

LA CONDITION DOCUMENTAIRE LIBRES PROPOSITIONS POUR UNE INTELLIGENCE PLURIELLE DU DOCUMENT ET DE SES USAGES

Carl HAVELANGE

La revue *Commerce*, à n'en pas douter, constitue l'une des expériences littéraires et éditoriales les plus riches de l'entre-deux-guerres. Non pas qu'elle fût la plus connue ou la plus diffusée, ni qu'elle mît en avant tel programme éditorial, tel mouvement littéraire ou telle volonté de rénovation : au contraire, ses rédacteurs ont toujours voulu s'en tenir aux seuls critères de l'éclectisme et de l'excellence littéraire, privilégiant également une manière de discrétion résolument élitiste et prolongeant ainsi par le texte le « commerce des esprits » qui animait les conversations amicales de ses fondateurs : Marguerite Caetani, princesse de Bassiano, mécène passionnée et exigeante, l'âme de la revue à qui revient, finalement, toute décision éditoriale ; Paul Valéry, Léon-Paul Fargue et Valéry Larbaud, éditeurs officiels de *Commerce*, auxquels il convient d'ajouter Saint-John Perse, Jean Paulhan et Bernard Groethuysen qui jouèrent dans la revue un rôle officieux mais très important.

L'histoire de la revue est bien connue grâce, surtout, aux travaux récents et très approfondis d'Ève Rabaté¹. De 1924 à 1932, *Commerce* réunit, sans bannière ni tapage, bien loin sous l'écume des genres, des positions et des temps, le meilleur et le plus durable de la littérature. À se laisser mener, aujourd'hui, par la lecture pensive de ces pages si souvent lumineuses – envols, accords, chemins et rêveries – il semble qu'un tel projet n'ait rien perdu de son actualité. C'est lui, en tout cas, qui me donne prétexte à réfléchir librement la question du document. Les raisons en sont à la fois très personnelles – je prendrai tantôt le risque d'y revenir – et purement formelles. Quel statut, en effet, attribuer à

1. È. Rabaté, *La Revue Commerce. L'esprit « classique moderne » (1924-1932)*, Classiques Garnier, 2012.

certaines textes publiés dans *Commerce* et qui me paraissent mettre en trouble, précisément, la frontière que spontanément on établit entre « texte » et « document » ? Quel statut, « littéraire » ou « documentaire », accorder, par exemple, à tel texte de maître Eckhart, ou, plus significativement encore pour mon propos, à une légende malgache consignée par Jean Pauhan, un conte esquimau repéré par Saint-John Perse ? Quel statut leur accorder dans la pure et silencieuse contiguïté qui les lie ici à Valéry, Ponge, Fargue ou Prévost ? Seraient-ce, comme le suggère Ève Rabaté, manières de ponctuations ou de « blancs qui seraient essentiels à la respiration des cahiers² » ? Pour ma part, je ne le pense pas, mais plutôt, dirais-je : des opérateurs poétiques d'indétermination et, dès lors, le premier point d'adossement ou la première intuition d'une réflexion que je voudrais mener à propos de la « condition documentaire »...

EXPÉRIENCE

Cette réflexion, je m'en excuse à l'avance, sera un peu vagabonde et paraîtra d'abord éloignée de la thématique du présent ouvrage, N'étant pas, en effet, spécialiste de la littérature des années trente, ni théoricien de la littérature, mais historien des cultures visuelles, je voudrais m'appuyer, moins sur des zones de spécialités que, très librement, sur l'*expérience* indissociablement sensible et intellectuelle, l'expérience pratique que j'ai du document, comme historien, comme photographe ou, plus simplement, comme lecteur et comme spectateur.

Et me poser, d'abord, cette simple question : qu'est-ce qu'un document ? C'est, lisait-on dans l'argumentaire du colloque qui est à l'origine de ce numéro de *La Licorne*, « un fragment du monde réel (une image, un son, un texte) qui peut être cité dans un texte littéraire ». Plutôt que de m'accorder d'emblée à cette proposition, je voudrais considérer une évidence étymologique. Un document se caractérise d'abord par sa valeur ou sa fonction pédagogique : document vient du latin *docere, doceo*, j'enseigne. Qu'est-ce qu'un document nous enseigne, donc, et comment le fait-il ? Voilà la question à laquelle je voudrais tenter de répondre. L'idéal, bien entendu, serait de pouvoir répondre à cette question *de manière générale*, applicable, somme toute, à tous les champs de savoir et d'expression où se manifeste ce que mon titre annonce un peu trop ambitieusement comme étant la *condition documentaire*. Mais ma théorie est vagabonde. Elle est aussi, très modestement, inductive. Dès lors, je partirai d'une pratique qui m'est familière, celle de l'histoire, et d'un cas très précis, un document, une image singulière (Fig. 1) :

2. *Ibid.*, p. 565.

une photographie ancienne, achetée un jour, par hasard, sur une brocante, pour quelques sous et que depuis je tiens toujours avec moi ; une photographie dont la valeur, pour moi, à la fois intensément documentaire et, je ne sais pourquoi, affective, n'a cessé de m'intriguer au cours des dernières années. Elle est devenue à mes yeux une sorte d'emblème, à la fois de l'histoire, telle que je la conçois et que je la pratique, et de la photographie, telle qu'elle m'habite et qu'elle me touche. Un document, qui me semble précieux, un document où se rencontrent idéalement les fils que je voudrais suivre pour réfléchir la question du document. Un document par excellence, en quelque sorte !



Fig. 1 : Ferrotypé, anonyme, coll. privée. DR.

Qu'est-ce que ce document précis peut nous apprendre à propos de ce que les documents nous apprennent ou à propos, surtout, de la manière dont ils nous l'apprennent ? Depuis un an ou deux, j'ai pris l'habitude de soumettre cette image à mes étudiants au tout début d'un cours consacré à l'analyse critique de l'image. Je leur demande simplement, sans autre forme d'introduction, de commenter cette image et de dire ce qu'ils y voient. L'exercice, en général, se révèle fécond.

