

# DOCUMENT, DOCUMENTAIRE ET DOCUMENTATION DANS L'HYBRIDATION DES GENRES LITTÉRAIRES AUTOUR DE 1930

Anne REVERSEAU, Sarah BONCIARELLI, Carmen VAN DEN BERGH

## L'HYBRIDATION GÉNÉRIQUE COMME MODÈLE DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Il est difficile de penser les genres littéraires en dehors du modèle darwinien. Même si l'on échappe à toute pensée téléologique privilégiant la mise en place de tel ou tel genre, la notion d'évolution – d'une évolution sans fin, en constant mouvement – est incontournable. L'absence de finalité peut lui donner un caractère inattendu, voire aléatoire, mais il semblerait que l'évolution des genres littéraires soit une sorte de tectonique des plaques dans laquelle les continents « roman » et « poésie » dériveraient continuellement et d'autres plaques plus petites convergeraient ou divergeraient selon les époques<sup>1</sup>. Cette métaphore ne fonctionne toutefois que si l'on accepte qu'une foule de contenus et de techniques puissent s'agréger aux masses principales, ce qui revient à penser la sphère littéraire comme radicalement ouverte, avec un nombre imprévisible d'éléments.

Tout exagérée que soit cette analogie, elle peut servir à appréhender les phénomènes aujourd'hui bien étudiés d'influence réciproque entre canons et marges, centres et périphéries, *high* et *lowbrow*, et permet de penser les genres littéraires comme des espaces créés par agrégation ou séparation d'éléments. C'est cette création qui fait l'objet du présent numéro. Si on a l'habitude de penser l'émer-

1. Voir le texte collectif du groupe MDRN, « Pour une nouvelle approche de la dynamique littéraire. Pensée-bête », *Fabula LHT*, n° 11, décembre 2013, version française remaniée du texte introductif « ABC of Literary History », dans J. Baetens, S. Bru, D. De Geest, D. Martens, B. Van den Bossche, S. Bonciarelli, A. Reverseau, C. Van den Bergh, V. Pouzet-Duzer, A. Gilleir *et al.*, *Modern Times, Literary change*, Leuven, Peeters, 2013, p. 9-24.

gence de nouveaux genres par exemple pour la poésie lyrique de la Renaissance ou le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe, la plupart des cas ne relèvent-ils pas d'une reconfiguration de l'existant? Que l'on pense, dans le domaine théâtral, au drame bourgeois ou au drame romantique en France et aux utopies du théâtre national au moment de l'unification italienne.

Certes, de nouvelles étiquettes surgissent, mais ne s'agit-il pas de phénomènes d'hybridation des genres – changements de perspective dans l'existant, caractéristiques mineures devenant majeures, nouveau public surgissant pour une catégorie d'écrits, forme qui en rencontre une autre et qui fusionne (par exemple le vers libre, la chronique judiciaire romancée, ou plus récemment l'autofiction) –? Dominique Combe évoque le poème en prose et le roman lyrique comme exemples de « genres nouveaux, par transformation et hybridation<sup>2</sup> ». Ce qui se passe dans les années vingt et trente, admet-il, ne correspond ni au rêve romantique de fusion générique ni à l'utopie avant-gardiste de dynamitage des genres, puisqu'il s'agit de façon plus pragmatique et souterraine de coller à son époque. Ajoutons qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, plus qu'à d'autres époques, les « genres nouveaux » sont un argument commercial qui ne concerne que peu une littérature qui se considère elle-même comme « authentique ». Les phénomènes d'hybridations génériques sont en effet moins massifs et plus subtils que la littérature commerciale ne voudrait le faire croire.

Dans « Six propositions pour l'étude de la généricité », Jean-Michel Adam et Ute Heidmann ont appelé à penser les genres de manière dynamique, comme une généricité, issue d'une pluralité de tensions, de contradictions et d'évolutions<sup>3</sup>. Ce qu'ils appellent la « loi d'hétérogénéité générique de tout texte<sup>4</sup> » n'est selon eux pas liée à une époque ou une autre. Les hybridations génériques sont en effet une façon de penser l'hétérogénéité dans l'histoire littéraire en rapprochant différents phénomènes de brouillage. Brouillage des différents savoirs que la littérature prend en charge, d'abord: on se souvient que Barthes concevait ainsi l'hybridation propre à la littérature, lieu de croisement de savoirs et de discours hétérogènes qui jouent en elle par fragmentations et « excursions<sup>5</sup> ». L'hybridation des genres peut aussi venir d'un brouillage des instances énonciatives lorsque par exemple la voix d'un

2. D. Combe, « Modernité et refus des genres », dans *L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 52. « c'est par le mélange ou la fusion délibérée des anciens genres, que s'élève le questionnement, plutôt que le refus des genres » (*ibid.*, p. 51).

