

Myriam Boucharenc

Crise de genres, genres de la crise dans les années 20. Autour du grand reportage.

Une loi du plus grand écart entre la norme et le cas mine et relance incessamment la réflexion sur les genres. Plus on s'approche de l'exemple historiquement situé, moins la théorie s'y ajuste et plus les généralités ont tendance à être prises en défaut. Entre fantôme de la littérature et statue du commandeur, les genres n'en restent pas moins une référence dont les oeuvres usent pour se transmettre, se mesurer à la tradition, rejouer ou déjouer l'héritage et prendre ainsi place sur l'échelle mobile des valeurs littéraires. Au bas de cette échelle, le genre règnerait en maître sur une littérature réglée - classique ou populaire - tandis qu'au haut de l'échelle dominerait la Littérature qui déplace les lignes et invente la règle. Depuis l'opposition mallarméenne entre « littérature essentielle » et « universel *reportage* » jusqu'à la dyade barthésienne entre le « scriptible » et le « lisible », les antithèses ont fait florès, qui radicalisent l'antinomie entre la littérature réductible aux genres et la littérature qui les dépasse et les transcende, d'où provient l'axiome selon lequel « la "généricité" [serait] inversement proportionnelle à la "littéarité" »¹.

Voilà qui satisfait une rigueur tout apparente car, en pratique, comment, à chaque barreau de l'échelle, mesurer la teneur exacte d'un texte en « littéarité » ? - à supposer que cette métaphore hiérarchisante, qui méconnaît les chevauchements, les compromis, les ramifications, convienne au classement des oeuvres. Le « chef-d'oeuvre populaire », par exemple : est-il celui qui s'élève à la « littéarité » (auquel cas, il cesse aussitôt d'être populaire) ou celui qui culmine dans la « généricité » (figurant dès lors, la quintessence du populaire) ? On peut déplorer, à cet égard, que le partage institutionnalisé entre littérature et para-littérature vienne accréditer une scission dont il n'est pas du tout certain qu'elle coïncide avec le fonctionnement réel de la littérature. Loin de se conformer aux catégories critiques, non plus d'ailleurs qu'à ses propres représentations, la dynamique littéraire est agie par des phénomènes de contradiction, de transition, d'empiètement : entre anciens et modernes, avant-garde et *minores*, para-littérature et « alittérature »², selon le néologisme forgé par Claude Mauriac... Tandis que le métadiscours dont sont entourées les oeuvres majeures ne cesse de grossir ou que l'on s'emploie volontiers à réhabiliter les grands auteurs populaires, toute une littérature intermédiaire, aux contours mal définis, continue d'échapper à toute prise critique, faute de localisation dans le champ des études littéraires. Ainsi en est-il du grand reportage, forme labile et protéiforme, mitoyenne du journal et du livre, sujette aux métamorphoses et aux migrations, et qui, pour inclassable qu'elle soit, n'en irrigue pas moins notre modernité littéraire et médiatique du Hugo des *Choses vues*, au journalisme le plus contemporain.

Bien que sa naissance, directement liée au développement de la presse de masse, remonte en France à la fin du second empire, le grand reportage ne s'affirme comme phénomène littéraire incontournable qu'après la Grande Guerre, notamment grâce à l'engouement que suscitent alors les enquêtes confiées à des écrivains. On

n'en finirait pas d'énumérer tous ceux que le démon de l'investigation a touchés sans distinction d'école : auteurs à succès comme Dekobra, intellectuels engagés comme Jean-Richard Bloch, épigones tardifs du réalisme tel Pierre Hamp ou écrivains d'avant-garde tel Desnos ; journalistes brigant l'accès à la littérature (Albert Londres), femmes (Colette) ou poètes en mal d'image (Cocteau)... Un pêle-mêle qui ne laisse pas de poser la question, pour le moins controversée, d'un « genre » du reportage, dont le succès n'a eu d'égal que les polémiques qu'il a suscitées.

Dès 1920, Robert de Jouvenel identifie dans l'hybridité de la formule le signe d'une sous-littérature de la pire espèce :

Ainsi un nouveau « genre littéraire » s'est peu à peu créé : les grandiloquences des romantiques s'y amalgament aux gentillesse des parnassiens. Rollinat collabore avec François Coppée sous la férule de Ponson du Terrail. Cet horrible mélange séduit une bourgeoisie qui ne sait plus le français, mais qui fait encore profession de goûter « le style »³.

