

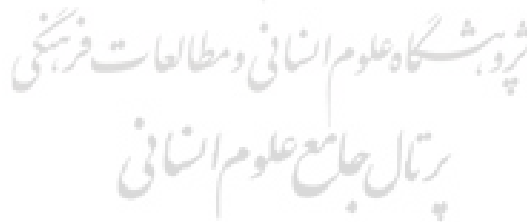


Le Pouvoir Rhétorique de L'Écriture Poétique Chez Aimé Césaire et Francis Ponge*

Jean-Michel MAULPOIX **/ Rolland D. MPAMÉ ***

Résumé__Le présent article vise à examiner le pouvoir inhérent à l'écriture chez Aimé Césaire et Francis Ponge dans l'imbrication des discours poétique et rhétorique articulés autour de l'efficace de la parole, c'est-à-dire le *fonctionnement* du langage verbal appréhendé comme action. Celle-ci s'adosse à la dimension pragmatique de la parole en tant qu'elle porte à agir sur l'auditeur et le lecteur. En effet, à l'oral comme à l'écrit, estime Ponge, la parole procure à ceux qui l'utilisent, « le pouvoir temporel et intemporel » capable de modifier l'état d'esprit de ceux qui s'exposent à sa profération. Césaire, lui, a élaboré sa poétique dans l'optique d'une « écriture belle de rage », dont l'efficace émane du tracé des caractères sur un support. Les deux auteurs conçoivent donc le discours poétique comme une parole investie des pouvoirs rhétoriques du langage, capables d'*agir sur* le monde en modifiant les consciences et le réel.

Mots-clés – Discours, Énonciation, Langage, Poésie, Rhétorique.





The Rhetorical Power of Poetic Writing in Aimé Césaire and Francis Ponge *

Jean-Michel MAULPOIX **/ Rolland D. MPAMÉ ***

Extended abstract— This Article aims to examine the inherent power of writing in Aimé Césaire and Francis Ponge in the interweaving of poetic and rhetorical discourses articulated around the effectiveness of speech, that is to say the *functioning* of verbal language apprehended as action. This is based on the pragmatic dimension of speech as it leads to act on the listener/reader. Indeed, both orally and in writing, Ponge believes, speech provides those who use it with "the temporal and timeless power" capable of modifying the state of mind of those who expose themselves to its utterance. Césaire, for his part, developed his poetics in the perspective of a "beautiful writing of rage", who's effectiveness emanates from the drawing of characters on a support. The two authors therefore conceive poetic discourse as a word invested with the rhetorical powers of language capable of *acting on* the world by modifying reality.

But there is a theoretical question when considering a pragmatic approach to the poem: the question of the uncertain value that can be assumed by a fictitious statement. For in his analysis of acts of language, John L. Austin disqualifies the literary text in the field from pragmatism, because, he asserts, literary fiction consists of an enunciation characterized by the deficit of the "usual reference to the reference" specific to ordinary language. Thus, the author of *When to say is doing* is unequivocal when he denies the literary text any notion of performativity: "A performative enunciation will be hollow or empty in a particular way if, for example, it is formulated by an actor on the stage, or introduced into a poem, or emitted into a soliloquy." For him, when performative expression takes place in the context of a game, a joke or a poem, it is a speech that parasitizes language by its lack of "seriousness."

This exclusion of the literary text from the field of illocutory rhetoric is shared by John R. Searle, for whom any study of language acts based on a literary text is irrelevant. The reason for this is that literary discourse seems to consist only of "assertions that the author pretends to enunciate". This difficulty is far from the only one to overcome in this article. The fact is that the pragmatic analysis of Césaire's and Ponge's texts raises another problem: the paradoxical status Austin accords to written acts in his analysis of language acts. Thus, although it considers them to be model acts, it nevertheless assimilates them to

* Received:

Accepted:

** University Professor, University Paris-3, Sorbonne Nouvelle, E-mail: jmm@maulpoix.net

*** PhD student at Université Paris-Ouest, Nanterre-La Défense, E-mail: rollandmpame@yahoo.fr

oral acts. In addition, the written acts it takes into account are always legal or regulatory acts: "official and legal documents", will, decree, contract, etc. How then to overcome these difficulties?

