

**« Sorties du juridique. Enquêtes et politique dans  
*Testimony* de Charles Reznikoff »**

Olivier Lacasse

**Pour citer cet article :**

Lacasse, Olivier. 2020. « Sorties du juridique. Enquêtes et politique dans *Testimony* de Charles Reznikoff », *Postures*, Dossier « De l'Index au droit d'auteur : scandales et procès littéraires », n°32, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/lacasse-32>> (Consulté le xx / xx / xxxx).

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : [postures.uqam@gmail.com](mailto:postures.uqam@gmail.com)

## Sorties du juridique. Enquêtes et politique dans *Testimony* de Charles Reznikoff)

Olivier Lacasse

---

Les liens entre la poésie de l'auteur étatsunien Charles Reznikoff et le domaine juridique sont évidents. Au-delà de sa formation en droit et de son travail pour la revue *Corpus Juris*<sup>1</sup>, l'auteur a publié deux recueils de poésie, *Testimony. The United States (1885-1915) : Recitative* (2015) et *Holocaust* (1975), qui reposent intégralement sur un matériau légal. Plus spécifiquement, *Testimony* reprend des témoignages entendus lors de divers procès aux États-Unis, et *Holocaust* des témoignages du procès Eichmann et de celui de Nuremberg. Toutefois, le projet poétique de Reznikoff, ne se résume pas à une simple esthétisation ornementale du discours légal. En effet, de récents travaux (Pic 2008 ; Zenetti 2012) sur la fonction de la mise-en-poème dans la pratique poétique reznikovienne ont grandement insisté sur la valeur politique et épistémologique d'une telle écriture.

Pour sa part, le poète français Emmanuel Hocquard présente le projet reznikovien comme un travail politique procédant selon le mode du « dévoilement » (2018, 215). D'après Hocquard, en « retranscrivant [dans son recueil *Testimony*] les témoignages retrouvés, découverts dans les greffes des tribunaux américains », l'écrivain new-yorkais parvient à produire une zone d'« écart » (215) qui confère une opérativité aux paroles du juridique, autrement quasi-inaudibles sous forme d'archive par manque de public. Hocquard assimile ainsi la poésie de Charles Reznikoff, et plus spécifiquement son recueil *Testimony*, à un dispositif éminemment littéraire d'activation du langage. Dans le cadre de cet article, nous travaillerons à comprendre ce dispositif à l'aune des théories de la littéralité, des écritures documentaires et des analyses pragmatistes de l'art. Nous offrirons ainsi une lecture de *Testimony* mettant à la fois en évidence les recherches concrètes sur le langage que Reznikoff y mène et la dimension politique de l'œuvre.

---

<sup>1</sup> Voir la biographie de Reznikoff proposée par Hindus dans *The Other New York Jewish Intellectuals* (Hindus, 1994).

## La littéralité et la nécessité de clarifier la langue

D'abord, un constat : le recueil *Testimony* résiste aux efforts d'identification générique et demeure difficilement situable dans le champ des œuvres poétiques, comme en témoigne un pan de sa réception critique. L'introduction d'Eliot Weinberger, parue dans le cadre de la réédition de l'œuvre en 2015, rappelle à ce titre que le critique Hayden Carruth refuse à l'œuvre de Reznikoff l'appartenance au champ poétique : « This is not poetry at all. » (Carruth 1966, 397) Carruth y voit une prose qu'on aurait versifiée et ainsi superficiellement poétisée. Il juge durement cette incapacité du poète à produire une *vraie* poésie et déclare se trouver devant une prose sans vie : « Rather lifeless prose » (397); et sans intérêt : « I don't see the point in it. » (397). Weinberger, pour sa part, soulignant les jeux de rimes internes et les assonances habilement cachés dans les poèmes, défend plutôt l'idée selon laquelle le travail de Reznikoff relève du champ poétique, bien que son aspect hétérodoxe rappelle plus les sagas islandaises que la poésie étatsunienne telle qu'historiquement constituée : « The closest thing to *Testimony* in literature – there are certainly no American poems remotely like it – may be the Icelandic sagas that Reznikoff loved. » (2015, xiii)

