



HAL
open science

Prélèvement/déplacement : le document au lieu de l'œuvre

Marie-Jeanne Zenetti

► **To cite this version:**

Marie-Jeanne Zenetti. Prélèvement/déplacement : le document au lieu de l'œuvre. Littérature, 2012. halshs-01637869

HAL Id: halshs-01637869

<https://shs.hal.science/halshs-01637869>

Submitted on 18 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Prélèvement / Déplacement : le document au lieu de l'œuvre

Marie-Jeanne Zenetti, Université Paris 8

L'intégration de documents, dans l'œuvre de l'historien comme dans celle du poète, implique nécessairement une hétérogénéité, qui se traduit généralement par une stratification des discours, divisés entre discours citant et discours cité, discours intégrateur et discours intégré. Les deux œuvres qu'il s'agira d'étudier ici semblent proposer à cette question de l'hétérogénéité du document une réponse radicale : le discours cité – le document – s'y substitue intégralement au discours citant, au point que pratiquement pas un mot, dans ces deux œuvres, ne soit le fait de leur auteur.

Témoignage, du poète américain Charles Reznikoff a été publié d'abord en 1965, sous le titre complet de *Testimony, The United States, 1885-1890, Recitative*. Reznikoff, avocat et juriste de formation, y compile des extraits de compte rendus de procès trouvés dans les archives judiciaires des États-Unis et datant de la fin du XIXe siècle. Ne conservant que les faits au détriment du jugement final, Reznikoff a également versifié ces compte rendus, et les a classés selon une logique triple : chronologique d'abord, puisque l'œuvre devait initialement être composée de quatre volumes, couvrant respectivement les années 1885-1890, 1891-1900, 1901-1910 et 1911-1915¹. Ce classement se double d'une organisation suivant une logique spatiale ; chaque volume est en effet divisé en chapitres correspondant à une aire géographique – *The South, The North, The West*, (« le Sud », « le Nord », « l'Ouest ») pour le premier volume. S'y adjoint enfin une logique thématique, dans la mesure où l'auteur rassemble parfois certains textes en catégories : *Machine Age* (« L'âge des Machines »), *Domestic scenes* (« Scènes de la vie domestique »), *Boys and Girls* (« Garçons et Filles »), etc. En dehors de ce travail de sélection et de classement, la versification constitue, du moins à première vue, la seule opération que Reznikoff fait subir au document : aucune interprétation, aucun jugement non plus, dans un choix de la suspension qu'illustre également l'exergue, tirée de l'*Épître* de Paul aux Éphésiens (IV, 31) :

Que toute amertume, toute animosité, toute colère, toute clameur, tout calomnie et toute espèce de méchanceté disparaissent du milieu de vous².

La deuxième œuvre, *Stalingrad : description d'une bataille*, de l'écrivain et cinéaste allemand Alexander Kluge, est parue en Allemagne sous le titre *Schlachtbeschreibung* en 1964, avant d'être traduite deux ans plus tard en français. L'auteur y compile différents documents : compte rendus d'état-major, communiqués officiels, dossiers confidentiels de la propagande nazie, règlements militaires, sermons des prêtres militaires, témoignages de soldats, d'officiers et de médecins, présentés sous forme des chapitres successifs : *Rechenschaftsbericht* (« Le compte rendu »), *Wunden* (traduit par « le corps humain », mais qui signifie en allemand « blessures »), *Richtlinien für den Winterkrieg* (« Les notions obligatoires pour une guerre d'hiver »), *Pressemäßige Behandlung* (« La version au niveau de la presse »), etc. Certains documents présentent des abréviations typiques des rapports

¹ Seuls les deux premiers ont pu être achevés et publiés ; nous ne disposons pour les autres que d'ébauches, et seul le premier a été traduit en français par Jacques Roubaud.

² « Let all bitterness, and wrath, and anger, and clamour, and railing, be put away from you, with all malice », Charles Reznikoff, *Testimony, The United States, 1885-1890, Recitative*, San Francisco, New Directions – San Francisco Review, 1965. La traduction de la bible correspond à l'« *English Revised Version* » (ERV). Il s'agit d'une révision, datant de la fin du 19^e siècle, de la « *King James' Version* » de 1611.

Traduction : Charles Reznikoff, *Témoignage, Les États-Unis, 1885-1890, Récitatif*, trad. Jacques Roubaud, Paris, Hachette/P.O.L., 1981. Jacques Roubaud reprend ici la traduction de la « Bible Louis Segond » de 1910.

militaires, d'autres sont livrés accompagnés de numéros de pages ou de dossiers, qui permettraient probablement à un lecteur scrupuleux ou dubitatif de les localiser dans les archives. Kluge ouvre en effet son œuvre par un avant-propos qui précise ses « sources de documentation » :

Institut für Zeitgeschichte, München.
Bundesarchiv, Koblenz.
Récits de rescapés.
Radiogrammes et dossiers³.

Pas plus que Reznikoff, il ne fournit à un quelconque moment du texte de jugement ou d'interprétation concernant les documents qu'il présente.