In our opinion, Maingueneau's postulate that "every statement has an illocutory dimension" is important for a pragmatic approach to poetry. Therefore, from Steven Winspur's perspective, we believe that in literary fiction, the text creates within its own space the contextual enunciative conditions allowing the transposition of the performative value. We therefore propose to analyze the performativity of the act of writing (and writing) in Césaire and Ponge in order to show their relevance as acts of language insofar as they are illocutory acts in the same way as those of ordinary conversation.

Our pragmatic approach will remain restricted to locutory acts (the act of writing something), illocutory acts (which refer to the transformative power of the written word), and perlocutory acts (relating to their consequent effects on the interlocutors).

Keywords— Discourse, Enunciation, Language, Poetry, Rhetoric





قدرت بلاغی نویسندگی شاعرانه در ایمه سزر و فرانسیس پونگ

*

Jean-Michel MAULPOIX **/ Rolland D. MPAMÉ ***

چکیده — هدف این مقاله بررسی قدرت ذاتی نوشتار در ایمه سزر و فرانسیس پونگ در درهم آمیختگی گفتمان شاعرانه و بلاغی است که حول اثربخشی گفتار بیان شده است، یعنی عملکرد زبان کلامی که به عنوان کنش درک می شود. این امر بر اساس بعد عملگرایانه گفتار است تا آنجا که منجر به عمل در شنونده/خواننده می شود. در واقع، هم به صورت شفاهی و هم به صورت نوشتاری، به عقیده پونگ، گفتار به کسانی که از آن استفاده می کنند «قدرت زمانی و بی‌زمان» می دهد (پونگ، هزار و نهصد و نود و نه، صد و هفتاد و شش) که می تواند حالت ذهنی کسانی را که خود را در معرض بیان آن قرار می دهند، اصلاح کند. سزر، به نوبه خود، شعر خود را از منظر «نوشته ای زیبا از خشم» توسعه داد (سزر، دو هزار و شش، چهارصد و چهل و هفت)، که تأثیرگذاری آن از چیدمان شخصیت ها بر روی یک تکیه نشات می گیرد. بنابراین، این دو نویسنده، گفتمان شاعرانه را گفتاری می دانند که با قدرت های بلاغی زبان سرمایه گذاری شده است و قادر است با تغییر واقعیت بر جهان عمل کند.

کلمات کلیدی — گفتار، بیان، زبان، شعر، بلاغت.

I. INTRODUCTION

Le cadre théorique défini par John L. Austin pour penser l'énonciation performative souligne l'attachement de l'énoncé à sa source corporelle ; autrement dit, l'acte d'écrire est au stylo et à la main qui le dirige, ce que la parole est à la bouche qui la prononce. Mais l'analyse pragmatique de la poésie envisagée chez Césaire et chez Ponge pose un double problème d'ordre théorique, en rapport avec l'élaboration des actes de langage telle que menée par Austin. Il y a, premièrement, la question de la valeur illocutoire endossable par les énoncés fictifs, et, en second lieu, le statut que l'auteur de *Quand dire, c'est faire*¹ accorde aux actes écrits². Ici, Austin dénie au texte littéraire toute notion de performativité³, en raison, dit-il, d'une énonciation caractérisée par le déficit de « l'habituel renvoi à la référence » (Austin, 1970, p. 66) propre au langage ordinaire. Mais cette position tranchée se heurte à celle non moins tranchée de Georges Molinié pour qui, « Le discours littéraire est performatif, ou rien » (Molinié, 1998, 107). Quelques questions méritent donc d'être posées.