3. J.-M. Adam et U. Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la généricité », *La Licorne*, n° 79, 2006, p. 21-34.

4. *Ibid.*, p. 26.

5. R. Barthes, *Leçon*, Le Seuil, 1978, p. 17, 28 et 31.

personnage qui témoigne rencontre la voix d'un narrateur qui invente. Plus profondément, le brouillage se situe au niveau du statut donné à un texte : invention ou information ? Mise en récit ou enregistrement ? Les phénomènes d'hybridation se produisent donc à la fois à l'intérieur de ce qui a déjà un statut littéraire et entre le littéraire et le non littéraire, auquel appartient le document.

Ce brouillage semble se radicaliser dans les périodes qui voient se développer le goût pour l'histoire, pour la science et pour les faits en général. L'entre-deux-guerres fut, on le sait, particulièrement riche en brouillages, donnant lieu à une « confusion » vigoureusement critiquée par Joseph Roth dans son article « Pour en finir avec la "Nouvelle Objectivité" ». L'écrivain, affirme-t-il, n'est pas un « témoin » et les mémoires, les confessions privées et les récits documentaires qui fleurissent depuis la guerre sont tout sauf de l'art : s'ils ont la « simplicité informe de l'information "documentaire" », ils manquent de l'« immédiateté "poétique" du récit composé<sup>6</sup> ». Se jouerait ainsi autour de 1930 un des actes de la lutte devenue topique, en littérature comme en art, entre imagination et réalité, entre invention et reproduction. Cette confusion est pour Joseph Roth la conséquence de la myopie et de la crédulité du public, mais le public n'est pas seul responsable. Le brouillage s'explique en effet par le contexte de diffusion et de réception, que l'on pense aux nombreux exemples de productions d'« écrivain-reporter », à mi-chemin entre le journal et le livre, qui appartiennent à ce que Myriam Boucharenc a appelé un genre « mitoyen<sup>7</sup> ». Le brouillage se situe aussi dans les étiquettes – les labels – que les écrivains choisissent volontiers oxymoriques pour marquer leur singularité – comme Jean Cocteau et son concept de « poésie de reportage<sup>8</sup> » – ou qui sont proposés rétrospectivement par les théoriciens, comme la notion de « document d'expérience » avancée par Jean-François Chevrier<sup>9</sup>.

L'évolution des genres littéraires obéit également, on le sait, à des facteurs extérieurs, politiques, sociaux, économiques, etc. Parmi les médiateurs culturels, il ne faudrait pas négliger les traductions ou l'émergence de publications bon marché,

6. J. Roth, « Pour en finir avec la "Nouvelle Objectivité" » (« Schluss mit der "Neuen Sachlichkeit" », *Die literarische Welt*, janv. 1930), *Communications*, n° 71, *Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX<sup>e</sup> siècle* (dir. J.-Fr. Chevrier et Ph. Roussin), 2001, p. 51-61.
7. M. Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2004, p. 9.
8. J. Cocteau emploie l'expression au sujet d'*Opium*. *Journal d'une désintoxication* [1930] et de ses articles de 1935 pour *Paris-Soir*.
9. J.-Fr. Chevrier, « Documents de culture, documents d'expérience (Quelques indications) », *Communications*, n° 79, *Des faits et des gestes. Le parti pris du document*, 2 (dir. J.-Fr. Chevrier et Ph. Roussin), 2006, p. 77. Voir au sujet de ce concept et dans le présent numéro, l'article de M. Preston, « Terrains. De la proximité à l'indifférenciation entre document ethnographique et œuvre d'art ».

qui ont eu par exemple une forte influence en Italie où se multiplient les textes informatifs, les chroniques de voyage et les anthologies de textes brefs. Dans l'entre-deux-guerres, les genres littéraires ont enfin été bouleversés et reconfigurés par les transformations du champ littéraire mais aussi par celles des arts visuels et des médias, dont l'impact sur les genres littéraires n'a pas suffisamment été étudié, selon le théoricien allemand Ansgar Nünning<sup>10</sup>. L'hybridation générique passe alors, plus qu'à d'autres époques sans doute, par la contiguïté que créent les journaux et les revues, ainsi que la publicité, où se multiplient les surfaces de contact entre fragments de natures différentes. La presse et la culture visuelle favorisent ainsi les croisements intersémiotiques et intermédiatiques.