Dans ces deux œuvres, l'écrivain se cantonne ainsi volontairement à un geste de sélection, de compilation, d'organisation – et pour Reznikoff de versification – de discours préexistants, *ready-made*. Le document est bien ici livré en lieu et place de l'œuvre. D'un point de vue méthodologique, de telles œuvres semblent donc difficiles à appréhender à travers la plupart des outils dont dispose la critique littéraire. Elles déjouent les notions de genre, mais également de style et de création, dès lors qu'elles s'inscrivent dans une logique non de production mais de reproduction. Le parti-pris méthodologique sera alors de les appréhender du point de vue des effets de lecture qu'elles suscitent. Un même document, par exemple quelques lignes d'un compte rendu de procès, ne sera pas lu et interprété de la même manière s'il est consulté au département des archives judiciaires américaines ou s'il est lu au sein de l'œuvre de Reznikoff. Il s'agira alors d'étudier les modalités de fonctionnement de ces œuvres, afin de voir à quelles lectures et à quels usages du document elles invitent. L'hypothèse avancée est la suivante : cette apparente substitution – le document au lieu de l'œuvre – ne constitue pas un dépassement mais un déplacement de la question de l'hétérogénéité du document. Ces œuvres mettent bien en scène un discours double, stratifié, hétérogène. Simplement, seul le discours cité (le discours *du* document) est visible : le discours citant, ou discours *sur* le document, est entièrement implicite.

L'examen de cet hypothèse se déroulera suivant trois étapes : dans un premier temps, il s'agira de voir comment ces œuvres créent les conditions d'un pacte documentaire, mais d'un pacte documentaire problématique ; on se propose ensuite d'étudier plus précisément quels effets de lecture de telles œuvres induisent et comment elles créent les conditions d'une autre écoute du document ; enfin, il s'agira de montrer comment ces auteurs modifient non seulement notre pensée du document, mais notre pensée de l'œuvre littéraire et de ses usages possibles.

A. Un pacte documentaire problématique

Le pacte documentaire

Témoignage et *Stalingrad* relèvent de ce que l'on appelle communément le montage documentaire, qui implique deux gestes successifs de la part de l'auteur : un prélèvement de matériaux existants (des documents) puis un réagencement de ces matériaux. On retrouve ces

³ Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, Fribourg-en-Brisgau, Walter Verlag, 1964. Version française : Alexander Kluge, *Stalingrad : description d'une bataille*, traduction Anne Gaudu, Paris, Gallimard, nrf, 1966, p. 7. Dans les différentes éditions allemandes consultées, la mention de ces sources de documentation apparaît au contraire sous la forme d'une note en fin d'ouvrage. Par exemple dans l'édition de 1978 : « Folgende Einrichtungen und Sammlungen wurden für das Buch benutzt: Institut für Zeitgeschichte, München; Bundesarchiv, Koblenz; Berichte von Rückkehrern; Funksprüche und Aktenunterlagen. » Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, Francfort-sur-le-Main, Surhkamp, 1978, p. 277.

deux gestes dans la pratique du collage; mais là où la notion de montage met l'accent sur l'idée de reconstitution, le collage insiste généralement sur un effet de matière⁴. La présence concrète dans l'œuvre d'un matériau hétérogène, collé – par exemple dans certains collages surréalistes – provoque une collision et trouble la représentation. Dans *Témoignage* et *Stalingrad*, les documents intégrés sont des objets de langage⁵. L'œuvre s'écrit donc avec le même médium que le document, le langage, ce qui semble à première vue lisser son hétérogénéité, mais également ouvrir vers de possibles confusions. Dans le collage, la matière même de l'objet prélevé le désigne immédiatement comme prélèvement ; mais le prélèvement de documents verbaux, extraits des archives, doit être signalé pour être reconnu.

L'identification des discours cités comme « documents » et de l'œuvre comme montage documentaire repose donc sur un pacte, que l'on se propose ici d'appeler « le pacte documentaire » de l'œuvre, en référence au « pacte autobiographique » théorisé par Philippe Lejeune. Ce pacte s'établit à travers une série d'indices, dont les plus clairement identifiables sont confinés dans le péri-texte : ainsi, Kluge comme Reznikoff placent en première page de leur œuvre un avant-propos pour le premier, une note pour le second, qui désignent le texte à suivre comme un montage de documents. La liste relativement évasive des sources consultées par Kluge, mentionnée plus haut, peut ainsi être rapprochée de la « note » que Reznikoff place au début de son ouvrage, avant même la page titre – donc hors du texte proprement dit :

Note : All that follows is based on law reports of the several states. The names of all persons are fictitious and those of villages and towns have been changed. C.R.⁶

Cette désignation est essentielle, dans la mesure où elle conditionne intégralement la réception de l'œuvre. On se situe ainsi dans une logique de la citation, au sens où elle a été théorisée par Antoine Compagnon⁷, à cette différence près que, contrairement à lui, on n'envisagera pas ici la citation d'un point de vue uniquement intertextuel, mais comme le prélèvement et la recontextualisation de n'importe quel fragment de discours, fût-il ou non littéraire. Dans la citation, la distinction entre deux « niveaux » de discours, discours citant et discours cité, repose sur une série de marqueurs (guillemets, embrayeurs du discours indirect), qui fonctionnent comme des signes articulant des paroles hétérogènes ; la note de Reznikoff et l'avant-propos de Kluge fonctionnent sur ce modèle.