Ils ne sont pas longs, bien entendu, à dire qu'il s'agit d'une photographie, ni à la situer dans le courant du XIX^e siècle. Quant au sujet représenté, leur réponse est invariable : il s'agit d'un bourgeois du XIX^e siècle qui affirme, en ville, par le rituel du portrait d'atelier, les signes de sa notabilité. Nous glosons quelques instants autour de cette hypothèse, qui paraît s'imposer, puis je leur dis que, faute d'avoir examiné sans prévention et avec une véritable attention l'image qu'ils ont sous les yeux, faute de s'être mis « devant l'image », ils viennent de commettre une sorte de contresens visuel. En effet, comme un examen plus attentif le révèle rapidement, toute une série de signes visuels démentent, dans l'image, l'interprétation qui vient d'être donnée :

Le sol, constitué de pavés, dénote une prise de vue en extérieur, et non pas dans un studio classique.

Le guéridon où le personnage a posé son bras gauche n'a rien d'un luxueux meuble d'acajou ornant un riche studio Napoléon III : il est branlant et rafistolé, muni d'un plateau de bois brut et grossier, mal assemblé au fût qu'il semble contredire, sauf à considérer, effectivement, les nombreux outrages que ce dernier semble avoir également subis.

La chaise, que l'on devine, ressemble plus à une vulgaire chaise de cuisine qu'à un fauteuil de salon.

La toile peinte paraît épuisée, passée, et la pose du personnage, le bras droit fictivement accoudé sur la rambarde peinte, perd en assurance, en dignité, pour gagner en maladresse et atteindre une sorte de rigidité comique qui lui donne une tout autre stature que celle qui avait d'abord été identifiée.

Enfin, les signes d'oxydation, bien visibles dans les coins gauches de l'image, indiquent une technique particulière : le ferrotipe, positif direct sur plaque de métal, mis au point et diffusé à partir des années 1860, dont l'un des principaux attraits est le coût très bas, qui permet, avec d'autres procédés, une diffusion véritablement populaire du portrait photographique³.

3. S. Esmeraldo, « Ferrotipe », dans A. Cartier-Bresson (dir.), *Vocabulaire technique de la photographie*, Marval, 2008, p. 27-28.

Et voici donc, susceptible d'être racontée, une tout autre histoire : celle d'un photographe ambulant, qui traîne sa mauvaise carriole et monte ses tréteaux, de village en village, de foire en foire, où viennent se faire photographier à bas prix des petits notables de village ou des paysans endimanchés – certains attributs vestimentaires, peut-être, sont également fournis par l'opérateur –, obtenant ainsi, souvent pour la première fois de leur vie, une image de soi qu'ils conserveront comme un trésor.

Une tout autre histoire, donc, que le document, en sa matérialité, permet de fonder beaucoup plus vraisemblablement que la première. N'en reste pas moins, cependant, que le stéréotype visuel, hérité, auquel ont d'abord cédé mes étudiants est, en lui-même, porteur de signification. Car, en effet, le photographe forain et son modèle ont bel et bien reproduit, en leur lieu propre, les formes et les conditions de la prise de vue telles que le studio photographique, urbain et bourgeois, les a établies depuis une ou deux générations. L'humble modèle du photographe ambulant se fait bien représenter à la manière d'un bourgeois, dans ce théâtre du studio forain où l'on retrouve, sensiblement décalés, mais bien présents, tous les codes visuels et narratifs de la photographie de studio. L'image donc, et sa lecture d'abord incertaine, témoigne ainsi et rend intensément visible l'ampleur des processus d'uniformisation qui travaillent au cœur même de la société du XIX^e siècle : la possibilité, pour tout dire révolutionnaire, d'une image de soi, esthétiquement normée et socialement universalisée, produite, échangée, mise en usage, une image de soi qui manifeste et soutient, au plus profond, ce que l'on peut appeler le *devenir sujet* des sociétés contemporaines.

Et reste enfin, au terme de ce modeste chemin d'analyse, au détour des troubles et des déplacements qu'il engage, reste enfin l'image, cette image-là, en sa singularité, non soluble dans l'analyse qui vient d'en être donnée, mais qui, au contraire, résiste à sa disparition, qui ressurgit en quelque sorte pour elle-même ou par elle-même, reste l'objet, reste le document dans son irréductible singularité – ici, une photographie, mais ce pourrait être aussi bien un texte –, reste le document en sa présence infiniment singulière, ce personnage qui nous regarde et qui n'est plus, dès lors, ni arrogant, ni comique, mais là, seulement, touchant, bouleversant, les bois usés du guéridon, l'étoffe du vêtement, l'oxydation du ferrotype, la maladresse relative de la pose, tout ce qui permet l'analyse et qui, en même temps, y résiste, ce qui bavarde et qui se tait, pourtant, ce que l'on s'approprie, ce sur quoi l'on fait appui, mais qui continue, pourtant, à se tenir face à nous comme une sensible et irréductible *manifestation*, comme, à la fois, une présence et un appel.

C'est là, peut-être ce qu'il nous faut d'abord comprendre et qui constitue le cœur de l'énigme: la fonction « pédagogique » – faire preuve, témoigner –, quelle qu'en soit la richesse et quelle que soit la difficulté de sa mise en œuvre, n'épuise pas totalement la valeur, ni la signification du document. J'y reviendrai.

POSITIONS

Qu'est-ce qu'un document? Il me semble possible, à la lumière de cette brève analyse, d'identifier les principales caractéristiques permettant de définir ce qu'est un document. Quatre « principes générateurs » peuvent être retenus.

Invention

Un document, tout d'abord – c'est là, peut-être, une évidence, mais sur laquelle il convient d'insister –, n'existe pas « en soi », mais dans le cadre, seulement, du dispositif de savoir ou d'expression qui le convoque en cette qualité de document. Il est bien entendu, en effet, que mon ferrotypage n'est un document que dans la mesure seule où je l'ai désigné comme tel: sur l'étal du brocanteur, il n'était qu'un « fragment du réel », déposé là comme en attente d'une assignation spécifique. C'est ce que l'on pourrait appeler le *principe d'invention* du document, qui engage fondamentalement, en l'une de ses dimensions les plus riches et les plus complexes, toute la pratique de l'histoire, de même qu'elle engage toute la construction sociale et culturelle de la photographie comme document.

Un document est donc, certes, un « fragment du réel », mais d'emblée assigné d'un statut et d'une fonction très particuliers, d'une agence, somme toute, que je lui attribue: celle de m'apprendre quelque chose. *Doceo*, me dit le document, acquérant dès lors une sorte de froideur, d'austérité, de docte solennité – un peu ennuyeuse et comme empesée, sans doute, mais garante de l'office qui, désormais, lui est conféré.