Il est toutefois légitime de se demander si ce litige poésie-prose sur lequel revient Weinberger dans sa courte introduction parvient véritablement à cerner ce qui est en jeu dans (et autour de) la poésie de Reznikoff. Notons d'ailleurs que Weinberger, en soulignant la spécificité du projet reznikovien et sa désolidarisation eu égard à la « poésie américaine », évoque déjà une certaine sortie hors du schème de lecture dichotomique et restrictif que cherche à lui imposer Carruth. Les modalités spécifiques de fonctionnement du projet littéraire reznikovien semblent occultées par cette approche clivante du texte qui l'évalue selon des définitions essentialistes des écritures littéraires et poétiques. De notre point de vue, il apparaît plus judicieux de considérer *Testimony* à l'aune de perspectives qui lui confèrent une consistance nouvelle et cernent, de manière efficiente, les propriétés critiques et les questions politiques qu'il engage. Procédons donc à cet effort (détourné) d'identification qui, plutôt que d'essentialiser la poétique de l'auteur et de la figer, travaillera à tisser des liens, à produire des agencements à l'issue desquels nous pourrions mettre en évidence à la fois les effets du travail de Reznikoff et sa valeur d'usage.

Le concept de littéralité, développé par le théoricien de la littérature Jean-Marie Gleize dans son ouvrage *A noir. Poésie et littéralité* (1992 [2019]), répond à notre volonté de repenser l'identité générique du texte reznikovien et permet de saisir plus précisément la manière dont il fonctionne. Dans ce texte, Gleize appelle à la théorisation d'une poésie qu'il « [voudrait] pouvoir appeler "littérale" » (344). Il pense ici à une poésie de l'extrême simplicité, « de l'évitement ou de la neutralisation des images » (344). À la confluence des théories poétiques d'André du Bouchet et de Francis Ponge, Gleize présente la poésie littérale comme une poésie qui vise à opérer au plus près possible du réel et qui, ce faisant, se départit de « l'esthétisme décoratif », du « confusionnisme analogique » et du « mimétisme figuratif » (344) qui l'ont accompagnée au fil de son histoire. Une écriture « à la lettre » (344) donc, qui tend (de manière aporétique) vers la réduction de l'espace entre les mots et les choses. Pour le théoricien, cette poésie de la contiguïté chose-langage, en refusant le « poétisme » (443) et en délaissant les aspirations ontologiques des courants poétiques idéalisants<sup>2</sup>, parviendrait à transformer l'activité poétique en « travail pratique » (448), ou encore, pour l'exprimer comme Anne-Marie Albiach, en véritable « effort d'élucidation » (448). Gleize pense à un travail poétique qui, plutôt que de considérer le langage comme ce qu'il peut être, s'attelle à le saisir tel qu'il est au quotidien au sein d'usages réels.

S'il pense surtout à des écrivain·e·s comme Anne-Marie Albiach, Emmanuel Hocquard ou Claude Royet-Journoud, Gleize précise tout de même que les écrivain·e·s de ce « pôle non-figuratif » font « un cas [...] de l'exemple des "objectivistes" américains » (449) et plus spécifiquement encore du recueil de Reznikoff que nous analysons. Selon le chercheur, ce corpus étatsunien donne aux auteur·e·s regroupé·e·s autour de la figure d'Emmanuel Hocquard l'idée d'une poésie qui, en produisant des énoncés qui exacerbent « l'écart » (450) quasi-indiscernable entre le langage et le monde, parvient soudainement à donner à voir autre chose (450).

En effet, force est de constater que les rapprochements entre ce projet théorique de la littéralité et le travail poétique de Charles

---

<sup>2</sup> Pensons au mouvement symboliste, certes, mais aussi au mouvement surréaliste et aux poésies néo-romantiques qui travaillent à passer outre la « crise ontologique » (Gleize 1992 [2019], 437) qui s'impose à la suite de Mallarmé.