Le pacte documentaire est, de plus, étayé implicitement par les titres des œuvres, qui affirment l'un et l'autre un certain rapport de l'écriture au réel et à l'histoire : Reznikoff désigne en effet son texte comme un « Témoignage » susceptible d'éclairer la situation des États-Unis à la fin du dix-neuvième siècle, tandis que Kluge propose de se livrer à la « description d'une bataille » décisive dans l'histoire de l'Allemagne, la bataille de Stalingrad. Il s'agit cependant de deux titres déceptifs : *Témoignage* n'est pas plus un

⁴ On pourra ainsi consulter, au sujet de la notion de montage, les ouvrages suivants : *Le Montage dans les arts au XXe et XXIe siècles*, sous la direction de Sylvie Coëllier, Actes des Journées d'Études du 27 et 28 octobre 2006, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008. Collectif Change, *Change*, n°1, « Le Montage », 1968. Hanno Möbius, *Montage und Collage*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2000. *Monter Sampler, L'échantillonnage généralisé*, sous la direction de Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours, Paris, Centre Pompidou/Scratch, 2000.

⁵ A. Kluge intégrera également, dans la réédition de 1978 de son œuvre, des documents iconographiques. On se cantonnera néanmoins ici à l'étude de la première version, qui correspond au texte traduit en français par Anne Gaudu. Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung : Roman*, nouvelle édition de 1978, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, coll. « Neue Folge », n° 193, 1983 [1978].

⁶ Charles Reznikoff, *Testimony*, *op. cit.*, p. 2. Cette note est singulièrement absente de l'édition française. Nous en proposons donc la traduction suivante : « Note : Tout ce qui suit est fondé sur des comptes rendus de procès provenant de différents états. Tous les noms de personnes sont fictifs et ceux des villages et des villes ont été modifiés. C.R. »

⁷ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

témoignage, au sens habituel du terme, que *Stalingrad* n'offre de réelle « description » de la bataille du même nom. Néanmoins, au-delà d'un simple geste de nomination – « ceci est un document », « cette œuvre constitue un témoignage » –, c'est surtout d'un point de vue formel que ces œuvres consolident le pacte documentaire. Chez l'un et l'autre auteur, l'absence totale de commentaire entre en résonance avec la neutralité attendue du compte rendu de procès (chez Reznikoff) ou du rapport d'état-major (chez Kluge). En voici un exemple, extrait de *Témoignage* :

Le cadavre avait été enterré face contre terre.
Il ne restait que le squelette,
et il tomba en morceaux quand on le bougea
une fois déterré.
Le manteau était de toile légère,
doublée d'une couverture de couleur claire ;
une salopette de même tissu,
rapiécée à un genou ;
le squelette avait une ceinture,
un couteau dans sa poche,
et le trou d'une balle
dans la nuque⁸.

Il y a bien un ton ou un « style documentaire » identifiable, assimilable à un discours dépassionné et qui conforte le pacte documentaire. Dans l'œuvre de Kluge, par ailleurs, certains chapitres sont constitués par des discours à la rhétorique très marquée (discours de la propagande, sermons des prêtres militaires). La reconnaissance des traits caricaturaux propres à ce genre de discours fonctionne elle aussi comme un appui au pacte documentaire : tout porte à croire que les propos livrés ont bel et bien été prélevés dans les archives que l'auteur mentionne comme source de son travail.

Le pacte documentaire instauré par ces deux œuvres est donc sensiblement différent de celui que proposent la plupart des œuvres généralement qualifiées de « documentaires ». Dans une œuvre documentaire, par exemple dans un témoignage littéraire, la question de la référentialité et de la vérité constitue un des enjeux majeurs de l'écriture. Dès lors que l'on s'engage dans une logique exclusivement citationnelle, cet enjeu se voit déplacé sur le terrain de l'authenticité (non pas : « est-ce que l'œuvre dit la vérité sur les faits, mais est-ce que les documents cités sont de véritables documents »). Bien évidemment, l'authenticité des documents fait signe vers une vérité, dont l'institution, qu'il s'agisse du tribunal ou des archives, semble garante. Mais ni Kluge ni Reznikoff ne se prononcent à aucun moment sur la véracité des propos tenus, qu'ils se contentent de recopier et dont certains constituent manifestement des déformations de la vérité.

Ce déplacement du pacte documentaire engendre une série d'interrogations. D'une part, en effet, un pacte d'authenticité est aussi fragile qu'un pacte de vérité⁹. Le geste de prélèvement citationnel peut être feint et repose sur la confiance du lecteur, qui accepte de lire l'œuvre comme un montage documentaire, tout comme il accepte de lire une autobiographie ou les travaux d'un historien comme une œuvre factuelle.