Convocation

Statut et fonction. Voici que le document, par *institution*, s'abstrait en quelque sorte de lui-même et s'inscrit dans la vaste catégorie des objets mémoriels, parmi les recueils de textes, les dépôts d'archives, les collections de médailles ou d'inscriptions, les banques d'images auxquels nous conférons, comme au prétoire, la responsabilité de témoigner. Ce sont des objets intermédiaires: ils ne sont ni le crime, ni le procès, mais caractérisés, dès lors, par un double principe d'extériorité.

Celui, tout d'abord, qui correspond au statut d'extériorité que le document occupe dans le dispositif où il est convoqué. C'est une évidence, sans doute, ici encore, mais une évidence lourde de signification : qu'il s'agisse d'histoire ou de littérature – et pour des raisons à la fois parentes et distinctes –, le document ne se confond pas avec le récit historien ou l'œuvre littéraire. C'est, dans le récit historien, une image, le ferrotipe, par exemple, que j'utilise aux fins de produire ou d'illustrer un récit historique à propos de la photographie, une image dûment référencée, éventuellement commentée et de toute manière pourvue d'une légende. Ce pourrait aussi bien être un texte, accompagné des guillemets, qui indiquent la citation, et de la note en bas de page, qui signale la provenance.

On pourrait appeler ce premier principe d'extériorité qui caractérise le document, son *principe de convocation*, désignant ainsi le mouvement par lequel il s'établit dans le texte ou dans l'œuvre, tout en y révélant son statut singulier de pièce, au sens propre du terme, rapportée et, par là, un régime cognitif ou d'expression très particulier.

Notons également, ce n'est pas inutile pour notre propos, que ce principe de convocation est manifesté, d'un point de vue, disons, stylistique, par des marqueurs formels d'extériorité, distincts selon les genres, les intentions et les traditions expressives, mais toujours présents : la disposition sur la page, le retrait, l'espacement, l'italique, les guillemets, la note en bas de page.

Il y aurait, de ce point de vue, de passionnantes études à mener qui auraient pour objet, par exemple, l'usage différentiel de ces marqueurs stylistiques, linguistiques ou graphiques désignant formellement ou, plutôt, établissant et organisant le degré d'extériorité du document par rapport au texte en lequel il s'inscrit. Car ce statut épistémique d'extériorité qui caractérise le document n'est évidemment pas absolu : il détermine au contraire un système de différences et d'identités dont les marqueurs stylistiques sont l'expression, manifestant visiblement l'écart principal du document, mais tout aussi bien la nature et le sens d'un lien. Ce lien ou, disons, cette relation d'identité relative entre le document et le texte qui l'accueille, peut être plus ou moins fort, jusqu'à signifier, presque, en même temps qu'elle s'affirme, le quasi-effacement de la différence de statut entre le texte et le document⁴.

4. Cet effacement relatif des marqueurs d'extériorité relève sans doute d'une procédure plus littéraire qu'historienne. J'en prends à témoin la revue *Commerce* où les « documents » – légende malgache, conte esquimau – ne sont différenciés des textes d'auteurs par aucune procédure typographique ni de mise en page. La différence de statut entre les uns et les autres est ici, en effet, à peine manifestée : même présentation, même disposition du texte sur la page, même titrage, même organisation graphique, seul l'usage discret de l'italique témoignant d'une différence entre les uns et les autres.

Expression

Extériorité relative du document, donc, par rapport au dispositif de connaissance ou d'expression en lequel il s'inscrit. Mais extériorité du document, également, eu égard à la fonction sémiotique qu'il occupe au sein de ce dispositif: un document a pour caractéristique de renvoyer à autre chose qu'à lui-même. Il est toujours convoqué, non pas en sa qualité d'objet, pourrait-on dire, non pas en lui-même, mais en sa qualité de trace ou de témoin. Il est référentiel par fonction.

L'histoire, dit-on, s'écrit avec des documents: c'est là le fondement méthodologique de la discipline, répété comme une antienne à l'entame de tous les manuels de critique historique. Toutes époques et toutes tendances confondues, des premières formulations ingénument ou brutalement scientistes du XIX^e siècle aux herméneutiques les plus sophistiquées d'aujourd'hui, le document est toujours pensé et construit dans sa dimension indicielle ou testimoniale, faisant mouvement, donc, vers une réalité à laquelle il ne se réduit pas; il est, on le sait, le moyen, et non l'objet de la connaissance historique. C'est bien entendu, exactement, dans cette perspective que j'ai fait usage, tantôt, de mon ferrotipe, le mobilisant, non pas comme objet de ma recherche, mais comme témoin d'une histoire générale de la photographie, ou d'une histoire culturelle des processus sociaux d'uniformisation et de subjectivation qui travaillent les mondes contemporains.

La fonction référentielle du document, ce que j'appelle son *principe d'expression*, est évidemment essentielle. Elle est même ce qui le caractérise le plus évidemment et organise, par exemple, tout le discours de la critique historique, de même qu'elle permet, dans un champ de préoccupations beaucoup plus vaste, de réfléchir la relation constitutive que tout document entretient avec le passé, l'ailleurs, la perte, la disparition ou la mélancolie – songeons, par exemple, mais par exemple seulement, au « noème » de la photographie que Roland Barthes a désigné dans *La Chambre claire* par la célèbre expression « Ça a été ».

Résistance

Ces trois principes – invention, convocation, expression – suffisent-ils dès lors à caractériser le document en sa généralité? Je crois qu'il faut encore y ajouter un quatrième principe que j'appellerais le *principe de résistance* ou de *contradiction*. Car si le document, assurément, a pour caractéristique ou pour fonction de renvoyer à autre chose qu'à lui-même, il s'obstine, en même temps, à imposer l'évidence et l'énigme de sa présence singulière. Le ferrotipe me l'apprend et me permet de me saisir de cette intuition que je voudrais développer: où que le docu-

ment me conduise, et, parfois, si loin de lui-même, je ne cesserai de le rencontrer, également, dans sa réalité, dirais-je, ante-documentaire ou a-documentaire. Je suis persuadé que cette « résistance » du document – ou, plutôt, ce mouvement en lequel sans cesse il m'entraîne –, détermine en profondeur les types de savoirs et les modes d'expression qui s'en réclament, dont l'expérience que j'ai de l'histoire me sert ici, seulement, de modèle ou de point de départ.