Reznikoff sont patents. Reznikoff, comme les auteur·e·s aux propensions littérales identifié·e·s par Jean-Marie Gleize, priorise le langage ordinaire<sup>3</sup> et adopte des manières d'expression propres à la quotidienneté. Reznikoff partage aussi avec les praticien·ne·s de la poésie littérale une ambition de clarté et de lisibilité qui ne peut faire l'économie d'une mise en évidence du fonctionnement concret du langage quotidien. Les poèmes de *Testimony* mettent en scène et en texte les prises de paroles d'acteur·trice·s impliqué·e·s dans des situations litigieuses. Mais, ce qui ressort surtout de ces représentations, c'est la mise en évidence de l'incapacité du langage testimonial à saisir pleinement ce qu'il décrit, à rendre compte dans toute sa complexité et dans toute sa profondeur de l'essence d'un phénomène du monde. Afin de clarifier cette idée et d'en saisir la portée, arrêtons-nous à la strophe finale d'un poème tiré de *Testimony* portant sur un accident d'usine :

Sure enough, one day, when the angling slabs badly clogged in  
[the chute,  
he stuck his pole into them to clear it,  
and, a slab coming down  
pushed the end of the pole against his chest  
and would have shoved him backwards off the platform;  
to save himself he clutched at the whirling shaft —  
and in no time his arm was wrapped around it  
and he was flung into the air,  
and then his body was lying on the floor  
with his arm torn off  
and still wrapped around the whirling  
shaft. (Reznikoff 2015, 203)

Dans cette strophe, qui se présente comme une seule longue phrase, Reznikoff expose avec précision et clarté les différents facteurs menant à l'accident décrit dans le poème. Cette clarté est tributaire de la syntaxe et de la grammaire singulières développées par l'écrivain. Il opte pour une structure phrastique accumulative reproduisant la temporalité de l'événement tout en le discrétisant ou en le segmentant par le recours à la versification. Les différentes étapes de l'événement, tour à tour introduites par l'anaphorique « *and* », apparaissent comme des phénomènes clos et déterminés se succédant selon une logique implacable qu'exacerbe le « *sure enough* » initial. Malgré ce *fatum*, qui explicite le drame en le ramenant à son fonctionnement interne prédéterminé, nous notons une retenue. L'auteur se restreint au

---

<sup>3</sup> À la suite de Ludwig Wittgenstein, la philosophe Sandra Laugier définit le langage ordinaire comme le langage qui est « parlé, *dit*, par une voix humaine » (2009, 18).

domaine du descriptif, à ce que le langage peut saisir clairement. Malgré le caractère tragique de ce qui est décrit, l'écriture de Reznikoff n'est pas chargée ou orientée par un pathos. Muriel Pic, commentant l'écriture reznikovienne dans *Holocaust*, parle d'une évacuation de la présence du poète et d'un éloignement face au lyrisme (2008, 885). La poésie de Reznikoff se refuse définitivement à la dramatisation, malgré le caractère expressément dramatique de ce qu'elle décrit.

Comprenons que l'écriture de Reznikoff, plutôt que d'investir la capacité du langage à suggérer et à figurer, travaille à déterminer sa puissance de captation. Dans sa langue sèche et sans affect, le poème se trouve confronté à sa propre force descriptive, à sa propre capacité à rendre compte *platement* du monde tel qu'il existe au quotidien. Toutefois, il semble ici y avoir un malaise. Malgré l'extrême proximité entre le langage qu'il utilise et les faits du monde auxquels ce dernier se réfère, l'adéquation ou la consubstantialité entre ces deux entités demeurent résolument impossibles. Pour reprendre l'idée de Jean-Marie Gleize, les mots ne peuvent que se poser à la « surface » (1992 [2019], 450) des choses. Le langage de Reznikoff, et plus spécifiquement la distance qu'il instaure et exhibe face aux objets qu'il décrit, est à comprendre comme l'aveu de son incapacité à rendre compte de la complexité essentielle des faits, des gens et des choses qu'il convoque. Du moins, voyons ici une forme d'humilité au regard de ce qu'il peut dire à propos de ces faits, de ces gens et de ces choses. Cette humilité ne doit, en revanche, pas être confondue avec un constat d'échec. S'il ne reconnaît pas au langage la capacité de cerner la chose comme chose en soi et refuse ainsi de mettre l'écriture poétique au service d'un quelconque projet métaphysique, Reznikoff lui reconnaît toutefois ce que nous pourrions appeler, à la suite de Wittgenstein et de Hocquard, une force de « clarification logique de la pensée » (Hocquard 2001, 22). À défaut de pouvoir capter l'essence des choses, le langage peut expliciter des problèmes et des tensions du monde ordinaire *tel qu'il nous parvient dans le langage* et en exposer les modalités.