Aux antipodes de ce jugement sans appel, les tenants du reportage attendent beaucoup de ce genre novateur qui « s'adresserait à une élite », à « tous ceux que la marée montante des romans fabriqués en série, sur le modèle à la mode, écoeure jusqu'à la nausée »⁴. C'est dire que le récit d'enquête a été contradictoirement perçu comme l'héritier des formes littéraires les plus éculées et comme un genre d'avenir appelé à prendre la relève du roman, cette « diligence de l'esprit » dont Henri Béraud dénonce en 1927 l'obsolescence⁵. Ce jugement en double teinte, qui tantôt pare le reportage de tous les prestiges de la modernité, tantôt le relègue au placard des vieilleries littéraires, stigmatise ce qu'il faut bien nommer, dans le sillage de la « crise de Vers » mallarméenne, une « crise de genres », caractéristique de l'après-guerre.

Certes, la remise en question des cloisonnements génériques n'est pas nouvelle : déjà le romantisme avait rêvé leur disparition, mais sur le mode englobant de la synthèse et de la ressaisie, là où les Années folles entendraient plutôt se dessaisir du système des genres et de son emprise sur la définition même de la littérature. Dès 1923, Aragon proclame l'inadéquation de ces catégories, à ses yeux dépassées :

Je [...] trouve infimes les distinctions qu'on fait entre les genres littéraires, poésie, roman, philosophie, maximes, tout m'est également *parole*. Habitué à ces distinctions, nos contemporains sont déroutés par tout ce qui y déroge, mais les écoliers de l'avenir bâillant aux mouches, n'imagineront qu'avec peine et par respect de leurs maîtres qu'on classe dans deux casiers différents Vauvenargues, et *La Terre*, par exemple⁶.

Dix ans plus tard, dans un article consacré à « l'écrivain journaliste », Giraudoux tient la prophétie pour réalisée : le lecteur d'aujourd'hui « entend avoir affaire non plus avec les genres, mais avec les écrivains mêmes et avec les vertus de l'écrivain »⁷. Ne croirait-on pas déjà entendre Blanchot ?⁸.

Par les effets d'une logique compensatoire, ce triomphe de l'oeuvre sur le genre, s'est accompagnée d'une inflation d'étiquetages sans précédent. On a vu se

multiplier, au lendemain de la Grande Guerre, des hybrides - depuis la biographie romancée jusqu'au roman poétique, en passant par le roman TSF -, des formules éphémères telle l'écriture automatique, des emprunts comme le *ready made* ou le collage. Des genres sans descendance - le « poème cinématographique » ou la « critique synthétique », respectivement mis à l'honneur par Soupault et Aragon - sont incessamment venus alimenter la fabrique du nouveau. Cette rotation accélérée des genres, n'a pas toujours été perçue comme un signe de vitalité créatrice, mais comme l'un des effets pervers de « l'industrialisation » de la littérature. Ainsi peut-on lire, sous la plume d'un observateur de la « faune littéraire » de son temps, ces lignes désabusées :

Un modèle de roman se démode aussi vite qu'une robe ou qu'une carrosserie. En sept ans, nous avons assisté à la vogue, puis au déclin du roman de guerre, du roman d'aventures, du roman de terroir, du roman d'analyse. Aujourd'hui, tous les bons constructeurs ont adopté le genre cosmopolite,⁹.

S'il s'en trouve quelques-uns pour dénoncer l'inutilité des classements¹⁰, la plupart cependant répertorient inlassablement. André Billy dénombre rien moins que huit « genres » romanesques : le roman d'analyse, le roman de style, le roman de mœurs, le roman exotique, le roman d'aventure, le roman « humoriste, fantaisiste et précieux », le roman historique, le roman féminin¹¹. Thibaudet, de son côté, distingue le roman de l'aventure, de la destinée, de l'intellectuel, du plaisir, de la douleur, de l'énergie, domestique, urbain, catholique... Tout se passe, en somme, comme si le discours critique était alors incapable de raisonner cette nouvelle tendance de la littérature au hors genre, autrement qu'en ayant recours au principe classificatoire qu'elle périmait. La surenchère taxinomique devient ainsi partie prenante des phénomènes de dérèglements génériques qui alimentent et caractérisent désormais la dynamique littéraire. Rien de surprenant, dès lors, si à la faveur de cette prolifération anarchique de formes transitoires et floues, des phénomènes d'inversion, de déplacement, d'annexion sont venus altérer les hiérarchies, profitant à la confusion des registres et des domaines.

