenus de savoir collectés ici ou là : chiffres et statistiques, articles de journaux, observations sur le motif, conseils pratiques, comptes rendus d'associations, savoir et réflexions ethnologiques, scientifiques, architecturaux, politiques, littéraires etc., le principe organisateur allant de la minimale juxtaposition copiée-collée au commentaire plus ou moins englobant » (« Fictions documentaires », dans *Devenirs du roman*, sous la direction du Collectif Inculte, Paris, Naïve/Inculte, 2007, p. 123).

8. Voir, plus loin, notre analyse de *Somaland*.

9. Depuis le montage d'archives de Vidal, *le tueur de femmes* (avec Dominique Kalifa, Perrin, 2001), Philippe Artières ne cesse de chercher de nouvelles formes d'écriture de l'histoire, dont il questionne le rapport à la narration dans des textes ludiques (collectif, *Le Dossier Bertrand*, Manuella Éditions, 2008) ou expérimentaux (*Au fond*, Seuil, 2016), qui poursuivent son obsession de l'infra-ordinaire (*Rêves d'histoire*, Les Prairies ordinaires, 2006 et Verticales, 2014), allant jusqu'à se mettre lui-même en situation d'enquête lors de son séjour à Rome comme pensionnaire à la Villa Médicis (*Vie et Mort de Paul Gény*, Seuil, 2013).

10. Voir, ailleurs dans ce dossier, l'analyse par Laurent Demanze, d'*Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, de l'historien Ivan Jablonka (Seuil, 2012). Jablonka plaide pour un rapprochement entre sa discipline et la littérature, auquel il a donné une formulation programmatique (*L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Seuil, 2014) et quelques illustrations, dont *Laëtitia ou la Fin des hommes* (Seuil, 2016, lauréat du Prix Médicis dans la catégorie roman), enquête située résolument au pôle documentaire, mais aussi « un roman vrai,

[...] le tombeau d'une figure sacrifiée, un essai sur la justice et le traitement politique du fait divers et, en filigrane, un manifeste féministe [...] » (Laurent Demanze, « Les politiques de l'enquête selon Ivan Jablonka (*Laëtitia ou la fin des hommes*) », *Diacritik*, 29 août 2016).

11. L'appel à communication du colloque « Territoires de la non-fiction » (2017 et 2018), insistait de la même manière sur le caractère mondial du phénomène, « de Charles Reznikoff à Joan Didion aux USA, de Roberto Saviano à Daniele Del Giudice en Italie, etc. » Voir https://www.fabula.org/actualites/territoires-de-la-non-fiction_79215.php (consulté le 12 février 2019).

12. Pour une analyse de ce « tournant factuel », voir James (Alison), « After Fiction? Democratic Imagination in an Age of Facts », *Revue Critique de Fxixion Française Contemporaine*, n°6, 2013, pp. 26-37.

13. À l'appui de cette fragile intuition (formulée sommairement en termes de système-monde, selon l'approche d'Immanuel Wallerstein appliquée à la littérature mondiale par Franco Moretti), on se souviendra qu'Emmanuel Carrère a reconnu, dans un récit rétrospectif sur la genèse de *L'Adversaire* (P.O.L, 2000), les difficultés qu'il éprouva à se « défaire du modèle Capote », avant de trouver son format définitif de « rapport » à la première personne (« Capote, Romand et moi », *Télérama*, 8/3/2006, repris dans *Il est avantageux d'avoir où aller*, P.O.L, 2016, pp. 265-272). Autre signe plus tangible de la (semi-)périphérisation des lettres françaises : le journal britannique *The Observer* publiait en 2014 (21/09) une interview d'E. Carrère intitulée « the most important French writer you've never heard of ». Sur F. Moretti, voir le compte rendu de *Distant Reading* (London/New York, Verso, 2013) par Ruth-Ellen St.Onge dans *CONTEXTES*, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/5870>.

14. De nombreuses approches littéraires ont pris au sérieux la portée cognitive de la fiction : épistémocritique (Pierssens (Michel), *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1990), sociologie « par » la littérature (Dubois (Jacques), *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2000), théorie littéraire des mondes possibles (voir l'ouvrage du même nom dirigé par Françoise Lavocat, Paris, Éditions du CNRS, 2010) ou encore, sur un versant plus naturaliste, les *cognitive literary studies* (Zunshine (Lisa) (dir.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2015). Dans la perspective (sociologique) pragmatique que nous adoptons ici (inspirée de Howard S. Becker et d'Olivier Caïra), les « savoirs de fiction » relèvent plutôt d'une catégorie particulière d'effets exercés par certaines œuvres dans certaines situations spécifiques, selon le type de cadrage ou de pacte (explicite ou non) établi avec le lecteur. Les textes analysés sont amenés, presque par destination, à exercer des effets cognitifs (ou à s'en voir prêter) – la difficulté consistant à comprendre comment la contrainte de recoupement avec le monde continue à s'exercer à l'intérieur d'un cadrage hybride.