Les années vingt et trente se prêtent bien à ce genre d'analyse, puisque les deux décennies voient se développer les références à d'autres médias (radio, photographie, cinéma) dans le corps des textes, mais aussi dans leurs paratextes, lieux essentiels pour la constitution de la généricité. Les termes « film », « photographie », « cliché » apparaissent ainsi dans certains titres, sous-titres, notes, avant-propos, etc., que l'on pense aux « poèmes cinématographiques » de Soupault, aux « cartes postales » poétiques de Cendrars, ou aux « photographies lyriques » de Morand. En dehors de la poésie, on pense aussi, en France, à l'importance des références au monde journalistique, à son vocabulaire et à son rythme, par exemple au découpage en feuilleton<sup>11</sup>. En Italie, les termes de chronique (« *cronaca* ») ou de journal (« *diario* ») reviennent aussi souvent à cette époque. Parmi ces références à des modèles extérieurs à la littérature, celles qui évoquent le « document » sont particulièrement intéressantes puisque le terme est transmédial : « document » peut renvoyer tout aussi bien à du textuel qu'à du visuel, du plastique, du photographique, du filmique, etc. Le caractère flou de la référence est dû à la nature variable du document en question, mais aussi à la plasticité d'un terme qui désigne aussi bien ce qui est produit comme tel – c'est l'intentionnalité documentaire – que ce qui est utilisé comme tel – c'est la valeur d'usage documentaire.

## LE DOCUMENT OU L'IMPOSSIBLE DÉFINITION

Définir le document impose de distinguer l'idée du document – d'où découle la notion de documentaire – de l'objet « document » : entre ces deux pôles, tout un spectre notionnel se déploie. L'objet document désigne un fragment de réalité qui

10. « Media and Mediatization as Catalysts of Generic Change: Theoretical Frameworks, Analytical Concepts and Case-Studies », Conférence d'A. Nünning à l'université de Leuven, 22 mai 2013.

11. Sur ces points essentiels, voir A. Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Armand Colin, « U. Lettres », 2010.

est convocable ou citable. Il est défini de façon stricte par sa fonction informative, son rôle didactique (comme le rappelle son étymologie latine « *docere* ») et son statut de preuve. Le caractère changeant de ce statut dans l'histoire et sa capacité de circulation en font un objet instable, ou selon Claude Pérez « interlope » et « transitionnel<sup>12</sup> ». Par la négative, on définit l'objet document en opposition à la fiction, à l'imagination, voire à la littérature. À l'inverse de cette conception *a minima*, l'idée de document fait preuve d'une inévitable malléabilité: potentiellement tout peut devenir document puisque tout peut être utilisé comme tel. C'est autour du surréalisme que cette extension du domaine du document est la plus frappante<sup>13</sup>. Dans les faits, objet et idée du document sont mêlés, cela va sans dire.

Comme le rappellent Muriel Pic et Carl Havelange dans le présent numéro, la fonction pédagogique du document n'en épuise pas complètement la valeur: quelque chose reste<sup>14</sup>. Dans ce résidu, plusieurs caractéristiques essentielles du document, à commencer par sa valeur performative. Un document n'est jamais document par lui-même, mais par un agent: son statut n'existe que dans le regard des autres. Jean-Pierre Colleyn rejoint cette perspective phénoménologique dans les *Carnets du Bal* en citant, entre autres, Jean Vigo: « un documentaire, c'est un point de vue documenté sur une question<sup>15</sup> ». Le document n'est pas un statut mais un « regard documentaire » porté sur. Il est ensuite usage: un document est un objet de circulation, que l'on va faire revivre de différentes façons. C'est ainsi qu'il peut être pour l'imagination littéraire un tremplin, dont Mac Orlan rappelle

12. Cl. Pérez, « Des documents chez les modernes », dans *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)* (dir. Cl. Pérez), mis en ligne en septembre 2012: <http://www.fabula.org/colloques/sommaire1730.php> (consulté le 30 août 2013). Le document est la trace matérielle d'un fait, d'un événement qui peut servir de source ou de preuve à la connaissance historique. La littérature documentaire implique que la littérature soit une source de connaissance et crée des documents historiques, mais la littérature transcende sa dimension documentaire: « L'idée que la littérature aurait un statut documentaire renvoie à la théorie du reflet, alors que l'œuvre littéraire se révèle nécessairement prismatique. » O. Collet et P. Aron, « Document », dans *Le Dictionnaire du littéraire*, P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), PUF, 2002, p. 161-162.