À qui le poème s'adresse-t-il vraiment ? Le texte poétique, considéré par certains critiques comme le propre du discours autotélique, peut-il se prêter à l'activation de la valeur illocutoire ? Et puis, peut-on réellement dégager de ce genre de discours une fonction aussi fondamentale à l'art rhétorique que celle de l'action appréhendée comme l'*agir sur* le monde par la parole ? N'y a-t-il pas, en fin de compte, des raisons attestant que le « faire », constitutif du « dire », dans l'optique de l'efficace langagière, est aussi inhérent à la parole poétique qu'à la parole ordinaire de la conversation quotidienne ? Avec Steven Winspur, nous pensons que le texte poétique remplit, dans son propre espace, les conditions énonciatives contextuelles permettant la transposition de la valeur performative⁴. En conséquence, la performativité de l'acte d'écrire (et l'écrit) chez Césaire et chez Ponge peut être appréhendée comme acte de langage en tant qu'il est un acte illocutoire au même titre que les actes de parole dans la conversation ordinaire.

Pour la suite de la discussion, le *Cahier d'un retour au pays natal*⁵, *Moi, laminaire*⁶, *Et les chiens se taisaient*⁷, *La Poésie*⁸ de Césaire, et les *Œuvres complètes*⁹ de Ponge nous serviront d'appui et d'illustration. L'approche pragmatique restera restreinte aux actes locutoires (le fait d'écrire la parole), illocutoires (le pouvoir transformateur de la parole écrite), et perlocutoires (relatifs aux effets de la parole écrite sur les interlocuteurs).

II. ÉCRIRE OU LAISSER DES TRACES/MARQUES SUR UN SUPPORT

Prendre la décision d'écrire procède chez l'écrivain d'une prise de position esthétique, morale, spirituelle, etc. dans la société de son temps. C'est dans cette perspective que « Parcours » de Césaire et « Première ébauche d'une main » de Ponge constituent des actes d'écriture. Dans leur entreprise, les deux poètes mettent l'accent sur une des caractéristiques essentielles de la poétique pongienne, le geste d'écrire, qui trouve sa justification par l'inscription de l'objet décrit dans l'écrit même. Chez Césaire, la métaphore agricole emprunte au geste du laboureur son pouvoir suggestif avec un penchant sur l'homologie des traces laissées sur un support. Le vers apparaît dès lors comme un « tracé » qui s'impose ses propres limites, et l'image du labour comme la conception césairienne de l'esthétique de la trace :

*« j'ai chevauché sur des mers incertaines
des dauphins mémorants
inattentif à tout
sauf à recenser le récif
à bien marquer l'amer
j'ai pour l'échouage des dieux réinventé les mots
où j'ai pris pied j'ai défoncé la friche
creusé le sillon modelé l'ados
çà et là piquant bout blanc après bout blanc
ô Espérance*

l'humble degtras de la bouture amère » (Césaire, 2006, 498)

La répartition spatiale des mots dans ce texte est d'autant plus facile à remarquer que les lignes, « bout blanc après bout blanc », sont de longueurs inégales : la mise en forme textuelle ne relève donc pas d'un travail fortuit. Car cette manière de *calibrer* le vers est un choix esthétique largement partagé dans la modernité poétique où la manière d'écrire les vers exprime la liberté d'esprit et d'action. On a ici l'exemple des expressions performatives à l'œuvre dans le discours littéraire, la littérature devenant acte et action sur le lecteur et la société. Cette orientation est fondamentale dans la pratique d'écriture de Césaire pour qui le fait d'écrire est un acte de libération à l'égard de l'oppression.