15. Voir Salmon (Christian), *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007 ; Citton (Yves), *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010. Sur l'emprise par le récit, nous permettons de renvoyer à notre article avec Justine Huppe, « “Comment le réel a déjoué mes plans” : de quelques romans contemporains sur l'emprise par le récit », à paraître en 2019 sur *Fabula*, dans les actes du colloque « Pratiques contre-narratives à l'ère du storytelling : littérature, audiovisuel, performances », sous la direction de Danielle Perrot-Corpet & Judith Sarfati-Lanter, Université Paris-Sorbonne, 22-24 juin 2016.

16. Dans ce cas, la doctrine panfictionnaliste (selon laquelle les frontières mêmes de la fiction seraient indistinctes : toute représentation est fictionnelle) n'échappe pas au « piège de l'auto-référentialité » : pour pouvoir être vrai, le panfictionnalisme doit s'excepter de ce qu'il énonce (Schaeffer (Jean-Marie), « Fiction et croyance », dans *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, sous la direction de Nathalie Heinich & Jean-Marie Schaeffer, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », pp. 166-167, cité par Olivier Caïra, *op. cit.*, p. 19). On peut faire remarquer, avec O. Caïra, que la doctrine panfictionnaliste est de toute manière intenable sur le

plan pratique : « (...) des acteurs panfictionnalistes traiteraient toutes les versions sans distinction. Le pari d'une théorie sociologique de la fiction est de considérer non seulement que les acteurs sont compétents pour distinguer la fiction d'une communication documentaire, mais surtout que cette distinction *leur importe* » (*Ibid.*, p. 54 ; voir aussi pp. 15-20). Sans se dire démarcationniste au sens strict, Françoise Lavocat durcit d'ailleurs encore cette frontière entre fait et fiction (actée par O. Caïra sur le plan pragmatique) sur les plans anthropologique et ontologique (*Fait et fiction*, Paris, Seuil, 2016). Il n'est toutefois pas nécessaire d'adhérer à la doctrine panfictionnaliste pour reconnaître son importance pour les acteurs qui l'énoncent. Les acteurs peuvent très bien commettre une erreur aux yeux des théoriciens de la fiction (encore s'agit-il d'une erreur très répandue, même chez ces derniers), sans qu'on doive pour autant cesser de prendre au sérieux leur représentation du monde et l'expérience esthétique qui la sous-tend.

17. D'Agata (John) & Fingal (Jim), *Que faire de ce corps qui tombe*, traduit de l'anglais par Henri Colomer, Bruxelles, Vies Parallèles, 2015 [*The Lifespan of a Fact*, W.W. Norton, 2012]. D'Agata, qui se considère comme essayiste (il a édité une anthologie de l'essai en trois volumes), a publié deux autres ouvrages de non-fiction : *Halls of Fame* (Graywolf Press, 2001) et *About a Mountain* (W. W. Norton, 2010, traduit de l'anglais par Sophie Renaut sous le titre de *Yucca Mountain*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2012), sur la problématique de l'enfouissement des déchets nucléaires sur le site de Yucca Mountain, dans le Nevada.

18. Laumonier (Alexandre) 6/5 [*Le Soulèvement des Machines/Retour vers le futur*], Bruxelles, Zones Sensibles, 2014.

19. Chauvier (Éric), *Somaland*, Paris, Allia, 2012.

20. D'Agata (John) & Fingal (Jim), *op. cit.*, p. 16.

21. *Ibid.*, p. 60.

22. *Ibid.*, p. 21.

23. Hanna (Christophe), *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, 2010.

24. D'Agata (John) & Fingal (Jim), *op. cit.*, pp. 11-14.

25. *Ibid.*, p. 12.

26. *Ibid.*, p. 13.

27. Becker (Howard S.), *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, traduit de l'anglais par Christine Merllie-Young, Paris, La Découverte, 2009 [*Telling About Society*, 2007], p. 32.

28. *Ibid.*, p. 144.