Cette valeur a-documentaire du document, son principe de résistance, je voudrais y insister, n'est pas simplement un *reste*, quelque chose qui subsisterait comme malgré tout, une fois manifestés et activés les principes d'extériorité qui président à son invention et à sa mise en usage. C'est un plein, dont je reconnais la présence, la force et l'efficace, en chacun des terrains historiques que j'ai eu l'occasion d'explorer, un plein qui se manifeste, toujours au présent, par la puissance d'affect qui caractérise le document, là où il ne se donne plus ni comme extériorité, ni comme représentation, ni comme « objet intermédiaire », mais au contraire comme présence, irréductible, singulière, puissante, muette ; sa dimension esthétique, peut-être, mais pas seulement : une relation d'intimité, plutôt, sensible, charnelle, *l'expérience* que nous faisons du document, ce qui me fait tenir avec moi le ferrotypage que j'évoquais plus haut, sa valeur, pour moi, d'objet sensible et quasi talismanique, si éloignée, en apparence, de sa fonction strictement référentielle, mais dont elle est pourtant indissociable puisqu'en effet, je le sais, je l'avoue, c'est bien d'elle que je m'autorise plus ou moins consciemment pour mobiliser, je l'espère utilement, le document en question dans le cadre d'une histoire de la photographie.

Pour le dire en d'autres termes, il me semble que la question du document n'est d'aucune manière épuisée par le problème de la référentialité : la référence est la face émergée de l'iceberg ; tout le reste, les mouvements plus nombreux que le document induit, son agence complexe et paradoxale, en constitue la face immergée.

Un document est toujours non fini. Et son agence est rendue intelligible par la co-action – c'est évidemment là le mot important –, des quatre principes générateurs que je viens d'indiquer : principe d'invention, de convocation, d'expression et de résistance. Il me semble que ces quatre principes régissant la « condition documentaire » permettent, non seulement de distinguer entre les genres et les usages, mais aussi de construire une histoire des pratiques du document dans les champs conjoints de l'historiographie, de la photographie et de la littérature. Cette histoire, partant du XIX^e siècle, trouverait comme son premier point d'aboutissement dans les années vingt et trente. L'argument en serait le suivant : au départ, une vision strictement et naïvement référentielle du document, ne considérant en quelque

sorte que le seul principe d'expression – et encore dans ses modalités les plus mécaniques –, pour fonder ses usages; au point d'arrivée, des pratiques plurielles du document où s'articulent, en toute leur richesse et en toute leur complexité, les quatre principes générateurs. Du scientisme historiographique à l'école des Annales de Lucien Febvre et de Marc Bloch; du pictorialisme à la nouvelle objectivité; du réalisme au surréalisme ou au modernisme: il y a là, me semble-t-il, une même ligne de crête organisant peu à peu, dans tous ces champs distincts, la *condition documentaire* comme un des éléments majeurs de la modernité.

DÉTOURS

L'hypothèse est séduisante. En préparant ce texte, je me suis rapidement convaincu qu'elle méritait d'être développée. Consultant un peu compulsivement d'anciens ouvrages de critique historique, Ranke, Langlois et Seignobos, Halphen et d'autres; relisant beaucoup à propos de l'histoire de la photographie; feuilletant à nouveau Atget, Kertész, Evans, Brassai et bien d'autres; me risquant à quelques incursions littéraires, inspiré, également, par la lecture de Kracauer⁵, je me mis donc en chemin⁶.

5. S. Kracauer, *L'Histoire des avant-dernières choses*, Stock, 2006.

6. Les textes étaient extraordinairement suggestifs, permettant d'établir autant de fécondes comparaisons entre la construction du document dans les champs très proches, en vérité, de l'histoire et de la photographie. Ainsi, par exemple, le document historique est-il d'abord pensé, au XIX^e siècle, en sa qualité singulière de trace et d'enregistrement. La critique historique est la technique permettant d'établir cette trace en vérité, de même que le dispositif technique de la photographie est garant de la fidélité mimétique de l'image: « Les faits passés ne nous sont connus que par les traces qui en ont été conservées, écrivent par exemple Langlois et Seignobos en 1898. Ces traces, que l'on appelle "documents", l'historien les observe directement, il est vrai; mais après cela, il n'a plus rien à observer; il procède désormais par raisonnement, pour essayer de conclure, aussi correctement que possible, des traces aux faits. Le document, c'est le point de départ; le fait passé, c'est le point d'arrivée. » Dès lors, une fois appliquées les opérations de la critique externe et de la critique interne, « le document se trouve ramené à un point où il ressemble à l'une des opérations scientifiques par lesquelles se constitue toute science objective: il devient une observation; il ne reste plus qu'à le traiter suivant la méthode des sciences objectives. Tout document a une valeur exactement dans la mesure où, après en avoir étudié la genèse, on l'a réduit à une observation bien faite », Ch.-V. Langlois et Ch. Seignobos, *Introduction aux études historiques* [1898], Éd. Kimé, 1992, p. 38 et p. 40, disponible en ligne: www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/ (consulté le 30 août 2013). On mesurera, d'un trait, toute la différence de perspective en confrontant ce texte à la réponse programmatique que Lucien Febvre lui apporte, en 1933, à l'occasion de sa réception au Collège de France: par les documents, ironise-t-il, « on atteignait les faits. Chacun le disait: l'histoire c'était: établir les faits, puis les mettre en œuvre. Et c'était vrai, et c'était clair, mais en gros, et surtout si l'histoire était tissée, uniquement ou presque, d'événements [...]. Mais qu'est-ce qu'un fait et qu'est-ce qu'un événement? [...] Du donné? Mais non, du créé par l'historien [...], de l'inventé et du fabriqué, à l'aide d'hypothèses et de conjectures, par un travail délicat et passionnant [...]. L'historien ne va pas rôdant au hasard à travers le passé, comme un chiffonnier en quête de trouvailles, mais part avec, en tête, un dessein précis, un problème à résoudre, une hypothèse de travail à vérifier [...]. L'essentiel de son travail consiste à créer, pour ainsi dire, les objets de son observation [...]. Élaborer un fait, c'est construire. Si l'on veut, c'est à une question fournir une réponse. Et s'il n'y a pas de question, il n'y a que du néant », L. Febvre, *Combats pour l'histoire* [1953], Armand Colin, 1992, p. 6-8.