13. Voir, notamment, *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film* (dir. Cl. Chéroux, Q. Bajac, M. Poivert et G. Le Gall), cat. expo. Centre Pompidou, Paris (23 septembre 2009-11 janvier 2010), Centre Pompidou, 2009. Ce regard documentaire surréaliste porte sur la folie, sur la poésie automatique, sur le cinéma, même le plus burlesque, sur la peinture et même sur leurs propres productions artistiques puisqu'on se souvient qu'Aragon appelle les « lettres collages » de Breton des « documents destinés à me montrer où nous en sommes » (*Lautréamont et nous*, cité par M. Bonnet dans A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1988, p. 1090).

14. Au sujet des valeurs d'usage du document, voir, dans le présent volume, l'article de C. Havelange, « La condition documentaire ». Voir aussi J.-Fr. Chevrier et Ph. Roussin, « Présentation », *Communications*, n° 71, *op. cit.*, p. 7: « Un même document peut changer de fonction selon le champ d'usage et d'interprétation dans lequel il est placé. »

15. Voir J.-P. Colleyn, « La fiction dans le cinéma documentaire: Tentation ou hantise? », *Carnets du Bal*, n° 1, *L'Image-document entre réalité et fiction* (dir. J.-P. Criqui), 2010, p. 153.

par exemple la puissance: « Un visage immobilisé par l'objectif photographique peut s'estimer profondément. Il se laisse voir. C'est le document le plus puissant qu'il soit possible de trouver à l'origine d'un livre<sup>16</sup>. » Enfin, il est important de penser la notion de document au-delà de la question de l'objectivité puisqu'un document peut se rapporter à une expérience personnelle et être ainsi éminemment subjectif, comme l'explique J.-Fr. Chevrier, dans « Documents de culture, documents d'expérience<sup>17</sup> ».

Dans son étude sur l'esthétique documentaire américaine des années trente, *Documentary Expression and Thirties America*, William Stott estime que l'expression « écriture documentaire » désigne trois phénomènes différents: la présence ou la référence aux documents dans un texte littéraire (« *writing based upon or incorporating documents* »), les textes qui rendent compte d'expériences humaines (« *writing that records the experience of common people, often in their own words* ») ainsi que les reportages d'actualité (« *first-hand reportage that tries to convey the texture of actuality as well as the facts*<sup>18</sup> »). Les deux premiers cas ont en commun une forte hétérogénéité textuelle, conséquence de l'intégration de documents. On se rend alors compte qu'en tant qu'opérateur d'hétérogénéité, le document permet de penser la notion d'hybridation mais aussi l'hétéronomie. « Notion multiple<sup>19</sup> », l'idée de documentaire ne se limite pas à la documentation puisqu'elle cherche de différentes manières à échapper à sa fonction didactique pour développer une fonction esthétique: Olivier Lugon a notamment étudié le « passage », dans les années vingt et trente, « entre un système qui opposait art et document à un système qui les associe<sup>20</sup> ».

En effet, si le document a longtemps été pensé en opposition avec la littérature et ses pouvoirs de création en termes d'imaginaire, n'est-ce pas en raison d'une certaine *doxa* sur le processus d'autonomisation de la littérature<sup>21</sup>? Si celle-ci, comme monument, reste, tandis que les documents s'oublie et s'envolent comme les

16. P. Mac Orlan, Préface à *Atget, photographe de Paris* [1930], dans Cl. Chéroux, *Pierre Mac Orlan, Écrits sur la photographie*, Textuel, « L'Écriture photographique », 2011, p. 83.

17. J.-Fr. Chevrier, « Documents de culture, documents d'expérience », *op. cit.*

18. W. Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 143. Il ajoute « These kinds of writing are not mutually exclusive ».

19. O. Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Macula, 2001, p. 14.

20. *Ibid.*, p. 30.