⁸ « The body had been buried face downwards./ Only the skeleton was left, / and it separated in handling/ when dug up. / The coat was yellow ducking, / lined with a light-colored blanket ;/ overalls of yellow ducking, too,/ and a patch on the knee :/ a belt on the skeleton, / a knife in the pocket, / and a bullet hole /in the back of the skull. » Charles Reznikoff, *Testimony, The United States, 1885-1890, Recitative*, San Francisco, New Directions – San Francisco Review, 1965, p. 97.

⁹ C'est ce que manifeste Kluge qui insère des documents fictifs dans sa réédition de *Stalingrad*, datée de 1978, et qu'il sous-titre alors, de façon volontairement provocatrice, « *Roman* ».

Un second problème tient à l'usage, ou à l'absence d'usage qui est ici fait du document. Ces œuvres ne sauraient constituer des documents, dans la mesure où elles ne présentent aucun apport d'un point de vue informatif. Elles compilent des documents publics et parfois déjà publiés, se situant ainsi dans une logique de répétition. Ce ne sont pas non plus des œuvres documentaires au sens où l'entend Lionel Ruffel¹⁰, dans la mesure où elles ne font pas réellement usage des documents qu'elles présentent : elles ne les interprètent pas, ni n'en offrent une meilleure lisibilité, par exemple en les rassemblant sous la forme d'un récit.

Traditionnellement, le rapport de l'œuvre littéraire au document se fonde sur la documentation (le document sert alors de source, il informe l'auteur sur tel ou tel fait) ou sur l'illustration : il vient ainsi alimenter ou appuyer un discours littéraire qui l'excède largement. Dans ces œuvres, il y a au contraire adéquation entre œuvre et document, d'un point de vue quantitatif aussi bien que qualitatif. Quantitatif, parce que les auteurs se livrent à une intervention minimale sur le document auquel ils n'ajoutent pas le moindre mot, en dehors des titres de chapitres. Seuls certains termes trop marqués, trop saillants, ont été « neutralisés » stylistiquement par Reznikoff, qui se contente autrement d'insérer des blancs, de trouser le discours par le biais de la versification. Mais cette adéquation revêt également une dimension qualitative, dans la mesure où il n'est pas possible de déterminer si les auteurs portent un jugement sur les documents.

S'il accepte le pacte documentaire proposé par ces auteurs, le lecteur se voit alors confronté à une nouvelle difficulté : comment lire en tant qu'œuvre ce qui ne se présente que comme une compilation de documents ?

Cette apparente réduction de l'œuvre littéraire aux seuls documents est en effet problématique. Si l'un comme l'autre peuvent être considérés comme des machines à produire de l'interprétation et qu'ils supposent tous deux une activation par un lecteur, l'œuvre se distingue tout de même du document par son achèvement. Elle appelle certes des lectures et des interprétations, mais constitue une totalité signifiante, son sens est ainsi à chercher en elle-même, là où le sens du document se construit par rapport à un dehors, dans la mobilisation de savoirs, de méthodes et de réflexions qui lui sont extérieurs. C'est une telle opposition que soulignent Jean-François Chevrier et Philippe Roussin dans leur présentation du second numéro de la revue *Communications* consacrée au document :

[...] tandis que l'idée reçue de l'œuvre suppose une autonomie, une autosuffisance, relativisée par le contexte, le document n'est jamais suffisant ni fermé sur lui-même : il est circonstanciel¹¹.

Pour qu'un document fasse œuvre, il doit donc faire l'objet d'une appropriation qui lui donne sens. Définir le document comme circonstanciel, c'est en faire l'étape préalable et provisoire d'un discours sur le réel qui nécessite pour s'accomplir une seconde étape, de création ou d'interprétation. Dans les œuvres de Kluge et de Reznikoff, au contraire, le document, au lieu d'être un point de départ, semble constituer un point d'arrivée. On se situe ainsi dans une logique du double proche des difficultés suscitées par le Quichotte qu'aurait écrit Pierre Ménard¹². D'où la question : qu'est ce qui fait de *Témoignage* et de *Stalingrad* des œuvres et non de simples compilations de documents ?

La littérarité de ces œuvres semble essentiellement garantie par un geste de nomination : il y a œuvre littéraire dès lors qu'un auteur et un éditeur choisissent de publier le document comme œuvre. Les noms d'auteurs, les prestigieuses collections (« POL » pour la

¹⁰ Nous renvoyons ici à l'article de Lionel Ruffel publié dans ce même numéro de *Littérature*.

¹¹ Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, « Présentation », in « Le parti pris du document 2 : littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », *Communications*, n°79, numéro dirigé par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, Seuil, juin 2006, p. 6.

¹² Jorge Luis Borges, « Pierre Menard, autor del Quijote », in *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1997, [1941].

traduction française de *Testimony*, « Du monde entier » pour *Stalingrad*), mais également la versification chez Reznikoff et le sous-titre de *Roman*, proposé par Kluge dans sa deuxième édition, apparaissent comme les garants de la littérarité de ces œuvres, et l'on prendra ici pour parti de ne pas remettre en question cette littérarité, mais de s'interroger sur ses conséquences en termes de réception. Ces conséquences, semble-t-il, sont doubles, dans la mesure où elles engagent à la fois une pensée de l'œuvre et une pensée du document.