Mais voici que je fus brutalement détourné de ce projet par un « événement documentaire » qui surgit sans crier gare dans ma recherche et dans ma vie. Non pas que cet événement invalidât l'hypothèse que je me proposais de défendre, au contraire, d'une certaine manière, mais qu'il s'imposât à moi avec une telle force que je fus détourné de toute autre préoccupation véritable, et que j'en vins à considérer que c'était là, dans cette école un peu buissonnière, je l'avoue, que j'avais le mieux à réfléchir la question du document et à trouver les éléments me permettant de poursuivre.

J'ai donc décidé – mais pouvais-je faire autrement ? – de laisser mon hypothèse un peu en suspens et de prendre le risque de repartir de cette histoire, petite fable épistémologique, en quelque sorte, qui me permettra, je l'espère, d'aboutir ces réflexions sans trop de difficultés.

Pour introduire cette histoire, il me faut d'abord faire une confidence. Lorsque j'étais enfant, vers l'âge de huit ou de dix ans, je m'étais inventé, comme bon nombre de mes contemporains, un personnage imaginaire, petite figurine d'Indien que je gardais toujours dans ma poche ou sur ma table de nuit et avec qui j'entretenais, de manière permanente, une conversation dont il me semble inutile de préciser qu'elle était absolument secrète. J'avais aussi donné un nom à mon petit Indien, un nom tout aussi imaginaire, imprononçable et, pour tout dire, un peu ridicule, mais dont le caractère alambiqué à l'extrême me semblait comme garant du caractère absolument secret de notre relation. Ce nom, j'ose à peine le transcrire, était : NUKARPIARTEKAK!

Revenons au présent. Parmi les lectures que je faisais, en même temps que je travaillais la question du document, figurait le dernier livre de Pascal Quignard, *Les Désarçonnés*. Quel ne fut pas mon étonnement de constater que dans un des courts et très nombreux chapitres dont son livre est constitué, cet auteur convoque une légende mettant en scène un Indien Inuit – le mien, il est vrai, venait plutôt du Far West –, qui entretenait avec le langage un rapport si méfiant qu'il s'était inventé une langue propre, et secrète, grâce à laquelle il s'exprimait, à lui-même, ses propres émotions. Mon étonnement fut plus grand encore lorsque je lus le nom de cet Indien : NUKARPIATEKAK. Voici que surgissait, littéralement, sur la page, presque à l'identique (seul manquait le deuxième R), le nom que je pensais avoir inventé, convoqué par l'un de mes auteurs habituels pour raconter une histoire qui, sans se confondre avec la mienne, touchait cependant, elle aussi, à la question du langage et du secret⁷. J'avoue que j'en étais quelque peu ébranlé.

7. « Un mythe raconte qu'un chasseur inuit ne voulait même pas confier à sa langue ce qu'il éprouvait. Même quand il était seul il ne se communiquait pas ses impressions. Aussi le héros s'inventa-t-il une langue secrète

Et voici, surtout, que s'invitait, que s'inventait sous mes yeux médusés un extraordinaire document. Celui-ci me paraissait dédoubler et mettre en abîme, d'une certaine manière, les réflexions un peu tâcheronnes que je venais d'établir à propos de la condition documentaire. La convocation par Quignard de la légende inuit, même s'il paraissait en masquer soigneusement la provenance, avait évidemment valeur documentaire. Il ne m'était pas difficile d'y voir à l'œuvre les quatre principes générateurs que je venais d'identifier. Mais c'est aussi, et surtout, la page elle-même des *Désarçonnés* qui prenait, pour moi, valeur de document ! Vers quoi ce nouveau document me mettait-il en mouvement ? Une affinité de pensée, si curieusement manifestée, avec un auteur que j'apprécie beaucoup ? L'espace plus intime d'un passé et d'une histoire personnelle ? Ou l'ailleurs des banquises et des étendues glacées du Grand Nord ?

Je m'empressai de consulter Internet où je trouvai, au nom de Nukarpiatekak, quelques occurrences renvoyant toutes à Quignard, aux *Désarçonnés*, mais également à un autre de ses livres, *Vie secrète*, dans lequel figurait aussi le même personnage. Dans *Vie secrète*, que je parcourus aussitôt, l'histoire était un peu différente. À la question du langage, s'ajoutait en effet une très curieuse histoire dont voici en quelques mots le résumé : Nukarpiatekak vivait seul, négligeant sa vie, négligeant de chasser l'ours, ni le phoque, lorsqu'il entendit parler d'une jeune femme très belle, habitant à quelques fjords de distance. Il décide d'aller la voir, se prépare, nettoie son kayak tout couvert de mousse et, après une longue navigation, arrive aux abords de la maison d'hiver où habite la jeune femme. Il est accueilli avec chaleur par les habitants, croise le regard de la jeune femme et, aussitôt épris, mû par une ardeur amoureuse éperdue, s'évanouit ; se réveille : la jeune femme lui sourit, il tombe à nouveau évanoui ; se réveille encore, s'évanouit et se réveille, jusqu'à ce qu'enfin il la rejoigne sur une couche qu'elle avait préparée à leur intention. Là, ils s'étreignent, ils font l'amour, mais de telle sorte que Nukarpiatekak s'enfouisse et finalement disparaisse complètement dans le corps de la jeune femme. Celle-ci, le lendemain matin, urinant sur la banquise, rend les os et le squelette de son amant⁸.

Mon trouble ne fut pas apaisé par cette deuxième évocation, chez Quignard, de l'histoire de Nukarpiatekak. Pour dire la vérité, j'en devins obsédé, alors que, à

dans le dessein de se parler à lui-même et de se dire la vérité sans que l'esprit de la langue le comprît. Son nom ? Nukarpiatekak. Il faudrait que je retrouve la trace de ce mythe dans la glace ou la neige. Il faudrait que je l'arrache au capitaine Cook. Il faudrait que je médite plus avant cet écart de chaque langue », P. Quignard, *Les Désarçonnés. Dernier royaume VII*, Grasset, 2012, p. 167.