L'importance de l'écriture en littérature comme entreprise humaine de marquage de mémoire et d'histoire par des signes graphiques sur un support est indéniable. Bernard Vouilloux présente ce phénomène par une tournure anthropomorphique où la littérature prend la parole pour combattre et « vaincre » l'oubli dans l'esprit du lecteur :

« La littérature dit : pour vaincre l'oubli, laisser une trace, impressionner l'esprit du lecteur en vue d'être mémorisé (mis en garde par la mémoire visuelle), faire trace dans la mémoire des hommes, s'inscrire, sous son nom, dans le corps transgerminatif de la littérature ; pour surmonter l'oubli dans cette mémoire, l'écriture, qui est l'oubli de l'oubli »¹⁰

L'action d'« impressionner l'esprit du lecteur » a, chez Vouilloux, le sens d'*agir sur...* par les lettres et les mots. Il tient cette idée de Ponge dans son « Texte sur l'Electricité¹¹ ». Chez ce dernier, le *trait du stylo* sur le papier tient compte autant de l'acte originel, producteur de l'objet – les modalités matérielles et gestuelles de sa représentation – que de l'objet lui-même, c'est-à-dire l'archéologie de sa représentation scripturale.

Dans « Première ébauche d'une main », il exige du lecteur un retour sur la lecture du poème, l'obligeant à considérer celui-ci comme une trace :

*« Agitons donc ici LA MAIN, la main de l'Homme !
[...]
C'est une feuille mais terrible, prégnante et charnue.
C'est la plus sensitive des palmes et le crabe des cocotiers.
Voyez la droite ici courir sur cette page.
[...]
L'homme a [...] sa main pour les travaux d'approche.
Pelle et pince, crochet, pagaie.
Tenaille charnue, étou.
[...]
A la fois marionnette et cheval de labour
[...]
Blessée parfois, traînant sur le papier comme un
membre raidi quelque stylo bagué qui y laisse sa trace.
A bout de forces, elle s'arrête.
Fronçant alors le drap ou froissant le papier, comme un oiseau qui
Meurt crispé dans la poussière, – et s'y relâche enfin »* (Ponge, 1999, 765-767)

S'il est possible de parler d'une force engendrée par l'acte d'écrire chez Ponge, la façon d'écrire (« on n'écrira pas n'importe comment ») et le choix du thème (« Ni à n'importe quel propos. Seulement quand c'est utile ou nécessaire ») (Ponge, 1999, 132) contribuent à la signification du message.

Sans cesser de décrire la main dans son activité, le poème laisse aussi exposer le processus de sa propre création : agitation préalable de la main, parcours du stylo sur le papier, puis, arrêt final. Saisi dans son élaboration, le poème se donne à la fois comme texte en création et trace d'une action. Les

images descriptives font du poème le signe même de la main du poète à l'œuvre : le « stylo bagué [...] comme un membre raidi » tend à se confondre avec le doigt de l'écrivain. Le papier se transmue en « une feuille [...] charnue [et] blessée », porteuse de cicatrices. Cet investissement du corps au travers de la main chez Ponge a son pendant dans l'imaginaire césairien de l'écriture en tant qu'expression de la liberté. Mais le geste d'écrire dans « Parcours » de Césaire a des différences avec le poème de Ponge par son ancrage dans l'univers de la mythologie.

En effet, « Parcours » montre le sujet parlant en posture de sujet écrivant en train de creuser un sillon pour y mettre une « bouture ». Le texte fait penser à la conception mythologique de l'écriture comme don des dieux. La réinvention des mots par le poète, consécutive à « l'échouage des dieux », est un vestige des mythologies et religions présentant l'art du scribe comme un code écrit venant d'en haut. Mais Césaire semble se détourner de cette conception sacrée de l'écriture, progressivement installée dans la tradition grecque, pour lui préférer une sorte de mélange où l'ingéniosité humaine a sa place dans l'inspiration.

L'écriture de « Parcours » est donc une sorte de mélange des résidus archaïques de la pensée mythologique associée au geste d'écrire du poète moderne ; celui-ci écrit son poème tout en mimant la langue des dieux. Le parti pris de l'ingéniosité humaine dans l'activité manuelle est le point de convergence de la conception césairienne et pongienne du geste d'écrire : la main « blessée » de Ponge a son pendant « tuméfié » chez Césaire.