Dans une série des *Nouvelles littéraires* intitulée « Les illustres inconnus », Georges Charensol entreprend de publier une série d'interviews de romanciers populaires « dont personne ne parlait dans la presse puisque ce n'était pas considéré comme de la vraie littérature », précise-t-il¹² - c'est dire qu'en 1930, le préjugé était encore bien établi. S'avisant du fait que la plupart des romanciers interrogés étaient des gens relativement âgés, le journaliste s'interroge sur une possible relève du roman populaire, qu'il entrevoit du côté du roman policier français. Et sans doute faudrait-il ajouter : du reportage. Il est frappant, en effet, de constater que ces deux genres, également sous le signe de l'enquête - et dont l'essor en France est contemporain -, partagent la même structure narrative de base : le récit des faits s'y double du récit de l'enquête¹³ qui l'a rendu possible. Tout comme le roman policier, le reportage suppose l'énigme. Investigation, déduction, dévoilement, sont les opérations communes au reporter et au détective, dont la fiction populaire Belle Epoque s'était déjà employée à ne faire qu'un seul homme. Les métaphores du « secret », de « la plongée », de la « pénétration », qui émaillent le récit de reportage stipulent la profondeur de la réalité que le reporter, volontiers attiré par les bas-fonds, les soutes, les milieux interlopes et marginaux, entreprend, à l'instar de son *alter ego*, de percer. Le monde, comme le crime, s'offrent au déchiffrement

et à la résolution. Cette communauté scénographique a d'ailleurs bien souvent favorisé le transfert de l'enquête journalistique vers la fiction policière, comme lorsque Mac Orlan recycle « "Le Mystère de la malle n° 1" »¹⁴, un reportage pour *Le Journal* sur l'auteur présumé d'un double assassinat, dans son roman, *Le Tueur n° 2*¹⁵.

De la même manière, enfin, que selon Jacques Dubois le genre policier « s'est instauré en avant-garde de l'ensemble des littératures triviales ou non légitimes »¹⁶, le grand reportage a eu tendance à s'imposer comme variante dominante, d'une part du « petit reportage » (véhiculant l'imagerie dévaluée du « "reporter-crotté" »¹⁷) et d'autre part du roman feuilleton dont il fut tout à la fois l'héritier et le concurrent direct¹⁸. Un glissement perceptible dans l'espace du journal - où le reportage a détrôné le feuilleton relégué, après guerre, en seconde page - comme dans les traces de la filiation poétique qui persiste entre ces deux genres. La presse réinvestit pour annoncer ses « retentissantes » enquêtes, les qualificatifs dont elle usait déjà pour le feuilleton : ce que l'on promet au lecteur, c'est toujours un récit « sensationnel », « inédit », « pittoresque », « saisissant », « palpitant » - divertissant en un mot - autrement dit, une véritable saga de l'actualité qui, comme s'en émeuvent certains, fait de l'ombre au roman :

La réalité fait, depuis quelques mois, à la littérature d'imagination une concurrence dangereuse : elle offre, chaque matin et chaque soir, au public, un feuilleton dont il savoure, haletant, les épisodes ; les meilleurs romans ne soutiennent pas la comparaison¹⁹.

L'emploi inattendu, dans la grande majorité des récits d'enquêtes, du passé-simple, caractéristique selon Käte Hamburger de « l'énoncé de fiction »²⁰, ne laisse pas de conforter la duplicité de ce genre référentiel, qui tout en se réclamant du vécu et de la réalité, n'en use pas moins des principaux procédés qui passent pour être l'apanage du roman populaire : forte structure épisodique, redondance, tendance à l'hyperbole et au stéréotype, surinvestissement du lecteur... On ne manque pas, en effet, de retrouver dans bien des reportages la « patte » du récit d'aventures ou de police. Sans doute est-ce à ce pris, d'ailleurs, que l'enquête journalistique a pu s'arroger, en partie du moins, le ressort du divertissement, jadis réservée au feuilleton.