21. Voir, à ce sujet, S. Bonciarelli, C. Van den Bergh, B. Van den Bossche, « X-Raying the Italian Novel of the 1930: From Autonomy to Heteronomy (and Back) », dans *Modern Times. Literary Change*, *op. cit.*, p. 45-64, et S. Bru, A. Gilleir, C. de Beun, M. Somers, « Robert Musil's "The Serious Writer in Our Time": Rhetoric and the Modernist Writer's Speech », dans *ibid.*, p. 27-44.

pages des journaux qui les abritent, n'est-ce pas avant tout parce que la littérature ne pourrait avoir d'autre fonction qu'elle-même ? Dans l'opposition entre document et monument, le document est en effet du côté de l'éphémère et de la discontinuité<sup>22</sup>. Mais c'est précisément cette discontinuité, voire cette impureté, de la littérature qui intéresse aujourd'hui : une littérature qui fraye avec le compte rendu, l'archive, le journal et qui obéit à ce que Myriam Boucharenc appelle « le mot d'ordre du vécu » qui « traverse le paysage littéraire de l'entre-deux guerres<sup>23</sup> ».

C'est sans nul doute dans cette perspective que la notion de document a récemment gagné en vigueur, portée par les études sur les interactions entre les médias, en particulier sur le modèle cinématographique en littérature dans la sphère anglosaxonne<sup>24</sup> et sur le renouveau du roman réaliste de l'entre-deux-guerres, notamment en Italie<sup>25</sup>. Ces dernières années, en opposition au concept d'autofiction, la notion de document en tant que telle a particulièrement intéressé la recherche française, donnant lieu par exemple en 2012 au colloque *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)* à Aix-en-Provence ou encore au numéro de *Littérature* que Marie-Jeanne Zenetti et Camille Bloomfield ont consacré aux *Usages du document en littérature*<sup>26</sup> et qui porte sur une période plus récente. L'axe choisi pour ce numéro de revue est aussi celui de l'hétérogénéité et de l'intégration du document, avec un intérêt particulier pour les frontières et les cas limites, et ce que les directrices ont appelé la « contamination transgénérique<sup>27</sup> ». Ce qui ressort des écritures documentaires contemporaines dont il est question dans ce numéro de *Littérature*, c'est que le document est indissociable d'une « instabilité formelle » et d'une « incomplétude fondamentale », qui expliquent sa « labilité » dans l'histoire des arts<sup>28</sup>.

22. L'opposition monument/document est récurrente, notamment chez Taine, Le Goff ou encore Foucault. Voir l'article de R. Ceserani, « The difference between document and monument », dans *Textset, Literature and the notion of « Document »*. *Hybrid and Visual Paths in Western Literature of the Thirties*, Amsterdam, New York, Rodopi, à paraître.

23. M. Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 37.

24. Voir par exemple les travaux de L. Marcus et la conférence qu'elle a donnée à l'université de Leuven le 15 avril 2013, en ligne : <http://www.mdrn.be/node/18> (consulté le 30 août 2013).

25. Sur le *neorealismo*, voir B. Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992, et V. Santoro, *Letteratura e tempi moderni. Il lungo dibattito negli anni Trenta*, Palomar, Athenaeum, 2005.

26. *Littérature*, n° 166, *Usages du document en littérature* (dir. C. Bloomfield et M.-J. Zenetti), Larousse, 2012.

27. C. Bloomfield et M.-J. Zenetti, « Écrire avec le document : quels enjeux pour la recherche et la création littéraires contemporaines ? », *ibid.*, p. 10.

28. *Ibid.*, p. 8. Ce texte, ainsi que l'avant-propos de T. Samoyault dans le même numéro, vient, à notre sens, combler ce que Cl. Pérez appelait « la discrétion de "la théorie" » par rapport au regain spectaculaire des esthétiques documentaires dans la création contemporaine (« Des documents chez les modernes », *op. cit.*).

On l'aura compris, le terme « document » est actuellement à la mode, mais il l'était aussi en 1930, chez les écrivains et chez ceux qui faisaient métier de diffuser la littérature, éditeurs, journalistes, libraires, etc. Plutôt que de regretter le flou et la malléabilité de cette notion – qui sont indéniables – ou de chercher à tout prix à circonscrire la définition du « document » au mépris des usages qui en ont été faits, nous avons préféré nous pencher sur les effets de convergence qu'ils révélaient. Le document est avant tout une étiquette, exagérée, artificielle, hétérogène, certes, mais une étiquette qui a considérablement fait bouger les frontières génériques dans l'entre-deux-guerres<sup>29</sup>.