Le recours au langage ordinaire et l'effet de mise à distance que nous retrouvons dans l'écriture de Reznikoff convergent vers une réévaluation des possibilités effectives du langage dit poétique. En outre, il est important de souligner que ce geste de réévaluation se double d'une négation des frontières érigées entre langage ordinaire et langage poétique. En investissant, dans un contexte poétique (la versification en témoigne) des formes langagières propres au quotidien,

Reznikoff refuse d'essentialiser l'activité poétique. Comme le souligne Hocquard, la poésie « n'a, au fond, pas plus à voir avec la littérature qu'avec n'importe quel autre secteur d'activité où l'intelligence est aux prises avec le langage » (22). Plutôt que d'enfermer son projet poétique dans une catégorie figée et de lui conférer des aspirations métaphysiques, l'écrivain en fait une enquête qui nous renseigne sur les possibilités concrètes et quotidiennes du langage, notamment quant à son rapport au monde.

### **L'approche documentaire et la désautonomisation du littéraire**

Il est primordial d'insister sur le fait que la littéralité de la poésie reznikovienne et son statut « d'écriture d'enquête » ne se résument pas à l'adoption d'une manière d'écrire, mais qu'ils reposent aussi en grande partie sur le choix d'un matériau. En effet, comme nous l'avons souligné précédemment, *Testimony* est composé à partir de témoignages entendus dans plusieurs procès américains entre 1885 et 1915. La note placée par Reznikoff en exergue de l'ouvrage est claire : « 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. » (2015, xv)

Cette information péritextuelle, qu'il serait hasardeux de ne pas remettre en question, a par ailleurs été vérifiée par le chercheur Benjamin Watson, comme le rappelle Lucie Bourassa dans son article portant, entre autres, sur le travail de citation chez Reznikoff (2013, 308). Selon Bourassa, bien qu'il y ait dans les œuvres du poète un travail auctorial de « [resserrement de] l'expression » et de « [condensation] » (308), Reznikoff utilise des faits et des histoires provenant de sources traçables. Weinberger rapproche, en ce sens, la pratique de l'auteur étatsunien du courant de la « "found" poetry » (2015, xiii), tout en insistant sur la réécriture à laquelle procédait l'écrivain : « But mainly what he "found" were the facts, which he then wrote in his own way. » (xiv) La contiguïté chose-langage que nous soulignons précédemment ne repose ainsi pas seulement sur le recours à un langage ordinaire, dépouillé de ses artifices et de sa poéticité, mais aussi sur le recours à un matériau résolument non poétique, fondé sur un vécu effectif. À ce titre, il apparaît primordial d'élargir le cadre de notre réflexion : si l'idée gleizienne de littéralité permet de décrire l'enquête quant aux capacités de captation du langage que mène l'auteur, il semble aussi

pertinent, afin de préciser notre analyse, de lire son œuvre à l'aune de certaines théories de l'écriture documentaire.

Lionel Ruffel, dans son article « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires » (2012), présente ce type d'écriture comme une littérature qui croise (ou peut croiser) la « littérature de voyage », le « grand reportage », le « récit ethnographique », le « *non fiction novel* » et le « nouveau journalisme », tout en adaptant ces genres littéraires « à des phénomènes spécifiques à notre époque » (14). Il s'agit d'un courant large et étendu qui englobe une grande quantité de pratiques scripturales diverses, mais que nous pouvons toutefois associer à une volonté de transformer la nature du rapport au réel que peut entretenir la littérature. À ce titre, Ruffel place, au centre de son analyse des narrations documentaires, une « volonté de s'ouvrir à la puissance du réel » qui amène ces dernières à entretenir une certaine suspicion à l'égard du « journalisme », des « sciences sociales » et « d'une idée de la littérature indexée sur le réalisme » (14).

Si nous jugeons que cette idée de narration ou de fiction documentaire peut aider à éclairer la poésie de Charles Reznikoff, il faut toutefois noter que sa démarche est plutôt éloignée de celles de Svetlana Alexievitch, de François Bon, de Jean Hatzfeld ou de Jean Rolin auxquelles se réfère Ruffel dans ses travaux. Associer Reznikoff à une narration de type documentaire n'est pas une manœuvre qui va de soi. En effet, dans les textes que Ruffel décrit et analyse, la narration documentaire se présente comme une forme expressément hétérogène reposant sur la mise en regard d'un discours cité et d'un discours citant. Le document, dans la narration documentaire au sens où l'entend Ruffel, est montré tel quel, « non naturalisé, non transformé dans le corps même du texte » (15), ce qui n'est pas le cas chez Reznikoff. L'écrivain versifie le matériau légal qu'il convoque et, en ce sens, le transforme. Toutefois, force est de constater que le poète procède de la même volonté de montrer avec précision les faits du monde sans basculer dans une rhétorique ou dans une logique qui relèverait du registre argumentatif ou du registre fictionnel (19). Il partage avec la narration documentaire l'objectif de considérer les problèmes du réel en ayant recours à une méthodologie qui n'est ni celle des sciences humaines, ni celle du journalisme, ni celle du roman réaliste.