29. Laumonier (Alexandre), 5 [*Retour vers le futur*], *op. cit.*, p. 33. Le LIFFE (London International Financial Futures and options Exchange) est le marché à terme britannique, basé à Londres, où se négocient principalement des contrats *futures*.

30. Laumonier (Alexandre), 6 [*Le Soulèvement des Machines*], *op. cit.*, p. 13.

31. Laumonier (Alexandre), 6 [*Le Soulèvement des Machines*], *op. cit.*, p. 86.

32. La réédition en poche de l'ouvrage en deux volumes (Seuil, coll. « Points », 2018) achève de désambiguïser le dispositif : l'auteur y est nommé sur la couverture, les deux cahiers dissociés sont devenus des ouvrages distincts. Début 2019, Alexandre Laumonier a fait paraître sous son nom, toujours chez Zones Sensibles, une suite à son enquête, logiquement intitulée 4, sur la prochaine étape dans l'accélération de la course de vitesse de communication des données boursières : leur diffusion par faisceaux hertziens en micro-ondes (plus rapides que la fibre optique souterraine), via un réseau d'antennes paraboliques.

33. Dont, en 2012, un autre essai de John D'Agata, *Yucca Mountain*, traduit de l'anglais par Sophie Renaut [*About a Mountain*, W. W. Norton, 2010].

34. Laumonier (Alexandre), 5 [*Retour vers le futur*], *op. cit.*, p. 5.

35. Jablonka (Ivan), *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, *op. cit.*

36. Becker (Howard S.), *op. cit.*, pp. 279-293.

37. Chauvier (Éric), *Somaland*, *op. cit.*, p. 17.

38. *Ibid.*, p. 68.

39. Depuis 2006 (*Anthropologie*, Allia), l'anthropologue Éric Chauvier publie une œuvre hybride et singulière, attentive au langage ordinaire et à la banalité péri-urbaine, qui met à profit les techniques d'enquête de l'ethnologie au service d'une exploration des failles du quotidien, dans des textes qui, sans poser de pacte fictionnel, suscite chez de nombreux lecteurs une « impression de fiction », comme il s'en explique dans un entretien pour la revue *nonfiction.fr* : « (...) il y a ici un beau malentendu. Je n'utilise jamais la fiction, comprise dans son sens simple d'opposition à la vérité. Toutes mes enquêtes ont été notées, enregistrées ou ont fait l'objet de souvenirs. Par contre, à votre décharge, vous les avez lues sur un mode littéraire qui vous a mené à cette association d'idées. Certains de mes lecteurs me font cette remarque et je la trouve riche de possibles : comment la forme littéraire, qui consiste simplement pour moi à raconter le plus précisément possible une enquête, peut-elle mener à cette impression de fiction ? Husserl évoque ce pouvoir de la fiction pour exercer la pensée » (Chauvier (Éric), « Écrire l'expérience ordinaire de l'enquête », entretien avec Pierre-Henri Ortiz, *nonfiction.fr*, 05/03/2015, en ligne : <https://www.nonfiction.fr/article-7462-entretien-ecire-lexperience-ordinaire-de-lenquete-avec-eric-chauvier.htm>, consulté le 12 février 2019).

40. Chauvier (Éric), *op. cit.*, p. 10.

41. *Ibid.*, p. 21.

42. *Ibid.*, p. 67.

43. *Ibid.*, p. 31.

44. Pour un « cahier des charges » de cette « littérature d'investigation », qui assume sa « proximité profitable » avec les sciences sociales, voir Coste (Florent) « Propositions pour une littérature d'investigation », *Journal Des Anthropologues*, n°148-149, 2017, pp. 44-45.