Dans *Ferrements*, le poème « Pour saluer le Tiers Monde », dédié à Senghor, présente l'Afrique libérée de l'oppression coloniale, par la métaphore de la main tuméfiée hors du carcan et tendue vers les autres :

*« notre Afrique est une main hors du ceste,
c'est une main droite, la paume devant
et les doigts bien serrés ;
c'est une main tuméfiée,
une-blessée-main-ouverte,
tendue [...] » (Césaire, 2006, 375)*

La main agitant les doigts est une métaphore qui associe étroitement ce membre à l'expression de la liberté, de la créativité et de l'ouverture vers l'autre. Chez Césaire comme chez Ponge, la liberté se conquiert par un mouvement alliant souffrance et joie : souffrance dans l'effort de création et joie finale de l'objet créé. La main « tuméfiée » est marquée par les traces de la conquête ; c'est aussi la main qui écrira la première page de l'histoire d'une Afrique faisant ses premiers pas dans l'ère des libertés. Avec Césaire, l'écriture est une activité qui se *mesure* « au compas de la souffrance » (Césaire, 2006, 50). Cette esthétique de la trace est très présente dans le *Cahier*, qui constitue à lui tout seul le médium du « grand cri nègre » parcourant l'histoire douloureuse des Antilles :

*« Iles cicatrices des eaux
Iles évidences de blessures
[...]
Iles mauvais papier déchiré sur les eaux
Iles tronçons côte à côte fichés sur l'épée flambée du
Soleil » (Césaire, 2006, 48-49)*

Pour le poète, les Antilles sont à la fois *blessures* et *cicatrices*, un paysage symboliquement formé par la fracture des continents, une référence à l'histoire douloureuse du peuplement des îles, consécutif à la traite des Noirs. Ces terres insulaires, pareilles à des lésions physiques et/ou morales sur l'océan, sont les blessures de l'histoire antillaise à l'échelle de la Caraïbe. Dans « Calendrier lagunaire », Césaire

revient avec insistance sur cette thématique de la souffrance, associée à la douleur si singulière dans son écriture : « j'habite de temps en temps une de mes plaies/chaque minute je change d'appartement/et toute paix m'effraie » (Césaire, 2006, 385). Cette thématique, associée à la main et au geste d'écrire, affecte tout le corps chez Ponge.

Chez Ponge, l'effort du corps mené jusqu'à son extrême, associé à l'acte d'écrire – (« blessé, membre raidi, oiseau qui meurt crispé, à bout de forces ») – est le mouvement même de la création poétique laissant des traces sur l'esprit. Cette vision du corps épuisé par la création revient assez fréquemment dans les évocations des crises que l'auteur a traversées¹². Cette réalité associe la poétique pongienne à celle de Césaire dans le geste d'écrire qui, à la fois, est souffrance du corps et libération de l'esprit. Les images de drap froncé et de papier froissé par une main endolorie sont les symboles de la fragilité du support, comme les Antilles sont semblables, chez Césaire, à d'étranges lettres posées sur la mer : une histoire douloureuse dans un espace géographique fragmenté – « tronçons côte à côte fichés ». La forme géographique des îles est comme l'écriture tourmentée de la Nature, gravée sur un support mouvant. Parfois, dans une perception plus aiguë de la souffrance, c'est l'océan qui est le corps dont les îles sont les blessures et les cicatrices. Les îles elles-mêmes se transmutent en un support papier de mauvaise qualité, symbole de fragilité et de précarité – (« cicatrices, blessures, déchiré, tronçons, fichés ») –.

Chez les deux poètes, en tout cas, l'écriture se fait monstration par la thématique du regard. Une monstration qui génère la densification de la notion d'amplification thématique : l'évidence visuelle parachève le déploiement de l'image. Il s'agit chez l'un comme chez l'autre de « faire voir ». Cette démarche souligne l'importance de la description dans l'élaboration du texte poétique. L'objet décrit trahit l'éloge de la vue qui confine avec l'idéal ancien de l'autopsie qui, selon l'étymologie, est l'« action de voir de ses propres yeux ». Jamais plus qu'en régime rhétorique perçu comme art de bien dire – et, en l'occurrence, art de bien montrer –, la corrélation entre écrire et montrer n'a été aussi évidente et vivace.