Comme l'explique Marie-Jeanne Zenetti dans son article « Prélèvement/déplacement : le document au lieu de l'œuvre » (2012), dans *Testimony*, le discours citant vient se fondre au discours cité (26).



Pour la chercheuse, ce rejet de l'« hétérogénéité » et de la « stratification des discours » serait à comprendre comme une « suspension » (26) auctoriale. Dans la mesure où les seules opérations sur le document auxquelles procède l'auteur sont une versification et un classement des textes<sup>4</sup>, nous devons comprendre que l'écriture de Reznikoff rejette la « dimension qualitative » (31) propre aux narrations documentaires décrites par Ruffel. La poésie de Reznikoff, contrairement à ces narrations, refuserait catégoriquement de produire des « jugements » (31) sur le document qu'elle intègre.

Si cette idée qu'avance la chercheuse est opérante et parvient bien à décrire la distance — voire la retenue — auctoriale propre à l'écriture reznikovienne, il semble toutefois qu'elle ne rend pas compte des autres liens qui unissent la pratique du poète et la narration documentaire. Il est juste d'affirmer que la poésie reznikovienne ne produit pas de jugements de valeur quant aux documents qu'elle convoque. En revanche, nous croyons qu'il est aussi juste d'affirmer que le travail de versification (à comprendre comme une véritable réécriture) constitue un dispositif d'enquête au même titre que le discours citant des narrations documentaires. À défaut de mettre au jour un discours citant, il est approprié dans le cas de Reznikoff de parler de manipulations citantes ou encore de manipulations analytiques (au sens kantien du terme<sup>5</sup>). Ce sont ces manipulations analytiques qui paraissent occultées par l'argument de Zenetti. Dans le court poème suivant, la dimension analytique des manipulations auctoriales reznikoviennes est patente :

The horse was young  
and not broken to harness.  
As the man at his head  
tried to put him to a stagecoach with another horse,  
he plunged,  
struck the man down,  
and trampled him. (Reznikoff, 2015, 82)

---

<sup>4</sup> Comme nous l'avons vu avec Bourassa et Watson (Bourassa, 2013), Reznikoff a transformé le texte d'origine de manière plus importante que l'ont laissé croire certain·e·s critiques, mais l'idée de Zenetti demeure pertinente dans le cadre de l'avancement de notre réflexion.

<sup>5</sup> Dans sa *Critique de la raison pure*, le philosophe Emmanuel Kant nomme « analytiques » les jugements « explicatifs » qui « n'ajoutent rien au concept du sujet, mais le décomposent seulement par analyse en ses concepts partiels qui étaient déjà pensés en lui (bien que confusément) » (1781 [2006], 100).

Observons d'abord le retour à la ligne qui, comme il le faisait dans le poème que nous analysions dans la partie précédente, marque des articulations dans la phrase et met en évidence sa logique. Selon Lucie Bourassa, ce travail de versification participe d'un effet de « découpe » ou de mise en « relief » (2013, 309). Aux « enjambements spectaculaires », Reznikoff préfère la mise en évidence de « proposition[s] », de « complément[s] », de « parallélisme[s] » ou de « rime[s] » (309) qui participent d'une réflexion analytique. La versification reznikovienne cherche résolument à faire voir.