8. P. Quignard, *Vie secrète*, Gallimard, 1998, ch. XXXVI et XXXVII, p. 331-345.

la question du langage, s'ajoutait un mythe où se nouaient des thématiques aussi essentielles – la naissance, le temps, le désir et la mort⁹. Je me mis aussitôt et un peu frénétiquement en recherche, sinon d'une explication, au moins de quelques éléments que je pourrais ajouter à ce dossier. Ce fut finalement non pas en faisant usage du nom utilisé par Quignard, Nukarpiatekak, mais du mien, en quelque sorte, c'est-à-dire Nukarpiartekak, que j'obtins quelque succès et que je parvins à recueillir de nouveaux documents.

Voici, en quelques mots, le résultat de mes recherches. C'est en 1884 qu'un explorateur danois, Gustav Holm, découvrit sur la côte est du Groenland, au terme d'une longue et périlleuse expédition, une population de quatre cent treize âmes, les Ammassaliks, qui n'avaient, semble-t-il, jamais été en contact avec des étrangers. Holm découvrit là une sorte d'Eden glacé où il séjourna de longs mois et d'où il revint avec une ample description ethnographique qu'il publia, en danois, en 1886, puis qui fut, heureusement pour moi, traduite en anglais en 1914 (Fig. 2). Dans l'un des chapitres de cet ouvrage, se trouvent consignés une quarantaine de contes ammassaliks, dont celui de Nukarpiartekak qui correspond, en effet, à peu près exactement, à l'histoire racontée par Quignard¹⁰.

Mon enquête progressait. La découverte de la version originale de l'histoire de Nukarpiartekak, la lecture du livre de Holm et de quelques fondamentaux de l'ethnologie des Inuits, m'occupait sans interruption. Je découvrais par exemple les livres de Paul-Émile Victor et de Robert Gessain dont l'expédition chez les Ammassaliks, en 1934, avait constitué un des grands moments fondateurs de l'ethnologie française. Gessain, qui était aussi photographe, avait ramené du Groenland des photographies, à vrai dire admirables, que je regardais avec passion et que je confrontais à celles, beaucoup plus convenues, qui illustraient le traité de Holm¹¹. C'est tout un univers qui s'ouvrait ainsi à moi et dont je ne pouvais détacher le regard, accumulant sur ma table de travail des documents toujours plus nombreux.

9. « Le conte sur la disparition de Nukar dit ceci : À un certain degré, voir, c'est disparaître. Tel est l'homme qui désire et qui disparaît dans ce qu'il désire avec son désir » (*ibid.*, p. 338).

10. *Legends and tales from Angmagalik collected by G. Holm and translated by Johan Petersen*, dans W. Thalbitzer, *The Ammassalik Eskimo. Contributions to the Ethnology of the East of Greenland Natives*, Copenhagen, Bianco Luno, 1914 (Meddelelser om Gronland, t. XXXIX), p. 294, pour la légende de Nukarpiartekak.

11. R. Gessain, *Inuit. Images d'Ammassalik. Groenland, 1934-1936*, Éditions de la Martinière, 2007.

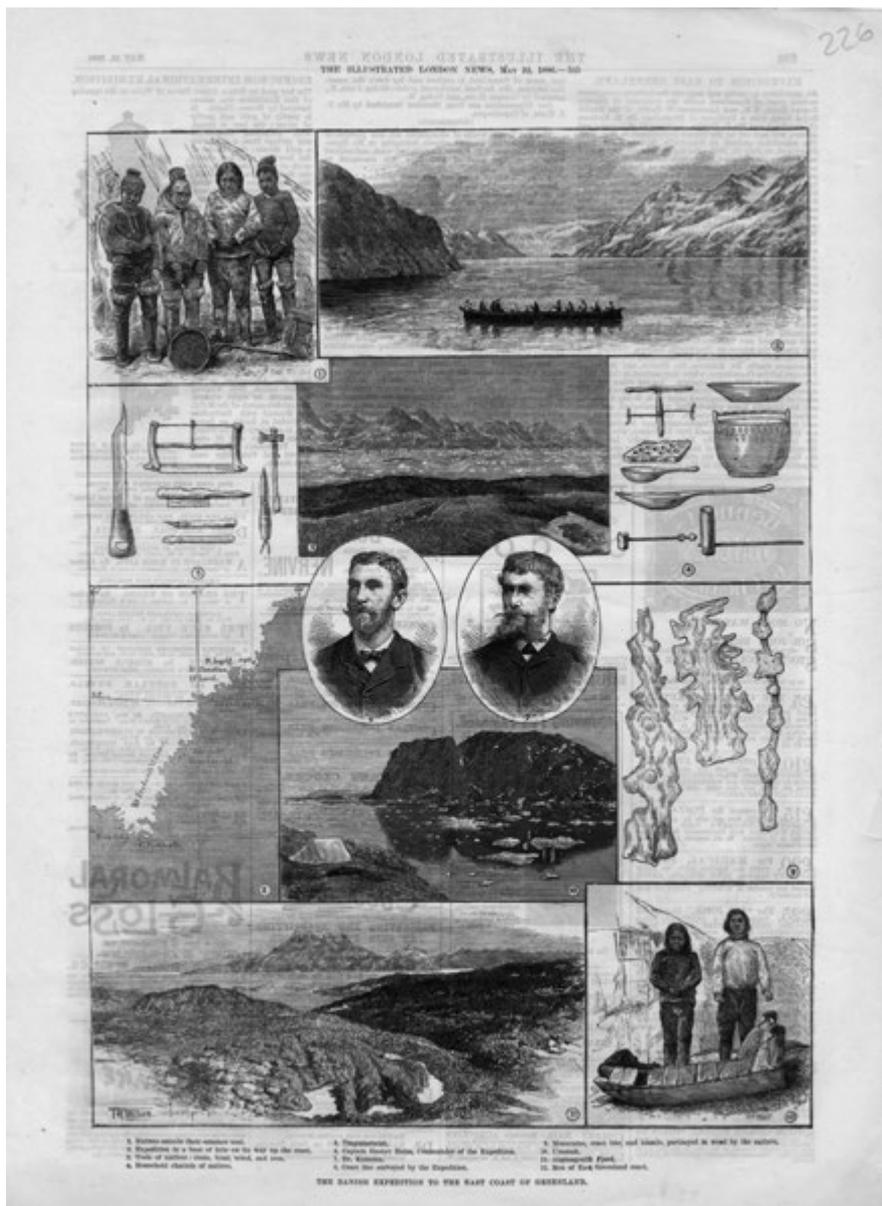


Fig. 2: *The Illustrated London News*, 22 mai 1886, p. 535. DR.