Mais à l'observation, il n'est pas question dans le texte de Ponge de *voir* vraiment la main, malgré l'impératif « Voyez ». Car sur *cette* page, Ponge n'en montre que l'effet, la trace laissée par le geste scriptif d'une main à l'œuvre, faisant du texte une esquisse comme dans la peinture. En fait, il est question de reconstruire, à partir de cette « ébauche », la métaphore de l'acte d'écrire appréhendé comme action, la main étant donnée moins dans le texte qu'elle froisse que dans le mouvement même qui fait qu'il y a texte pris comme preuve.

À une certaine époque de sa carrière d'écrivain, Ponge va privilégier une présentation de l'écriture comme processus plutôt que comme résultat. Il va se livrer à un jeu indicial autour d'une *ébauche*, alors même qu'il avait d'abord voulu donner comme titre à son texte, « Esquisse ». Du coup, un changement de regard s'est imposé : le geste d'écrire est l'œuvre du scribe, destinée à laisser des marques en tant que preuves de l'événement créateur. Le poète étant un créateur, son activité postule que le lecteur aborde son texte avec la pensée de l'action ; il associe l'acte d'écrire au paradigme de la trace dans le processus de son exécution, sollicitant le concours du lecteur comme co-créateur. Ainsi, la poésie de Ponge, dans une orientation plus picturale que celle de Césaire, s'inscrit tout autant que celle de l'auteur du *Cahier* dans le registre des pratiques de la performance par une utilisation fertile du paradigme de *l'esthétique de la trace* ou de la marque, sollicitant la coopération du lecteur.

Quoi qu'il en soit, dans leurs textes, Césaire et Ponge mettent en évidence l'index des métaphores corporelles au travers de la main. La souffrance y est étroitement associée en tant qu'elle manifeste l'action de l'âme en peine sur le corps souffrant pendant l'écriture. Parfois, il est fait mention du flux organique qui véhicule, selon le contexte, l'image de la fécondité¹³. Lors d'un entretien accordé à Jean Ristat, en 1978, Ponge a eu l'occasion de parler de son poème en lien avec l'acte d'inscription lui-

même : le dépôt de l'encre sur la page. Dans « L'Art de la figue », la perception de l'écriture au plus simple de sa valeur gestuelle l'amènera à rappeler l'implication du corps scripteur sur le texte :

« L'importance primordiale des sensations tactiles dans l'origine des connaissances humaines (voyez Condillac, préfacé par Derrida), j'y crois aussi, et cela m'amène à l'organe qui inscrit, au marqueur (j'aime beaucoup ce mot). Le marqueur, eh bien, j'ai toujours eu l'impression que c'était un organe supplémentaire, quelque chose qui fait partie de mon corps. C'est-à-dire que c'est mon corps entier qui passe par lui. Tout ce que je pense, tout ce que je veux exprimer, enfin toutes mes émotions, je tends toujours à les faire passer par le bout des doigts et par ce qui le prolonge, c'est-à-dire la main (ça c'est dit dans un texte qui s'appelle « Première ébauche de la main... ») Encre est un peu comme une humeur corporelle, on peut dire si l'on veut le sperme, ou le sang »¹⁴.

Ponge ne parle pas spécialement ici du travail d'écriture poétique ; il décrit seulement la réalité la plus banale de l'écriture : tenir un instrument servant à écrire. Toutefois, on peut lire en filigrane une reconnaissance de la transcription graphologique de la psyché au texte, considérée comme le miroir de la pensée et des émotions. Mais le plus intéressant est qu'il souligne, comme chez Césaire, l'implication complète du corps dans la marque laissée par la main. Le stylo, nommé à juste titre *marqueur*, ne se conçoit chez Ponge que comme une extension du doigt, une simple mise en outil prolongeant l'action du corps (« c'est mon corps entier qui passe par lui ») au même titre que la « daba » du paysan dans un autre texte de Césaire.