Dans l'extrait précédent, le retour à la ligne décompose la phrase avant d'exacerber son contenu et ses implications. Reznikoff montre les composantes de l'événement qui, dans leur rencontre, provoquent le drame. Le premier vers met en scène un acteur non humain, et le second présente son état (le jeune cheval, l'inexpérience avec le harnais); alors que le troisième vers met en scène l'acteur humain responsable, et le quatrième présente l'acte qui enclenche l'événement malheureux (l'homme à sa tête et sa tentative de l'atteler à une diligence). Les vers finaux, lapidaires, apparaissent comme la suite logique de la rencontre des quatre premiers éléments. En versifiant les informations que contenaient les documents légaux, Reznikoff ne fait pas que les reproduire : il souligne les tensions qui se mettent en jeu entre elles, il trace des agencements et clarifie les modalités des problèmes qu'elles mettent en scène. Il donne ainsi à voir une nouvelle pensée des faits. Comme le souligne Lucie Bourassa — en commentant le *Spurius Maelius* d'Emmanuel Hocquard, qui n'est pas sans rappeler le projet reznikovien —, le fait de ne garder que quelques passages du texte d'origine et d'adopter une « disposition versifiée » de celui-ci parvient à produire de « l'inattendu » (2013, 317) quant à la signification des informations qui sont reproduites par le poète. Cette valeur de clarification de la versification permet de la considérer comme un véritable dispositif d'enquête qui approfondit la compréhension des faits rapportés en explicitant leur fonctionnement.

Si à cette phase de notre réflexion nous pouvons présenter l'écriture de Reznikoff comme une écriture de recherche littéraire et documentaire, il est légitime de se demander ce que cette entreprise de *positionnement* parvient à dire de *Testimony*. Notons que l'intérêt des deux premières parties de notre réflexion aura été de souligner l'existence d'une double enquête que l'écriture de Reznikoff mène de front. Ce constat demande que nous y apportions des précisions : il importe de noter que ces enquêtes, bien qu'elles opèrent

conjointement vers les mêmes buts, sont bien distinctes l'une par rapport à l'autre. D'une part, l'enquête littérale, refusant l'idée d'une puissance métaphysique du langage poétique, travaille de manière concrète à découvrir ce qu'il est possible de dire d'un fait. Il s'agit d'une enquête épistémologique qui repose à la fois sur une mise à l'écart et sur le choix d'une manière de dire. D'autre part, l'enquête documentaire se présente comme un investissement concret et matériel des conclusions de l'enquête littérale. Une fois que l'incapacité du langage à saisir l'essence des choses est constatée, le travail du poète devient quasi artisanal, celui d'une mise en évidence. Le poète-enquêteur exacerbe par les voies de la versification la capacité du langage quotidien à rendre compte clairement de situations du monde réel et à régler les malentendus qui les minent. La seconde enquête est, en ce sens, grammaticale. En montrant ainsi ce double mouvement d'investigation, nous espérons faire ressortir la dimension éminemment critique et créative du travail de Reznikoff. Bien que l'entité auctoriale ne marque pas sa présence de manière évidente dans le texte, force est de constater que le projet reznikovien relève d'une démarche de recherche et qu'il produit un savoir eu égard au matériau qu'il convoque.

### **Politique et opérativité du langage déplacé**

Notre travail parvient d'ores et déjà à cerner les opérations de clarification qui sont en jeu dans le texte de Reznikoff et à souligner l'anti-essentialisme de son écriture. Il est toutefois nécessaire de montrer que ces opérations ont des effets qui dépassent l'objet-livre et le domaine restreint de l'écriture. Marie-Jeanne Zenetti nous enjoint, à ce titre, à considérer les effets pragmatiques du mouvement matériel d'« implémentation » (2012, 37) qui a cours dans *Testimony*. Cette analyse du mouvement matériel et pragmatique de l'œuvre est fondamentale à la compréhension de la dimension politique de l'œuvre.

L'implémentation d'une œuvre d'art, telle que l'entend Nelson Goodman, est à comprendre comme l'ensemble des « manières [qui lui permettent] de fonctionner [selon un mode esthétique] » (37). Zenetti, à la suite de Goodman, donne l'exemple d'une « pierre trouvée sur la plage » qui, sans avoir été fabriquée, fonctionne comme œuvre d'art lorsqu'elle est « [exposée] dans un musée » (37). Les documents légaux qu'utilise Reznikoff, bien qu'ils soient des artéfacts, ne sont pas des œuvres d'art, et c'est seulement par leur déplacement

vers un contexte poétique (celui du recueil) qu'ils le deviennent. Selon Zenetti, cette activation de textes légaux en contexte littéraire permet de transformer la manière dont le·la lecteur·trice l'aborde et amène ce·tte dernier·ère à développer de nouvelles attitudes vis-à-vis des discours rapportés par le poète. Notons en revanche une nuance que ne manque pas de souligner Zenetti : chez Reznikoff, l'objet texte ne devient jamais complètement esthétique dans la mesure où il conserve les traces de sa provenance. Il doit à la fois être considéré comme œuvre d'art et comme document.