Par ailleurs, je découvris que, entre Gustav Holm et Pascal Quignard, l'histoire de Nukarpiartekak avait fait l'objet de quelques reprises littéraires – quatre, en l'état actuel de mes prospections. Mon trouble fut très grand lorsque je m'avisai que celles-ci me reconduisaient directement à l'objet de ma recherche.

C'est en effet, à Paris, en octobre 1938, dans l'extraordinaire vivier de la villa Seurat, là où se retrouvent et se croisent nombre des artistes, écrivains et photographes auxquels je pensais pour étayer mon hypothèse d'une historicité de la condition documentaire, là, donc, que je retrouve d'abord Nukarpiartekak, plus exactement dans l'éphémère revue *The Booster*, organe sans grand intérêt de l'American Country Club de Paris, mais dont la rédaction fut confiée, en 1937, à Henry Miller, Alfred Perlès et Laurence Durell, qui en firent aussitôt, en une sorte de décalage quasi surréaliste, le porte-voix d'une avant-garde littéraire et artistique, dont ils comptaient parmi les principaux représentants. C'est Laurence Durell, semble-t-il, qui découvrit l'histoire de Nukarpiartekak, peut-être dans l'ouvrage de Holm, mais plus vraisemblablement dans une autre revue littéraire, *Contemporary Poetry and Prose*, parue en juillet 1936¹². Durell, Miller et Perlès jugèrent cette histoire si pleine d'étrangeté, de poésie et de passion, qu'ils décidèrent de la publier dans *The Booster*, ce qui se fit, donc, dans la livraison d'automne 1938.

Cette publication fut de grande conséquence. Car en effet, les autorités éditrices du Country Club, déjà échaudées par la nature des textes publiés par les trois amis, jugèrent l'histoire de Nukarpiartekak profondément immorale et, pour tout dire, dégoûtante et pornographique. Elles menacèrent d'un procès, retirèrent leur patronage aux trois écrivains, qui sabotèrent joyeusement la revue et poursuivirent autrement leur projet éditorial¹³.

Quelques mois avant cette affaire du *Booster*, au printemps 1938, Roger Caillois, alors âgé de vingt-cinq ans, faisait paraître chez Gallimard son premier livre : *Le Mythe et l'homme*. Il y convoquait également la légende de Nukarpiartekak, mais dans une perspective, ici, moins littéraire qu'illustrative d'une mythographie à vocation universalisante, certes un peu chaotique et désordonnée, mais profondément inscrite dans l'air du temps. La légende était présentée comme la déclinaison inuit du mythe ou de la figure de la mante religieuse, dévoreuse de ses amants, fascinatrice, à l'époque, d'un peu toute l'avant-garde et qui permettait à Caillois

12. *Contemporary Poetry and Prose*, juillet 1936, p. 62-63.

13. P. M. F. P. Von Richthofen, *The Booster/Delta nexus: Henry Miller and his friends in the literary world of Paris and London on the eve of the Second World War*, Thèse de doctorat, Durham University, 1987, notamment p. 69 et suiv. : <http://etheses.dur.ac.uk/1686/> (consulté le 30 août 2013).

de mettre en scène l'image d'une sexualité toute freudienne, c'est-à-dire tragique, prédatrice et mortifère¹⁴.

Je suis persuadé que l'interprétation de Caillois, pas plus que ce qui se joue autour de l'affaire du *Booster*, ne rend justice à l'histoire de Nukarpiartekak qui n'a rien, en effet, ni de pornographique, ni de mortifère, lorsque l'on prend la peine de la réfléchir dans son cadre, natif, de la culture ammassalik. Question de détournement documentaire : il participe de l'extraordinaire, mais si souvent aveugle, fascination que les mondes primitifs exercent sur l'art et la pensée de l'entre-deux-guerres.

Plus généralement, on reconnaîtra ici une caractéristique fondamentale de la notion de document, telle qu'elle est mise en usage dans les années trente : qu'il s'agisse de convoquer l'ailleurs, par le biais du mythe, ou le proche, par celui de la photographie, n'est-ce pas – chez Caillois comme chez Brassai, chez Man Ray ou chez Mac Orlan, par exemple –, n'est-ce pas d'abord pour signifier, par le « document », toute la part d'étrangeté et d'inquiétude que charrie le réel¹⁵ ?

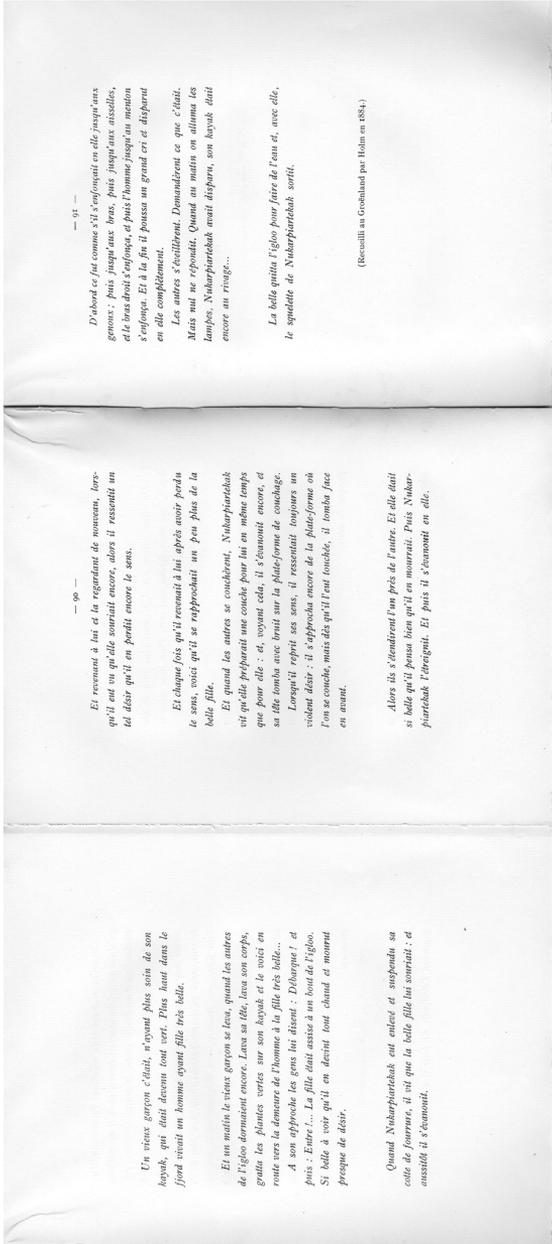
Je voudrais conclure avec une dernière convocation littéraire de l'histoire de Nukarpiartekak, un dernier document, celui qui m'importe le plus et qui me ramène, exactement, à ce que je cherche à dire à propos de la *condition documentaire*. Il est un peu antérieur. Je le trouve, en 1925, dans une livraison de la revue *Commerce*, que j'évoquais au début de ce texte pour des raisons qui apparaîtront maintenant plus clairement¹⁶. Dans cette revue sans tapage, donc, où Paul Valéry, loin des bruits du monde et des modes, écrivait : « Je me méfie de tous les mots,