45. Dans une perspective épistémocritique (ou de sociologie « par » la littérature), il serait intéressant de rapprocher cet idéal-type des courants sociologiques qui ont fait du risque un analyseur de l'évolution sociale. Incertitude accrue et réflexivité constituent des traits majeurs du processus de « modernisation réflexive » qui serait en train de transformer la « société du risque », selon le modèle proposé par les sociologues Ulrich Beck, Anthony Giddens et Scott Lash (*Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Stanford, Stanford University Press, 1994). Confrontés aux conséquences dommageables de leurs propres activités (industrielles et technologiques), les acteurs engagent un mouvement de retour critique de la modernité et de la raison scientifique sur elles-mêmes, qui modifie le processus de décision et de prise en charge collective du risque – mouvement homologue de la manière dont la fiction se trouve incorporée dans des dispositifs qui la prennent pour objet et dénoncent son emprise sur la réalité sociale. Là où Beck et Giddens restent attachés à la notion de modernité (même tardive) et à une épistémologie réaliste, la dimension constructiviste de notre idéal-type fait en revanche nettement pencher celui-ci du côté du postmodernisme. L'angoisse diffuse de D'Agata devant l'incompréhensible suicide du jeune Levi Presley, la menace de mainmise des machines sur les marchés financiers chez Laumonier, la critique de l'« acceptabilité sociale » du risque chez Chauvier (qui pastiche la vulgate de la théorie d'U. Beck diffusée dans le monde managérial), évoquent ainsi davantage l'approche du sociologue allemand Niklas Luhmann : loin de témoigner d'une nouvelle capacité de la raison à surmonter les effets néfastes de ses propres productions, l'extension du risque à de nouveaux domaines de l'existence ne fait qu'alimenter l'anxiété générale, qui échappe à la communication rationnelle et éloigne tout espoir de régulation politique. Le risque, dans cette perspective, est une pure construction sociale, « une forme par laquelle la société se décrit elle-même et se rapporte à son avenir » (Le Bouter (Flavien), « La sociologie constructiviste du risque de Niklas Luhmann », *Communication et Organisation*, n°45, 2014, p. 35).

46. Ainsi que John D'Agata, bien que dans une moindre mesure, même s'il ne cesse de jongler avec des données et des savoirs de type probabiliste (épidémiologie du suicide, risques sanitaires, météorologie).

47. Vasset (Philippe), *Exemplaire de démonstration*, Paris, Fayard, 2003.

48. « AP [Associated Press] Has A Robot Journalist That Writes A Thousand Articles Per Month », *Tech Times*, 10/10/2015, URL : <https://www.techtimes.com/articles/93473/20151010/ap-has-a-robot-journalist-that-writes-a-thousand-articles-per-month.htm> (consulté le 12 février 2019). La fiction s'est évidemment déjà emparé du phénomène (voir, par exemple, Bello (Antoine), *Ada*, Gallimard, 2016 ; Hall (Louisa), *Rêves de machines*, traduit de l'anglais par Hélène Papot [*Speak*, 2015]).

ABSTRACTS

In an approach inspired by the sociology of Howard S. Becker, the paper questions the cognitive significance of three works of nonfiction (*The Lifespan of a Fact*, by John D'Agata and Jim Fingal ; *6/5*, by Alexandre Laumonier ; *Somaland*, by Eric Chauvier), characterized by the centrality they give to inquiry both as an engine for narrative and as a form of knowledge. It builds the structure of an ideal-type that accounts for these works' project of capturing the contemporary world: constant overflowing of the investigator by uncertainty and opacity, contamination of reality by fiction, increased reflexivity of the process of inquiry. Taking advantage of a hybrid framing that maintains strong constraints of documentary cross-matching while multiplying "impressions of fiction", the texts studied here invent literary devices that are adjusted to their scope. These features make them good discussion partners for social sciences, opening up new perspectives for writing and exchanges with (non)fiction as an instrument of knowledge.

Dans une démarche inspirée de la sociologie de Howard S. Becker, l'article interroge la portée cognitive de trois œuvres de non-fiction (*Que faire de ce corps qui tombe*, de John D'Agata et Jim Fingal ; *6/5*, d'Alexandre Laumonier ; *Somaland*, d'Éric Chauvier), caractérisées par la centralité qu'y prend l'enquête en tant que moteur de récit et forme de connaissance. Il s'attache à construire un idéal-type qui rend compte de leur projet de saisie des mondes contemporains : débordement constant de l'enquêteur par l'incertitude et l'opacité, contamination du réel par la fiction, réflexivité accrue du processus d'enquête. Jouant d'un cadrage hybride qui maintient de fortes contraintes de recoupement documentaire tout en multipliant les « impressions de fiction », les textes étudiés inventent des dispositifs littéraires ajustés à leur portée, qui en font de bons interlocuteurs pour les sciences sociales et ouvrent à celles-ci de nouvelles perspectives d'écriture et d'échanges avec la (non-)fiction comme instrument de connaissance.

INDEX

Mots-clés: Enquête, Sociologie pragmatique, Sociologie par la littérature, Littérature contemporaine, Chauvier (Eric), D'Agata (John), Laumonier (Alexandre), Becker (Howard)

AUTHOR

FRÉDÉRIC CLAISSE

Université de Liège