Zenetti affirme que l'implémentation du document légal dans un contexte poétique lui confère une « structure intentionnelle » (37) propre aux objets artistiques. Celui ou celle qui considère le document légal poétisé le fait désormais à partir d'une « attente de sens<sup>6</sup> » (37). Toutefois, dans la mesure où l'écriture reznikovienne ne produit pas de jugement sur le document qu'elle convie pour ne pas rompre avec le pacte documentaire, l'attente de sens se trouve nécessairement contrariée. Lorsqu'elle mentionne l'adoption de « nouvelles attitudes », la chercheuse suggère donc que le·la lecteur·trice doit prendre acte de la nature trouble et incomplète du texte qui s'offre à lui·elle. Le·la lecteur·trice peut réinvestir le texte et lancer (ou reconstituer) le geste interprétatif manquant ou encore, simplement accepter le texte comme monstration de l'irréductibilité du document eu égard « aux discours qui prétendent les assimiler » (38). Ainsi, Zenetti affirme que le geste d'implémentation, en provoquant ces nouvelles attitudes, réactualise le document et ouvre plus largement le domaine des lectures possibles. Les témoignages compilés sont dépoussiérés (37) et se voient conférer une véritable « puissance d'ébranlement » (39).

Si ce que dit Zenetti apparaît juste et permet de comprendre avec précision l'effet du texte reznikovien, il est également possible de radicaliser ses constats en nous appuyant sur les idées mises de l'avant par Olivier Quintyn dans son ouvrage *Implémentations/Implantations : Pragmatisme et théorie critique* (2017). Quintyn, à la suite de Christophe Hanna, développe une poétique « ouverte » et « continuiste » lui permettant de penser les moyens par lesquels la poésie peut « réorganiser les jeux de langage ambiants » (72, l'auteur souligne) ou encore se « greffer sur des chaînes de médiation sociale » (73). Comme Zenetti, Quintyn adopte une approche pragmatiste et décloisonnante de la poésie ; en revanche, ce qu'il dit

---

<sup>6</sup> Zenetti emprunte cette idée au philosophe américain Arthur Danto.

des jeux de déplacement poétiques diffère des propos de Zenetti et éclaire de manière particulièrement intéressante le recueil de Reznikoff. Selon ce chercheur, le déplacement du document légal dans un contexte poétique ne relève pas seulement d'un mouvement de translation, mais implique aussi une remise en question, voire une déconstruction, des institutions qui l'ont rendu possible.

Plus précisément, selon Quintyn, l'implémentation du discours légal en poésie devrait être comprise comme une secondarisation des usages du langage. Le chercheur distingue les usages primaires du langage, soit ceux qui « sont globalement réglés par les attentes du cadre » (74), des usages primaires secondarisés qui subvertissent les cadres en y instaurant des règles ou en déplaçant des situations ou des usages d'un cadre à un autre. Le passage du témoignage du cadre juridique au cadre poétique dans le texte de Reznikoff relève de cette secondarisation des usages du langage. La différence entre l'approche de Zenetti et celle de Quintyn réside alors dans les effets provoqués par de tels déplacements. Si chez Zenetti, l'implémentation dans *Testimony* permet de modifier le type d'attention selon lequel le-la lecteur·trice aborde le document, chez Quintyn le déplacement cause un profond débalancement, voire une subversion des cadres impliqués. Selon lui, les reconnexion « entre des domaines de la praxis que l'ordre des choses et des discours séparait » (75) constituent une véritable « *division* ou *dissolution* locale d'un ordre dominant dans la configuration sociale des langages de vérité » (75, l'auteur souligne).