Pour sensationnel qu'il puisse paraître, le reportage demeure cependant un texte référentiel, divertissant certes, mais néanmoins informatif et qui ne saurait cesser de l'être sauf à y perdre sa vocation première. Cette forme d'« énoncé de réalité » qui ressemble à un roman sans en être, qui se drapait dans l'habit de la fiction tout en se réclamant de la vérité documentaire et du témoignage, inverse, en somme ce que Käte Hamburger nomme la « feintise », cet énoncé de réalité feint, propre selon elle aux « genres mixtes » comme l'autobiographie. Ce que feint au contraire le reportage, c'est la fiction même, à laquelle il emprunte ses modes énonciatifs. Un emprunt qui l'affilie assurément à la catégorie générique du romanesque tout en le préservant du genre romanesque, à proprement parler. Cette greffe de la forme fictionnelle sur la matière documentaire me paraît pouvoir expliquer pour une large part le succès de ce genre en trompe l'oeil, issu d'un compromis entre deux représentations concurrentes et contradictoires de la littérature de l'entre-deux-guerres, partagée entre la lassitude et la nostalgie du romanesque, ce dont rend

bien compte l'oeuvre de Dorgelès qui souvent hésite entre le témoignage et la fiction. Quel est le devoir de l'écrivain, s'interroge-t-il dans *Sur la route mandarine*, « décrire ou mentir ? » : « C'est ce qui sépare non seulement deux arts, mais deux espèces d'hommes, et l'âne de Buridan fut moins perplexe entre son sceau et son picotin que l'écrivain, parfois, entre la réalité qui le conjure et la fiction qui le séduit... ». Et l'on mesurera, au plaisant dialogue qui suit, l'ampleur du dilemme :

Un lecteur impatienté. - Enfin, quoi, et cette congai ? Que devons-nous croire ?

L'auteur. - Euh... C'est très ennuyeux... Je voudrais bien vous être agréable et tourner à ma manière un conte qui fasse plaisir. Mais non, que voulez-vous, je ne peux pas...

Le lecteur. - alors ?

L'auteur. - Eh bien ! tant pis. Elle avait les dents noires et elle sentait le poisson...²¹

Jamais, autant qu'après le désastre de 14-18, la fiction n'avait connu pareil discrédit. Sous des appellations diverses, les « histoires vraies » de Cendrars, les « documentaires » de Morand, les « poèmes vécus » de Soupault ou les « récits vrais » des surréalistes, expriment un commun désir de privilégier le « vécu », le réel - ou mieux sa version exaltée, le surréel - sur l'inventé. De là le refus bretonnien de l'« affabulation romanesque »²² et la critique virulente de l'infâme formule réaliste qui mettent à mal la *mimesis*, ce socle aristotélicien du système des genres. Il ne fait pas de doute que le reportage, en se réclamant d'une forme nouvelle de « réalisme vrai » - comprendre de réalisme sans la fiction -, s'est engouffré dans la brèche ouverte par la crise de la représentation. Débarrassé du souci de vraisemblance, le récit d'enquête ne cherche plus à « faire croire », par quelque « effet de réel », mais, plus performativement, à « faire voir ». A « l'illusion réaliste » il substitue volontiers « l'illusion du direct », ce fameux récit prolongeant « les palpitations mêmes de la vie »²³, qu'évoquent si souvent les reporters. Cette transmission immédiate, sans reconstruction métaphorique, « sans littérature », prétend Simenon dans ses repêchages²⁴, contribue à exhiber une scénographie en constant décalage par rapport au récit de voyage et au roman exotique, genres pourtant mieux établis, dont le reportage ne craint pas, adoptant par-là même la posture offensive propre aux avant-gardes, de se démarquer.

La dénonciation de la fiction, trouve à même époque son pendant dans la critique du roman, accusé de se dissoudre dans l'informe à force de héros incertains et de confessions lyriques, bref, de n'être plus romanesque. On déplore à l'envie ces intrigues exsangues, cette déliquescence des personnages et cet abâtardissement du style qui ont fait perdre au roman son beau lustre d'antan. Du côté des productions grand public, la déferlante de reportages qui envahit la presse - toutes tendances confondues - et l'édition des années vingt n'a alors d'égal que la nuée de Vies romancées qui s'abat par collections entières sur la galaxie du livre.