B. Regards sur le document

Ces deux œuvres orchestrent une modification du regard que le lecteur porte sur le document. L'hypothèse avancée est que ces auteurs ne produisent pas des documents, ni ne font usage de documents, mais qu'ils créent les conditions d'une autre attention aux documents qu'ils présentent.

Charles Reznikoff

Chez Charles Reznikoff, cette démarche passe par une modification de l'écoute. Quand un témoin expose les faits auxquels il a assisté devant la Cour, ou qu'un juriste comme Reznikoff consulte les archives judiciaires, la parole prononcée est essentiellement envisagée d'un point de vue informatif. L'intérêt du juge ou du juriste porte sur ce qui est dit, non sur la manière dont cela est dit. On pourrait croire que Reznikoff accentue cette transitivité de la parole juridique, dans la mesure où il a volontairement gommé, dans les compte rendus, certains termes susceptibles d'attirer l'attention du lecteur pour les remplacer par des termes plus neutres, de façon à supprimer tout effet d'idiolecte¹³.

Il y a chez Reznikoff une fascination pour la langue juridique ; il a en effet lui-même travaillé à la rédaction d'une encyclopédie juridique et y a vu un modèle fort pour sa poésie. Mais cette langue neutre travaillée par Reznikoff est tout sauf transparente : au contraire, le poète travaille à lui redonner une visibilité, à attirer l'attention sur elle. La versification des dépositions pose une forme d'équivalence entre parole poétique et témoignage anonyme. Elle engage un rythme de lecture différent, suscite une attente, mais aussi elle crée les conditions d'une autre forme d'attention au langage, qui cesse d'être considéré comme purement fonctionnel pour apparaître dans sa matérialité sonore et visuelle. Le langage est ainsi rendu à sa dimension concrète, et le témoignage cesse alors d'être un cas abstrait parmi tant d'autres pour redevenir une parole. En voici un exemple :

À l'époque de leur mariage
Andrew était riche d'environ cinquante mille dollars ;
Polly n'avait rien.
« Il est parti pour la mine,
je voudrais qu'il tombe
et se casse le cou.
Je le déteste.
Je frissonne quand il me touche. »

« Andy, je t'écris une lettre qui va te sembler
cruelle :
tu sais que je ne t'aime pas
comme je devrais,
je sais que je ne le pourrai jamais.
Ne crois-tu pas qu'il vaudrait mieux

¹³ Nous renvoyons ici notamment aux travaux de Michael Franciosi, qui a consacré une étude à trois états successifs d'*Holocauste*, œuvre de Charles Reznikoff élaborée elle aussi à partir de compte rendus juridiques fragmentés et versifiés. Cf. Michael Franciosi, *A Story of Vocation: the poetic achievement of Charles Reznikoff*, (PH.D. soutenu en 1985 à l'Université d'Iowa), UMI Dissertation Service, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, 1993.

m'accorder le divorce ?
Si tu l'acceptes,
je n'aurais pas besoin de vendre la maison de Denver que tu m'as donnée,
et je te rendrai le ranch de Delta.
Après le divorce,
si tu m'aimes encore et si je t'aime à nouveau,
nous pourrions nous remarier. Polly¹⁴. »

C'est en ce sens qu'il faut entendre le sous-titre de *Récitatif*. En musique, le mot désigne un chant qui se rapproche, par le rythme et par la mélodie, des inflexions de la voix parlée. Et c'est bien à l'actualité mais aussi au grain vivant, vibrant de la voix parlée, qu'il s'agit de rendre le compte rendu.

Ce retour du « document comme voix », pour reprendre l'expression de Barthes dans son *Michelet*¹⁵, suscite un deuxième effet de lecture. Dépassant la sécheresse de l'archive officielle dépassionnée, Charles Reznikoff semble ériger le document en monument discret, monument sans gloire à la mémoire de ceux qui ont vécu, qui ont témoigné, qui sont morts. Chacune des histoires rapportées pourrait faire l'objet d'un roman, pourtant refusé. Ce qui intéresse Reznikoff, semble-t-il, c'est uniquement de *faire témoignage*, d'attester que ces faits ont eu lieu. L'œuvre poétique se fait ainsi le réceptacle de paroles tues depuis longtemps, elle redonne voix aux anonymes.

Il s'agit donc bien pour Reznikoff de sortir le document de ses usages (juridiques, historiques) qui auraient tendance à lire le témoignage pour les informations qu'il présente, afin de le rendre à son épaisseur, à sa densité émotive et sonore. Privilégier une autre écoute du document, une écoute qui serait de l'ordre du poétique. Cette poésie, cependant, ne serait aucunement séparée du réel et de l'histoire, mais ne prend sens qu'en ce qu'elle témoigne de ce qui a eu lieu.