14. « quelquefois, la créature féminine démoniaque engloutit son amant par le vagin, comme il ressort du conte eskimo suivant, recueilli en 1884 par Holm au Groenland oriental ». Et d'ajouter, en note : « Comparer dans Sade, le passage où lady Clairwill s'introduit dans le vagin le cœur qu'elle vient d'arracher de la poitrine d'un jeune garçon et où, couchée sur le cadavre de sa victime, elle lui suce la bouche pendant qu'elle se masturbe avec le viscère encore chaud », R. Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Gallimard, 1938, p. 63. Comparaison, assurément, n'est pas raison !

15. L'objectif photographique, écrit Mac Orlan en 1929, « pénètre seulement depuis peu de temps dans le domaine fantastique de l'ombre. La lumière n'est pour lui qu'un moyen de fouiller l'ombre, d'en révéler les apparences cérébrales, les dangers, les larves qui la peuplent et qui sont les résidus et les poisons de notre combustion intellectuelle », Cl. Chéroux (éd.), *Pierre Mac Orlan*, Écrits sur la photographie, Textuel, 2011, p. 67. Et voici encore, par exemple, Henry Miller commentant, en 1933, les photos de Brassai : « Quelle procession défile devant mes yeux ! Quelle foule d'hommes et de femmes ! Quelles étranges cités – et quelles plus étranges situations encore ! Je vois les coins des murs lézardés par le temps et la pluie partout où passait la nuit et j'ai ressenti la corrosion pénétrer en moi-même. Les coins de mes propres murs s'écroulent au loin, s'abattent, se dispersent et se réintègrent ailleurs sous dieu sait quelle forme... », article repris dans A. Sayag et A. Lionel-Marie, *Brassai*, Seuil, 2000, p. 175. Pour un accès aisé à nombre de textes importants en cette matière, voir aussi : D. Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Jacqueline Chambon, 1993.

16. *Commerce. Cahiers trimestriels publiés par les soins de Paul Valéry, Léon-Paul Fargue, Valéry Larbaud*, Cahier V, automne 1925, p. 87-91.

car la moindre méditation rend absurde que l'on s'y fie. » Je ne sais pourquoi c'est ici que je trouve la réponse aux questions que je me pose : l'histoire de Nukarpiar-tekak, comme apaisée sur la page, dans la contiguïté heureuse des textes de Paul Valéry et de Francis Ponge (Fig. 3), marqueurs d'affinité plus que de différence ; pourquoi je trouve ici quelque chose qui me permet d'éprouver d'une seule émotion ce que je tentais de décrire tantôt comme étant la *condition documentaire* : non pas la *référence* du document, mais son *agence*, ce qui met en mouvement, l'invention, la production d'une extériorité, une machine pour voyager dans le temps, en suspension entre le même et l'autre, ce qui conduit vers l'ailleurs et qui, en même temps, plus sourdement, plus secrètement, ramène à ce que nous voudrions connaître de nous-mêmes. Qu'est-ce qu'un document, sinon quelque chose par quoi l'on s'invente ? Et qu'est-ce que la *condition documentaire*, sinon l'exigence et la poétique d'une permanente déterritorialisation ?



Et revenant à lui et la regardant de nouveau, lorsqu'il fut en qu'elle souriait encore, alors il ressentit un tel désir qu'il en perdait encore le sens.

Et chaque fois qu'il revenait à lui après avoir perdu le sens, voici qu'il se rapprochait un peu plus de la belle fille.

Et quand les autres se couchèrent, Nuharparitchek vit qu'elle préparait une conole pour lui en même temps que pour elle : et, voyant cela, il s'étonna encore, et sa tête tomba avec bruit sur la plate-forme de couchage.

Lorsqu'il reprit ses sens, il ressentait toujours un violent désir : il s'approcha encore de la plate-forme où l'on se conole, mais dès qu'il l'eut touchée, il tomba face en avant.

Alors ils s'étonnèrent l'un près de l'autre. Et elle dit si belle qu'il pensa bien qu'il en mourrait. Puis Nuharparitchek s'éleva. Et puis il s'étonna en elle.

Un vieux garçon s'était, n'ayant plus soin de son boyak, qui était devenu tout vert. Plus haut dans le fjord vivait un homme ayant une fille très belle.

Et un matin le vieux garçon se leva, quand les autres de l'igloo dormaient encore. Lève sa fille, lave son corps, gratte les plantes vertes sur son boyak et le voici en route vers la demeure de l'homme à la fille très belle.

A son approche les gens lui dirent : Dériveur ! et puis : Entrez !. La fille était assise à un bout de l'igloo. Si belle à voir qu'il en devint tout chaud et mourut presque de désir.

Quand Nuharparitchek fut éteint et suspendu au côté de la source, il vit que la belle fille lui souriait : et aussitôt il s'étonna.

D'abord ce fut comme s'il s'enfonçait en elle jusqu'aux genoux ; puis jusqu'aux bras, puis jusqu'aux aisselles, et le bras droit s'enfonça, et puis l'homme jusqu'au menton s'enfonça. Et à la fin il poussa un grand cri et disparut en elle complètement.

Les autres s'éveillèrent. Demandèrent ce que c'était. Mais nul ne répondit. Quand au matin on alluma les lampes, Nuharparitchek avait disparu, son boyak était encore au rimage...

La belle quitta l'igloo pour faire de l'eau et, avec elle, le spudite de Nuharparitchek sortit.

(Recueilli au Groenland par Holm en 1884.)

Fig. 3 : Commerce, cahier V (1925), Montage de trois pages. Avec l'aimable autorisation de la Fondazione Camillo Caetani, Rome.