Ce sont d'ailleurs souvent les mêmes auteurs qui donnent dans ces deux formules : Maurois, chantre de la biographie, dont la *Vie de Shelley* paraît la même année 1923 que le célèbre reportage d'Albert Londres sur le bagne, fut aussi reporter ;

réciroquement Henri Béraud, chef de file du reportage littéraire, publie chez Plon *Mon Ami Robespierre* dans la fameuse collection du « roman des grandes existences », en 1927 ; Carco se fait biographe de François Villon²⁵ et reporter du milieu pour *Détective* ; Cendrars mêle l'amour des grands hommes et des grandes enquêtes dans *Rhum*, issu de son reportage sur Jean Galmot²⁶ pour le magazine de Lucien Vogel, *Vu*.

Ce « retour de Plutarque »²⁷ en laisse plus d'un septique : on ironise volontiers sur ce « genre faux » qui prétend « soumettre des faits réels aux conventions d'un art qui repose sur l'imagination »²⁸. Par-delà, pourtant, la méfiance que leur a inspirée la « grande famille des momies-épitaphées »²⁹, l'avant-garde n'est pas restée insensible à cet engouement pour les Vies illustres, qui pousse Delteil à écrire une *Jeanne d'Arc*, Cendrars, *Sous le signe de François Villon*, Desnos un Jack l'éventreur, comme si la caution de réalité permettait de flirter plus librement avec la fiction tant décriée. Autre façon de s'encanailler sous le manteau : la manière dont les surréalistes ont fait glisser les mythologies populaires vers ce que Desnos appelle « l'imagerie moderne »³⁰.

En raison même, sans doute, de son exclusion historique qui l'exempte de tout soupçon de « littérature », le roman populaire, paré de toutes les vertus modernes d'anti-tradition, est l'un des rares « genres » que l'avant-garde la plus offensive ait consenti à sauver. La veine populaire, par ce qui est aujourd'hui volontiers perçu comme son emphase générique, paraît aux yeux des anciens modernes, renouer avec un état adamique des genres, où l'amplification mimétique, confine au merveilleux mythique. Enfance de l'art, « peinture naïve », l'imagier populaire figure un état archaïque de la littérature, en deçà - et non, à la traîne - de la tradition, au contraire de l'académisme, cette industrie du genre « cuit », vers laquelle se déplace, à même époque, le dédain de l'avant-garde.

De ce même attrait pour le romanesque témoigne aussi la tendance - contemporaine de la vogue des Vies romancées - de toute une frange³¹ de la littérature de reportage à se faire « information romancée », « roman-reportage », « roman vécu », « reportage fantaisiste », pour ne reprendre ici que quelques-unes de ces étiquettes sans lendemain, qui ne se contentent pas de semer la confusion entre les genres, mais expriment une tendance plus profonde de l'époque au déport du romanesque - dont le roman serait en train de se désister - vers les genres référentiels. C'est à la biographie, au reportage, au documentaire, que l'on demande désormais de fournir les plaisirs de la fiction, sans toutefois en franchir le pas. Autant dire que ces formules hybrides sonnent le tocsin du roman, tout en battant le rappel à l'ordre du romanesque.

Vies bouclées, destin tracés au cordeau, enquêtes menées tambour battant, avec un début un milieu et une fin : voilà comment le document à la manière du roman, inverse le rapport de « concurrence », pour reprendre le terme balzacien, qui unit le roman à la réalité en faisant le réel même concurrencer la fiction. Au mensonge réaliste, la littérature documentaire aime à opposer la réalité romanesque. Tel est par exemple, l'argument publicitaire, par ailleurs si répandu, de la collection du « Roman des Grandes Existences » chez Plon : « ce qui a été vécu l'emportera toujours en romanesque sur ce qui aurait pu être »³². Au lieu d'éteindre le plaisir romanesque, le témoignage l'exalterait. Ce qui suppose une manière de transfert

des catégories génériques, de la littérature vers la réalité même. Jamais sans doute la métaphore du monde-livre, ne fut plus vivante, qui exprime en ces années-là, la nostalgie - déplacée plus dépassée - du romanesque, quand la littérature concourt par ailleurs à l'abolition du principe de *mimesis*.

Il resterait, mais ce serait là un autre épisode, à réévaluer le rôle que ce genre jugé aujourd'hui négligeable au regard de la tradition littéraire, a pu jouer à plus long terme dans la déconstruction de la fiction. Il y a ainsi beaucoup à parier que le nouveau roman hérite cette saisie au raz du réel, que le reportage avait proclamée sans pouvoir encore l'accomplir, notamment du fait de la prégnance encore très vive du romanesque, dans l'imaginaire de la littérature - et du journal.