En déplaçant le discours légal sur le terrain du poétique et en important ses manières concrètes de témoigner, *Testimony* ne ferait donc pas que modifier la réception et la lecture des documents qu'il reproduit. Il participe aussi à un effort de « *re-médiation* » (84, l'auteur souligne) qui divise symboliquement les « modes de production de vérités » en vue de les « pluraliser » et de les « relativiser » (85). Dans sa re-médiation, le « [langage performatif] de pouvoir et de vérité » (84) que constitue le langage juridique<sup>7</sup> perd de sa superbe. En dissociant les manières de dire propres au juridique des lieux et des dispositifs techniques qui leur insufflent leur sérieux, leur normalité et leur légitimité, Reznikoff permet à son·sa lecteur·trice de constater leur contingence et leurs limites. L'écriture reznikovienne est à ce titre

---

<sup>7</sup> Comprendons bien, ce n'est pas la parole des témoins en tant que compte rendu d'un vécu que nous considérons comme un langage de pouvoir, mais bien le langage testimonial en tant qu'il est produit par l'écosystème juridique.

résolument politique. En déplaçant le témoignage juridique en territoire poétique, Reznikoff parvient, si ce n'est à déconstruire, du moins à remettre en question les fondements de son lieu de provenance.

Alors qu'Hayden Carruth jugeait durement *Testimony* et le présentait comme un amas de « prose sans vie », notre analyse a plutôt permis de constater que *Testimony* est une œuvre active et politique qui procède à la mise en évidence du fonctionnement concret du langage. Le recueil se trouve ainsi à la confluence de la recherche et de l'action : le texte parvient, d'une part, à mener une enquête concernant les capacités de captation du langage et les manières les plus précises d'en faire usage tout comme elle produit, d'autre part, un dispositif politique qui déconstruit la source à laquelle elle s'abreuve. Si, comme l'a constaté Carruth, les manières de dire que préfère Reznikoff appartiennent résolument au domaine de l'ordinaire et de la quotidienneté, il semble que ce soit au creux de cette dernière que réside la puissance de réflexion et d'élucidation de *Testimony*. La poésie reznikovienne, en rompant avec les aspirations métaphysiques d'une certaine poésie idéaliste ou idéalisante, se cantonne à un rôle et à une fonction certes, plus modeste, mais, ce faisant, elle parvient à interroger le monde et à agir en son sein. Elle insiste sur les points de tensions qui déterminent ce monde et détaille le fonctionnement du discours qui le sous-tend.

## Bibliographie

- Bourassa, Lucie. 2013. « Formes de la distance : la citation, de Charles Reznikoff à Emmanuel Hocquard ». Dans *Formes américaines de la poésie. Vingt essais*, 310-341. New York : Edwin Mellen Press.
- Carruth, Hayden. 1966. « A Failure of Contempt ». Édité par Charles Reznikoff. *Poetry* 107, no. 6 : 396-97.
- Gleize, Jean-Marie. 1992 [2019]. *Littéralité. Poésie et figuration; A noir. Poésie et littéralité*. Paris : Questions théoriques.
- Hindus, Milton. 1994. « Charles Reznikoff ». Dans *The Other New York Jewish Intellectuals*, Carole S. Kessner (dir.), 247-67. New York : New York University Press.
- Hocquard, Emmanuel. 2001. *Ma haie : Un privé à Tanger II*. Paris : P.O.L.
- . 2018. *Le cours de Pise*. Paris: P.O.L.
- Kant, Emmanuel. 1781 [2006]. *Critique de la raison pure*. Paris : Flammarion.
- Laugier, Sandra. 2009. *Wittgenstein : Les sens de l'usage*. Paris : Vrin.
- Pic, Muriel. 2008. « Le montage de témoignages dans la littérature : Holocauste de Charles Reznikoff ». *Critique* 738, no. 11 : 889-903.
- Quintyn, Olivier. 2017. *Implémentations/implantations : Pragmatisme et théorie critique. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*. Paris : Questions théoriques.
- Reznikoff, Charles. 2015. *Testimony. The United States (1885-1915) : Recitative*. Boston : Black Sparrow Books.
- . 1975 [2007]. *Holocaust*. Boston : Black Sparrow Books.
- Ruffel, Lionel. 2012. « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires ». *Littérature* 166, no. 2 : 13-25.
- Weinberger, Eliot. 2015. « Introduction ». Dans *Testimony. The United States (1885-1915) : Recitative*, ix-xiv. Boston: Black Sparrow Books.
- Wittgenstein, Ludwig. 1921 [2001]. *Tractatus logico-philosophicus*. Paris : Gallimard.
- Zenetti, Marie-Jeanne. 2012. « Prélèvement/déplacement : le document au lieu de l'œuvre ». *Littérature* 166, no. 2 : 26-39.