Alexander Kluge

Chez Kluge, la réévaluation du document opère selon un angle qui n'est plus affectif, mais critique. L'auteur de *Stalingrad* s'attache à faire peser un soupçon sur le document, soupçon clairement revendiqué dans un avant-propos ambigu, où Kluge mentionne d'abord ses sources, puis poursuit :

Par conséquent les scènes décrites dans ce livre peuvent être considérées pour leur valeur documentaire. Mais la raison n'est pas suffisante pour en faire un livre uniquement documentaire. Tous ceux qui ont vu, noté, informé, témoigné à Stalingrad avaient pour références ce que deux yeux peuvent voir. Un désastre qui a frappé une machinerie de 300 000 hommes ne peut être appréhendé sous cet angle (et sans tenir compte de l'impossibilité à saisir le réel que provoque le choc de la catastrophe). Comme toute fiction (et aussi bien celle qui est faite d'un matériau documentaire) ce livre contient une grille, l'imagination du lecteur y trouvera ses points de repère à chaque fois qu'elle prendra la direction de Stalingrad¹⁶.

¹⁴ « At the time of their marriage/ Andrew was worth about fifty thousand dollars;/ Polly had nothing. // “He has gone up to the mine,/ and I wish to God he would fall down/ and break his neck./ I just hate him./ I just shiver when he touches me.”// “Andy, I am going to write a letter that may seem/ hardhearted:/ you know that I do not love you/ as I should,/ and I know that I never can./ Don't you think it best/ to give me a divorce?/ If you do,/ I will not have to sell the house in Denver/ that you gave me,/ and I will give you back the ranch in Delta./ After we are divorced,/ if you care for me and I care for you,/ we will marry again. Polly.» Charles Reznikoff, *Testimony, The United States, op. cit.*, pp. 106-107. Traduction : Charles Reznikoff, *Témoignage, op. cit.*, p. 124.

¹⁵ Roland Barthes, *Michelet*, Paris, Seuil, 1995 [1954].

¹⁶ Alexander Kluge, *Stalingrad, description d'une bataille, op. cit.*, p. 7. La version allemande, placée en fin d'ouvrage dans l'édition de 1978, est la suivante : « Insofern können die im Buch beschriebenen Szenen dokumentarisch belegt werden. Das Buch wird dadurch nicht dokumentarischer. Wer in Stalingrad etwas sah, Aktenvermerke schrieb, Nachrichten durchgab, Quellen schuf, stützte sich auf das, was zwei Augen sehen

La mise en question du document engage une méthode qui allie confrontation et fiction. Contrairement au langage relativement uniforme des compte rendus de procès transcrits par Reznikoff, *Stalingrad* fait entendre une pluralité de discours et de voix : rapports officiels et confidentiels, témoignages de soldats, de médecins, de prêtres, etc. Ces discours se confrontent et s'affrontent dans l'œuvre, et Kluge montre à l'aune de cette collision que le document seul ne peut offrir une compréhension valable des événements, mais qu'il est nécessaire de multiplier les points de vue, parfois jusqu'au vertige. Comme Reznikoff, il ne fournit aucun commentaire sur les propos livrés. Cependant, la compilation et la collision des discours suffisent à rendre compte de la complexité des faits et à faire du même coup peser le doute sur toute forme de parole univoque qui prétendrait délivrer une vérité unique sur un quelconque événement.

Par ailleurs, Kluge désigne également le document et le montage documentaire comme fictions. Dans la réédition de l'œuvre, largement modifiée, plusieurs critiques ont d'ailleurs identifié de faux documents, que l'auteur mêle librement aux documents authentiques. L'auteur pose ainsi la question du document comme pure forme et du pacte documentaire comme contrat de dupes. Mais la fiction ne se réduit pas à la contrefaçon. Telle que l'entend Kluge dans son avant-propos, elle doit également être comprise comme ce qui permet de ressaisir la pluralité des faits, de lui donner une cohérence dans la représentation (« une grille ») et ce, même lorsque le geste fictionnel se cantonne à une compilation¹⁷.

On voit ainsi que ces deux auteurs, quoique de façon très différente, ne proposent pas réellement un usage du document, où le document « servirait » à construire une interprétation ou à développer un récit. Ils créent davantage les conditions d'une autre attention au document, d'une reconsidération de celui-ci. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit non seulement de présenter des faits, mais de poser le document en tant que fait de langage, en tant qu'appropriation de l'expérience par le biais du langage. Le matériau qu'ils utilisent n'est donc pas neutre, ou brut. Il est déjà une mise en discours qui implique différentes transformations : formulation, mais aussi compilation chez Reznikoff (puisque les compte rendus de procès sont des compendiums des différents témoignages et des plaidoiries) ; déformations de la propagande chez Kluge. Ces auteurs y ajoutent une transformation supplémentaire, par le biais du montage, qui implique une sélection (assimilable à un effet de cadrage) et une mise en confrontation des unités sélectionnées. Toutefois, c'est avant tout le contexte même de l'œuvre qui engage le lecteur sur la voie d'une telle redécouverte du document.

C. L'œuvre comme lieu

L'œuvre comme lieu d'activation.