On voit bien comment la déconstruction du système des genres dans les années 20 n'est pas le seul fait d'une avant-garde réductible à ses manifestes, constituée en « société secrète de l'écriture »³³, comme le veut une certaine image d'Epinal, même s'il convient de faire la part du détournement, dans ces phénomènes d'annexion relégitimante, qui empruntent aux formes et à l'imaginaire populaire un potentiel transgressif qui n'était pas nécessairement le leur. De son côté, l'essor médiatique n'a pas non plus ignoré l'effort moderne de rupture. On voit bien comment le reportage, issu des bas-fonds du journal, s'est affirmé en greffant sur l'imaginaire de la modernité - esthétique de la vitesse, fétichisme du vrai, exaltation de l'enquête, valorisation de la circonstance - une énonciation et des modes de diffusion - du journal au livre - héritiers du roman feuilleton. Ces débordements, ces captations de valeurs et d'imaginaire attestent une dynamique de « transfert symbolique », pour reprendre la formule de Jacques Dubois, qui pousse au XXe siècle, la littérature populaire et la littérature légitime à un rapport plus dialectisé que par le passé.

On est toujours un peu surpris de découvrir les liens qui unissaient les acteurs de la scène littéraire des Années folles : Benjamin Péret interviewant Colette pour *L'Humanité*, Morand faisant route vers Tombouctou en compagnie d'Albert Londres, Titayna, reporter vedette à *Paris-Soir*, romancière lancée par Courteline et amie de Cocteau... Ce sont non seulement des relations d'interférence, polémiques ou poétiques, qui unissent les oeuvres, les genres et les auteurs, mais d'indivision partielle, liée aux supports, qu'il s'agisse de la presse ou de l'édition. Or ces réseaux de sociabilité qui forment le tissu d'une époque, on ne les mesure, finalement, qu'à considérer les « ratés » de la littérature, les « restes » de la théorie des genres, ce terreau obscur et passager d'oeuvres inclassables, d'écrivains éclectiques, d'auteurs sans descendances ou d'hapax génériques. A condition que l'on consente à considérer ces exclus de la littérature décantée, ils ne cessent dans leur foisonnement même de laisser paraître la complexité des attractions qui influent sur le domaine ouvert, en mouvement, des genres. Du fait de leur instabilité, les formes hybrides ont ainsi tendance à échapper à la réflexion théorique qui les abstrait, entraînant des classements statiques sur une échelle de valeurs qui ne tient pas suffisamment compte de la manière dont les oublis de la réception concourent également à la littérature et en éclairent la réalité.

NOTES

- 1  Dominique Combes, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992, p. 151.
- 2  « L'alittérature (c'est-à-dire la littérature délivrée des facilités qui ont donné à ce mot un sens péjoratif) [...] » (Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 9).
- 3  Robert de Jouvenel, *Le Journalisme en vingt leçons*, Paris, Payot, 1920, p. 83.
- 4  Jean Rodes, « "Le Roman reportage" », *Le Journal littéraire*, 21 juin 1924.
- 5  Henri Béraud, préface au *Flâneur salarié*, Paris, Les Editions de France, 1927, p. xv.
- 6  Louis Aragon, « "Une année de romans" » (1923), *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. Digraphe, 1994, p. 145-146.
- 7  Jean Giraudoux, « "L'écrivain journaliste" » (1934), repris dans *Or dans la nuit*, Paris Grasset, 1969, p. 190.
- 8  « Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature [...]. » (Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, rééd. Folio-Essais, 1993, p. 272).
- 9  Georges-Armand Masson, « "La Faune littéraire. Le romancier" », *Les Annales*, 15 juillet 1927.
- 10  Daniel-Rops, par exemple, constatant que « la multitude des genres romanesque confond l'esprit », renonce à dresser une liste des catégories dans lesquelles on pourrait enfermer le roman contemporain : « il s'en échapperait toujours » (« "Problèmes actuels du roman français" », *La Revue de Genève*, août 1928, p. 993).
- 11  André Billy, *La Littérature française contemporaine*, Paris, Armand Colin, 1929.
- 12  Georges Charensol, *De Montmartre à Montparnasse. 70 ans de journalisme*, Entretiens avec Jérôme Garcin, Paris, Editions François Bourin, 1990, p. 107.
- 13  Epistémè dominante de la période, l'esprit d'enquête règne sur la biographie, le reportage et le roman policier qui déploient une curiosité du monde touchant les grands hommes, les espaces sociaux et géographiques, les ressorts du crime.