## LE CHOIX DE 1930

1930 s'impose comme un pivot dans l'histoire des rapports entre littérature et document : nous avons donc choisi de nous concentrer sur la littérature européenne autour de 1930. C'est à cette époque que sont visibles les phénomènes d'échos entre le documentarisme américain et européen, passages permis par des personnalités (par exemple Walker Evans, Berenice Abbott ou Alfred Stieglitz), des revues (*Camera Work*, mais aussi les nombreux bulletins de photographes ou almanachs) et des expositions (la célèbre *Film und Foto* de Stuttgart en 1929 ou encore les deux expositions internationales de photographie et de cinéma de Bruxelles en 1932 et 1933<sup>30</sup>). La convergence entre divers phénomènes d'hybridation générique en Europe est aussi particulièrement forte autour de 1930, grâce notamment aux journaux et aux revues qui sont des lieux de rencontre concrets entre textes d'origines et de statuts différents autant qu'entre texte et image<sup>31</sup>. L'année 1930 est cruciale : c'est la deuxième étape dans l'historique des rapports entre littérature et document dressé par Cl. Pérez en introduction à *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*<sup>32</sup>. La décennie 1925-1935 voit en effet reflourir les débats de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sur les questions de sources et d'archives ; elle réactive sur un autre mode les questions soule-

29. En concordance avec d'autres termes tout aussi importants comme « reportage » « *erlebnisdichtung* », « *cronaca* », « *factual novel* » par exemple.

30. Pour une vision synthétique du documentarisme américain et de sa réception en Europe, voir Ph. Roussin, « Quelques remarques à propos de l'auteur, du documentaire et du document », dans *Le Statut de l'auteur dans l'image documentaire*, Musée du Jeu de Paume, 2006.

31. Sur l'importance de la visibilité des phénomènes qui font l'objet du présent numéro, voir le dernier texte du volume, S. Bonciarelli, A. Reverseau et C. Van den Bergh, « La recherche en vitrines : réflexions sur une exposition ».

32. Cl. Pérez, « Des documents chez les modernes », *op. cit.*

vées au moment de l'établissement du roman réaliste, en particulier le rapport de l'art au réel, à travers la recherche d'un nouveau réalisme, en Italie (c'est le point de départ du mouvement néo-réaliste qui explosera au milieu des années quarante), comme dans la sphère germanique (le *Großstadtroman*) et anglosaxonne (par exemple le *Cinematic Novel* de Woolf, ou Joyce). 1930 est enfin à la fois le moment où tendent à se généraliser des pratiques littéraires d'hybridation (montage romanesque, collage poétique, dialogue texte/image) qui semblaient jusque-là réservées aux avant-gardes, et un point d'origine, souvent reconnu, de bien des démarches intermédiaires contemporaines, qui se réclament de pratiques littéraires et artistiques de l'entre-deux-guerres.

La période dont il va être question est celle qui a vu se développer en Occident l'esthétique documentaire telle qu'O. Lugon l'a analysée dans *Le Style documentaire*. C'est en effet dans l'entre-deux-guerres que l'adjectif « documentaire », nous rappelle-t-il, connaît le succès, en particulier accolé à « photographie » et « film<sup>33</sup> ». Pourtant, l'esthétique documentaire n'est pas uniquement celle des arts visuels : elle est aussi revendiquée par la littérature, par exemple par Musil. La multiplication des documents de tout type interroge la littérature dans sa fonction informative et fait naître un intérêt pour la manipulation de ces sources, le bricolage et le montage de documents. On réduit souvent la notion de « documentaire » à la documentation en se focalisant sur la question de l'illustration, qu'elle dépasse pourtant complètement. L'exemple canonique de *Nadja* le montre bien : les documents ne sont pas seulement les photos que Breton inclut dans l'ouvrage mais aussi les anecdotes, les citations, les faits rapportés, intégrés à des degrés divers dans le récit.

Envisager le lien entre littérature et document autour de 1930 permet de penser ensemble des phénomènes littéraires qui sont en général séparés, en tout cas dans la tradition française : les projets réalistes tirant du côté de l'ethnologie, de la littérature de voyage et de la découverte du monde d'un côté, et, de l'autre, la constellation avant-gardiste ou surréaliste visant à l'exploration d'une intériorité. Ces deux pôles qui revendiquent l'idée du document et qui se rencontrent de façon très concrète dans des revues comme *Documents*<sup>34</sup>, *Bifur* ou encore *Variétés*, obligent à poser une question frontalement : peut-il y avoir un projet documentaire sans réalisme ? Autrement dit, peut-on documenter autre chose que le réel<sup>35</sup> ?

33. Voir par exemple O. Lugon, *Le Style documentaire*, *op. cit.*, p. 14.

34. Sur cette revue emblématique, voir, dans le présent numéro, le texte de M. Preston, *op. cit.*, ainsi que les travaux de G. Didi-Huberman, cités dans le texte de M. Pic, « La fiction documentaire (xix<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles) : devinette, divination, deuil », ou encore « *Documents* », *Una rivista eterodossa*, F. Franchi et M. Galletti (dir.), Milano, Mondadori, 2010.