Kluge et Reznikoff, en se contentant de copier des discours préexistants, apparaissent sous les traits de monteurs et de montreurs de documents. Le geste auquel ils se livrent est essentiellement un geste d'exposition : il invite à penser l'œuvre littéraire comme espace ou lieu d'exposition et évoque assez spontanément la notion de *ready-made*. Thierry de Duve,

können. Ein Unglück, das eine Maschinerie von 300 000 Menschen betrifft, ist nicht so zu erfassen (abgesehen von der Trübung der Wahrnehmungskräfte durch das Unglück selbst). Das Buch, wie jede Fiktion (auch die aus dokumentarischem Material bestehende), enthält ein Gitter, an das sich die Phantasie des Lesers anklammern kann, wenn sie sich in Richtung Stalingrad bewegt. » Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, *op. cit.*, p. 277.

¹⁷ Il rejoint ainsi une définition de la fiction au sens où l'entend Jacques Rancière, à savoir comme réagencement des signes du monde. Voir à ce sujet : Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

dans un livre consacré aux ready-made de Duchamp¹⁸, définit le ready-made comme une œuvre d'art réduite à un énoncé : « ceci est de l'art ». De la même manière, on peut lire le montage documentaire comme une désignation du document qui l'érige en objet littéraire, susceptible d'être lu sur le mode poétique (chez Reznikoff) ou fictionnel (chez Kluge). Cet énoncé absent « ceci est de la littérature », constituerait ainsi le discours citant encadrant implicitement les différents discours cités.

Si l'on peut définir de telles œuvres comme des « lieux », c'est qu'elles servent essentiellement de cadre à une activation de l'objet exposé. Nelson Goodman, dans *L'Art en théorie et en action*, évoque ainsi la possibilité pour un objet qui n'est pas un artefact (qui n'a pas été fabriqué, par exemple une pierre trouvée sur la plage) de fonctionner sur un mode esthétique, dès lors qu'il est exposé dans un musée¹⁹. C'est là ce que Nelson Goodman appelle l'implémentation d'une œuvre d'art, qu'il oppose à son exécution (sa fabrication), et qui comprend les différentes manières lui permettant de fonctionner comme telle. Le document est bien un artefact, mais ce n'est pas une œuvre d'art. Il peut cependant, dès lors qu'il se voit implémenté – déplacé et activé en contexte littéraire – fonctionner comme une œuvre. L'œuvre littéraire est alors pensée comme un contexte susceptible de produire une attitude spécifique du lecteur envers le document.

Cette attitude spécifique est conditionnée par une attente propre suscitée par les œuvres d'art, que l'on peut analyser comme une attente de sens. Selon Arthur Danto, un objet, même le plus banal, s'il est exposé comme œuvre d'art, se voit « transfiguré ». A l'objet lui-même se superpose une structure intentionnelle :

Contempler un simple objet et contempler un objet que l'interprétation a transformé en œuvre n'est pas du tout la même chose, même lorsque l'interprétation rend en quelque sorte l'objet à lui-même, en disant que l'œuvre *est* l'objet.²⁰

De la même manière, le document déplacé dans l'œuvre se voit doté d'une structure intentionnelle ; il est donc *transfiguré*, il accède à une nouvelle identité et le comportement du lecteur à son égard est modifié.

Cependant, il semble que les œuvres de Reznikoff et Kluge ne peuvent s'analyser uniquement sur le mode du ready-made. A l'énoncé « ceci est de l'art (de la fiction, de la poésie) », elles superposent un second énoncé : « ceci est un document », dont on a vu qu'il se manifestait à travers les différents indices du pacte documentaire. Parce que ce sont des documents, l'œuvre entretient un lien fort avec le réel et le lecteur ne peut se placer dans une position purement esthétique et désintéressée. Parce que ce sont des documents, le lecteur est aussi plus ou moins contraint de les considérer comme tels, voire même de les constituer comme tels, c'est-à-dire d'en faire usage. Un même objet fonctionne ainsi sur un double mode, esthétique et documentaire. À la lecture document comme tel, suggérée par le pacte documentaire, se superpose une lecture « littéraire » du même document, si bien que le lecteur hésite constamment entre deux modalités de réception et est invité à s'interroger sur l'abîme qui sépare l'une de l'autre. A l'immobilité des archives mortes, l'œuvre substitue ainsi une interrogation forcée du document, un dépoussiérage de l'archive rendue à son statut de document.

Cependant, contrairement aux œuvres de prose documentaire, qui font usage des documents qu'elles citent, *Stalingrad* et *Testimony* délèguent cette tâche au lecteur. Comme l'interprétation des documents fait défaut, le lecteur est tenté, voire contraint d'y suppléer de

¹⁸ Thierry de Duve, *Résonances du Ready-made : Duchamp entre avant-garde et tradition*, Paris, J. Chambon, 1989.

¹⁹ Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, traduction de Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Éditions de l'éclat, 1996, pp. 54 sq.