- 14  Parue dans *Le Journal*, du 31 juillet au 6 août 1934, cette série a été reprise en volume par F. Lacassin dans *Le Mystère de la malle n° 1 et autres reportages*, Paris, 10/18, coll. « *Grands reporters* », 1984.
- 15  Pierre Mac Orlan, *Le Tueur n° 2*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1935. Concernant le travail de montage et de refontes, on consultera l'éclairant article d'Alain Tassel, « "Du reportage au roman ou la greffe au cœur d'une poétique narrative" », "Nouvelles approches de l'intertextualité", s. la dir. d'A. Tassel, *Narratologie*, n° 4, Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 139-155.
- 16  Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la Modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 83.
- 17  Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout*, Paris, Maurice Dreyfous, 1880, p. 328.
- 18  Affirmation qu'il convient, en effet, de moduler, comme nous y invitait Dominique Kalifa, à l'occasion de cette communication, car si le reportage déloge le feuilleton littéraire de la Une, ce dernier reste cependant très vivace dans la presse quotidienne et hebdomadaire de l'entre-deux-guerres qui lui consacre une et parfois même deux rubriques. Ce sont parfois, d'ailleurs, les mêmes auteurs qui alimentent le feuilleton et assurent le reportage : dans *Le Petit parisien* du 10 octobre 1934, par exemple, le même Léon Groc signe le récit de l'assassinat du roi Alexandre et de M. Barthou à Marseille au titre « d'envoyé spécial » du journal et publie en page 4, « un grand roman inédit », *La condamnée*. La frontière est par ailleurs souvent très trouble entre le reportage sériel et le roman feuilleton, notamment à la faveur des « romans reportages », étiquette éphémère qui se glisse volontiers dans la grande presse : *Paris-Soir* publie sous cette appellation « "Quartier nègre de Simenon" » en octobre 1935, *Le Matin*, de même, mais en page 4, « "Les ténébreuses" » de Gaston Leroux (13 mai 1924).
- 19  Georges Timmory, « "L'information romancée" », *Miroir du monde*, n° 216, 21 avril 1934, p.482.
- 20  Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Le Seuil, coll. *Poétique*, 1986.
- 21  Roland Dorgelès, *Sur la route mandarine*, Paris, Albin Michel, 1925, p. 77.
- 22  André Breton, *Nadja*, rééd. Paris, Gallimard, coll. *Folio*, 1975, p. 18.
- 23  Henri Béraud, Préface au *Flâneur salarié*, op. cit., p. xv.
- 24  « Suis-je parvenu, malgré la déformation professionnelle, à ne pas faire de littérature ? » s'interroge le père de Maigret au terme de l'un de ses reportages : « Je l'espère. » (« "Peuples qui ont faim" » (1934), repris dans *A la rencontre des*

- autres. Mes apprentissages III*, Paris, 10/18, Série « *Grands Reporters* », 1989, p. 279).
- ²⁵ 🖱 Francis Carco, *Le Roman de François Villon*, Paris, Plon, coll. « *Le Roman des Grandes Existences* », 1926.
- ²⁶ 🖱 Roman, roman-reportage, reportage romancé ? Le récit de Cendrars défie le classement.
- ²⁷ 🖱 Benjamin Crémieux, « "Le retour de Plutarque" », *Les Annales*, 15 juin 1927, p. 601-602.
- ²⁸ 🖱 Vladimir Pozner, « "A l'ombre des Grands Hommes" », *Europe*, 15 mai 1931, p. 151-156.
- ²⁹ 🖱 Blaise Cendrars, *John Paul Jones ou l'Ambition*, Paris, Fata Morgana, 1989, p. 34.
- ³⁰ 🖱 Robert Desnos, *Nouvelles Hébrides et autres textes (1922-1930)*, Paris, Gallimard, 1978, p. 457.
- ³¹ 🖱 Mais une frange seulement, car le reportage tend lui-même à se subdiviser en une variante noble (principalement en fonction du support, du sujet, mais aussi de sa tendance à rejoindre l'essai), et une variante grand public, nettement plus romanesque, pour la presse à sensation.
- ³² 🖱 Cité par Michel Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 161.
- ³³ 🖱 L'expression est d'Alain Jouffroy, à propos du groupe surréaliste ("Le groupe. La rupture", revue *Change*, n° 7, 1970, p. 30).