35. Cette question était l'objet d'un débat au sein du numéro de *Communications*, n° 79, *op. cit.*

Si l'on considère que ce qui fonde un document est un regard et un usage plutôt qu'une esthétique, il faut répondre qu'on peut donner un statut documentaire à tout type de production ou d'objet trouvé. Peut-être faut-il même suivre Ian Walker lorsqu'il analyse le surréalisme comme une nouvelle forme de réalisme, porteuse d'une esthétique documentaire, dans *City Gorged with Dreams*<sup>36</sup>, ou encore l'idée de « réalisme magique » de Franz Roh, reprise par Massimo Bontempelli selon qui un réalisme digne du xx<sup>e</sup> siècle se doit de montrer la magie qui se cache dans la réalité quotidienne<sup>37</sup>.

Se concentrer sur cette période permet, en dernier lieu, de comparer les différentes techniques de collage, de *readymade*, d'insertion et de montage de documents qui fleurissent alors, au-delà des seules pratiques d'avant-garde: comment sont-elles présentées, contextualisées? Cela permet aussi de sortir du cadre de la poésie et des formes courtes pour analyser ces pratiques dans le roman, par exemple. Les insertions de toutes sortes, qu'on les pense comme des fragments de réel intégrés ou des phénomènes citationnels, sont particulièrement nombreuses dans les textes littéraires autour de 1930. Aussi n'est-ce pas un hasard si le fameux article de Walter Benjamin sur le montage (« Crise du roman<sup>38</sup> »), où il discute les enjeux de la Nouvelle Objectivité et du cinéma comme modèle littéraire, paraît en 1930.

## LITTÉRATURE ET DOCUMENT : PRÉSENTATION DU VOLUME

C'est ce souci de penser ensemble des phénomènes considérés comme hétérogènes qui nous a conduit à ouvrir le spectre géographique, à mesure que se réduisait l'espace temporel. Le choix de l'international fut crucial en 2012 lors de l'organisation du colloque *La Littérature comme document. Frontières génériques dans la littérature occidentale des années 1930*, dont la moitié des textes de ce volume sont directement issus<sup>39</sup>. Il le reste aujourd'hui, même si nous préférons insister sur l'hétérogénéité des utilisations de documents, à l'image de certaines rubriques « Documents » ayant fonction de fourre-tout dans les revues ou les

36. I. Walker, *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

37. À ce sujet, voir K. Jewell, « Magic Realism and Real Politics: Massimo Bontempelli's Literary Compromise », *Modernism/modernity*, vol. 15, n° 4, novembre 2008, The Johns Hopkins University Press, p. 725-744.

38. W. Benjamin, « Crise du roman », dans *Œuvres*, t. II, Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 189-197 (« Krisis des Romans: Zu Döblin's' Berlin Alexanderplatz » [1930], dans *Gesammelte Schriften*, t. III, Frankfurt, Suhrkamp, 1972). Voir à ce sujet, dans le présent numéro, le texte de M. Pic, *op. cit.*

39. Colloque international *Literature as Document. Generic boundaries in Western literature of the Thirties/ La Littérature comme document. Frontières génériques dans la littérature occidentale des années 1930*, université de Leuven (Belgique), 5-7 décembre 2012, <http://www.mdrn.be/LAD> (consulté le 30 août 2013).

maisons d'édition<sup>40</sup> au tournant de 1930, et sur le lien entre les insertions, les transferts et l'hybridation générique. Comme la notion de document touche à tous les genres, elle jette le trouble dans la généricité littéraire, créant des phénomènes d'instabilité mais aussi d'invention générique.

Aussi le présent volume est-il construit selon un élargissement, non de la problématique, mais de son champ d'application, pour se terminer avec deux sections d'ouverture, ouverture chronologique, puis ouverture vers les pratiques artistiques et muséales.

Un premier ensemble est constitué de propositions théoriques portant sur les usages du document. Carl Havelange, dans « La condition documentaire », et Muriel Pic, dans « La fiction documentaire », proposent tous deux un parcours général dans la notion de document. Pour le premier, il s'agit de penser le document, ses usages et ce qui résiste à la tentative de définition et de typologie, à partir d'une expérience personnelle et de la circulation d'une légende. Pour la seconde, les paradoxes du montage dans la « fiction documentaire » servent de fil rouge et permettent à ce genre d'entrer dans le champ des études littéraires.