²⁰ Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, traduction de Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989, p. 204.

différentes manières, qui ne sont pas exclusives l'une de l'autre. La première attitude consiste à tenter de reconstituer une interprétation, interprétation manquante mais impliquée par la structure intentionnelle de l'œuvre. Une seconde possibilité pour le lecteur serait d'accepter de prendre en charge lui-même l'interprétation des documents fournis, sans en référer à une quelconque intention de l'auteur. Enfin, la troisième attitude envisageable serait de considérer que si ces auteurs refusent d'interpréter les documents qu'ils montrent, c'est peut-être que ces documents ne sont pas réellement réductibles à une interprétation, mais qu'en eux quelque chose toujours résiste aux discours qui prétendent les assimiler.

Le bruissement de l'œuvre

Ces œuvres créent ainsi les conditions d'une mise en fonctionnement et en question du document comme tel. Elles invitent non seulement à questionner les discours qu'elles livrent, mais à s'interroger sur les matériaux à partir desquels s'élabore une version des faits ou de l'histoire. L'œuvre fait fonctionner le document comme tel, mais elle le fait également dysfonctionner, sortir de ses gonds et de sa fonction habituelle. Elle conditionne une réception des documents que l'on pourrait qualifier d'inquiète, en référence à Dominique Baqué, qui définit l'art documentaire comme un art de l'inquiétude²¹.

Ce léger dysfonctionnement pourrait également être pensé en termes de « bruit » ou de « bruissement ». La littérature, rappelle Barthes, est ce qui engendre du bruit dans la communication, ce qui aussi engendre du bruit dans la lecture des documents. Dans l'introduction de *S/Z*, Barthes écrit ainsi :

Fonctionnellement, la connotation, engendrant par principe le double sens, altère la pureté de la communication : c'est un « bruit », volontaire, soigneusement élaboré, introduit dans le dialogue fictif de l'auteur et du lecteur, bref une contre-communication (la Littérature est une cacographie intentionnelle²²).

Le montage documentaire invite à réfléchir sur le document et à y prêter l'oreille sur un mode cacophonique ou cacographique. En fin de compte, il s'agit bien pour Kluge comme pour Reznikoff d'activer une réception inquiète de documents qui sommeilleraient sans cela sous la poussière des archives. Ils nous amènent à prendre conscience que le document qui restitue des paroles anonymes peut faire l'objet de la même écoute complexe, stratifiée, que l'on accorde à la parole poétique. Le lecteur chargé d'activer le document déplacé dans l'œuvre ne dispose d'aucune méthode herméneutique pour le déchiffrer. Il se voit contraint de multiplier les strates de sens et d'interprétation dont aucune n'épuise pleinement le document. La singularité que présentent ces œuvres tient cependant au fait ce que la cacophonie n'y est pas générée par un certain usage de la langue (l'usage poétique, qui produit de la connotation). Le contexte de l'œuvre littéraire suffit à engendrer une écoute cacophonique, attentive aux bruissements de la langue et du sens qui se manifestent dans le document. L'œuvre littéraire comme lieu apparaît alors comme une machine d'activation de ces lectures « littéraires », c'est-à-dire cacophoniques, du document. Elle rend sensible l'idée selon laquelle le document ne livre pas le réel, mais constitue d'abord un discours, analysable, questionnable, interprétable selon des voies multiples. Pour reprendre une autre expression de Roland Barthes, on pourrait avancer que l'œuvre littéraire donne au document, comme aux savoirs, une place « indirecte », face à laquelle la seule attitude possible serait celle de l'écoute inquiète.

²¹ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.

²² Roland Barthes, *S/Z*, in *Œuvres Complètes, III, 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002 [1970], p. 125.

La poétesse Muriel Rukeyser écrit dans un de ses livres que la poésie peut prolonger le document : « *poetry can extend the document*²³ ». On peut envisager différentes modalités de ce prolongement : intégrer le document à un développement, narratif ou interprétatif mais aussi s'en faire la caisse de résonance. C'est cette deuxième option que semblent préférer Reznikoff et Kluge. Il s'agit moins pour eux de développer ou de d'amplifier le document que de le déplacer, de l'interroger comme production d'un discours sur le monde, et d'interroger les lectures que l'on peut en faire.

La question qu'ils posent est celle d'un « degré zéro » de l'usage documentaire, mais aussi peut-être d'un autre « degré zéro de l'écriture ». On se souvient que Barthes définit l'écriture au degré zéro comme une écriture neutre, c'est-à-dire comme une écriture impossible à récupérer dans une quelconque idéologie. Il précise aussitôt que cette suspension est toujours provisoire, que l'absence de style est presque immédiatement figée en signe, et réinterprétée. Une échappatoire plus efficace peut-être, et encore plus radicale serait alors pour l'écrivain de ne rien dire, de ne faire exclusivement que citer des discours préexistants. Dans *Stalingrad* et *Témoignage*, l'écriture en tant que « morale de la forme » est proprement impossible à commenter car elle est tout simplement absente. Mais ce retrait, ce « degré zéro », s'il est un geste neutre, au sens barthésien, est tout sauf un geste fade : et c'est précisément cette subversion, à travers l'affirmation d'un discours refusé, qui confère à ces œuvres leur puissance d'ébranlement.

²³ Muriel Rukeyser, *U.S.I.*, New York, Covici & Friede Publishers, 1938, p. 146.