Les textes suivants portent sur l'instabilité générique que provoquent les « transferts de documents » et les phénomènes d'aller-retour entre chronique et récit, documentaire et fiction. C'est d'abord le cas d'un écrivain-reporter français, Roland Dorgelès, qui est convoqué par Maéva Bovio : à partir d'une expérience réelle transférée dans l'écriture fictionnelle, le roman *Partir...* offre une « véritable poétique de l'écrivain en voyage ». L'œuvre d'un autre écrivain voyageur, du côté cette fois de la littérature italienne, est étudiée par Koenraad Du Pont : l'exemple de Giovanni Comisso montre les aléas mais aussi les bonheurs du passage entre littérature et journalisme. Les deux études suivantes portent sur le cas de Paul Morand, symptomatique des va-et-vient entre fiction et document en France autour de 1930. Gil Charbonnier aborde la question générique à travers l'étiquette « documentaire », comme réhabilitation des capacités cognitives de la poésie, *via* le choc esthétique, tandis que Dominique Lanni se penche sur la méthode de Morand qui va se « documenter » en se rendant sur les lieux mêmes qui servent de cadre à ses fictions. Ligia Tudurachi nous emmène ensuite sur d'autres terres, celles du théâtre et de la Roumanie, pour analyser les rapports entre la critique dramatique, la fascination pour le spectacle de la rue et la « priorité du document » chez les romanciers de l'entre-deux-guerres.

40. On pense par exemple à la rubrique « Documentaires » de la revue française *Discontinuité* (n° 1, juin 1928) ou aux ouvrages parus dans les collections « Documents bleus » chez Gallimard (1923-1935) ou « Documenti » chez Le Edizioni d'Italia (1932-1935).

L'ensemble suivant porte sur les inventions génériques, lorsque le document n'est plus simplement importé ou transféré, mais donne lieu à de véritables hybridations. C'est d'abord le cas où les écrivains se mettent au service de la publicité qui est traité par Myriam Boucharenc, qui montre que les réalisations de Cocteau, Mac Orlan, Kessel ou Morand participent autour de 1930 au décloisonnement des champs artistiques et professionnels. Chiara Nannicini Streitberger s'attache ensuite à une œuvre suspendue entre deux pôles, *Marche sur Rome* de Lussu, « livre-document » où la vision de l'histoire personnellement vécue n'empêche pas la documentation. Le texte d'Anne Reverseau et Marcela Scibiorska, qui suit, propose de penser la revue comme un lieu d'hybridation en analysant les agencements de documents dans une revue surréaliste belge méconnue, *Documents 34*. Thea Rimini, enfin, revient vers le domaine italien et montre que la littérature de voyage peut donner lieu à un véritable livre hybride : *Penisola pentagonale*, « reportage narratif » sur l'Espagne de Mario Praz.

Deux textes fournissent ensuite une ouverture chronologique en posant la question du document après les années trente : Olivier Odaert examine l'héritage de la vogue du documentaire dans les débats sur la responsabilité de l'écrivain des années quarante et cinquante, avant que Jan Baetens ne se penche sur les utilisations de documents dans la poésie actuelle à travers le travail de Florence Pazzottu. Ces textes ont valeur de prolongement et visent à replacer dans un contexte historique plus large les rapports entre littérature et document.

Le numéro se clôt sur deux « retours sur pratiques », deux réflexions sur la présence du document des années trente aujourd'hui. Ces ouvertures vers des expériences traitent de l'héritage actuel de ces pratiques de croisements entre littérature et document, tant dans la recherche que dans la pratique artistique. Marie Preston revient sur son parcours de plasticienne en montrant l'influence de la revue *Documents* ou de la Mission Dakar-Djibouti, tandis que les responsables du volume, ayant été commissaires de l'exposition *Literature as Document. Visual Culture of the Thirties* qui accompagnait la conférence à l'origine de la présente publication, proposent de réfléchir, à partir de leur expérience, à la place des expositions dans la recherche universitaire.

C'est ainsi, nous l'espérons, qu'en resserrant le nœud chronologique autour de quelques années seulement et en ouvrant le champ géographique autant que les limites de cette publication nous l'autorisent, il apparaît qu'une question aussi technique que celle qui lie les notions d'hétérogénéité, de transfert et d'hybridation entre document et littérature soulève des enjeux artistiques et culturels beaucoup plus vastes.