Quand Césaire écrit : « Paysan frappe le sol de ta daba » (Césaire, 2006, 498), la « daba » est le prolongement de la main du paysan, exhibant le « labour » comme métaphore de l'écriture poétique. Ceci est important parce que l'instrument montre une continuité entre le corps du scripteur et le texte : si l'encre est comme une matière organique, c'est bien parce que le texte est *réellement* la marque et le jeu d'un corps en action, répandant le flux de son effort. Maulpoix convoque la métaphore de l'araignée tissant sa toile pour illustrer la construction du poème par le poète :

« L'homme qui pense fabrique des cordes. Comme l'araignée pensive, ainsi que Ponge l'avait noté, ne tend pas une ligne "que son corps n'y soit passé". Écrire, c'est cela, changer son corps en cordes et constituer du sens sans lâcher le sensible. [...] Ces cordes que tisse le poète dans son encre ne sont autres que celles de sa destinée »¹⁵.

Le poème est corps du poète, livré au lecteur au travers de l'encre sous forme de cordes. C'est en rapport avec l'investissement du corps dans l'écriture poétique que les métaphores comme fluide corporel jouent – avec des connotations différentes et variées chez les deux poètes – un rôle similaire à la peinture sur un tableau dans l'art contemporain : elles signalent un fonctionnement indiciaire. Dans le *Cahier*, Césaire évoque « la carte du monde » faite à son « usage, non pas teinte aux arbitraires couleurs des savants, mais à la géographie de [son] sang répandu [...] » (Césaire 2006, 56). C'est de tout son être, dit l'auteur, « que le poète va au poème » (Césaire, 1995, 121). C'est d'ailleurs dans « son sang répandu [que] la négraille aux senteurs d'oignon frit retrouve le goût amer de la liberté » (Césaire, 1983, 61). La métaphore du sang renvoie, quoique dans une moindre mesure, à un certain héroïsme créateur.

Mais quelles que soient les connotations auxquelles les références au sang et au sperme font penser chez Césaire et chez Ponge, leur usage souligne l'effet d'insistance sur le travail créateur propre à la notion de marque personnelle dans l'œuvre poétique : ce sont les symboles de l'identité génétique. Les deux matières se côtoient dans les propos de Ponge, ainsi que chez Césaire qui, après avoir fait mention du « sang répandu », évoque le sperme comme empreinte génétique de l'artiste dans sa création :

« et toi veuille astre de ton lumineux fondement tirer

*lémurien du sperme insondable de l'homme la forme
non osée
que le ventre tremblant de la femme porte tel un
minerai* » (Césaire, 2006, 46)

L'analogie est perceptible en filigrane : le ventre de la femme est le réceptacle de l'acte créateur de l'homme comme la feuille de papier l'est pour le stylo et l'encre dans l'action d'écrire. Cette démarche s'oppose à une certaine universalisation de la création artistique : le fluide personnel vaut signature ; il marque l'identité génétique du texte. Chaque lettre est une trace personnelle, la marque de la main faisant le geste d'écrire, le circuit emprunté par les doigts dans leur mouvement sur le support. Il est clair que lorsque la main *dessine* les signes graphiques, les lettres sont des gestes vocaux : la main exécute la parole intérieure du scripteur, et l'acte de dire s'incarne dans l'acte d'écrire.

III. LE DIRE-FAIRE ET LE FAIRE-DIRE DU PROCESSUS D'ÉCRITURE

La poétique de Césaire et celle de Ponge procèdent d'une démarche alliant performance orale et geste d'écriture. Pour eux, l'acte d'inscription des mots sur un support est une action au même titre que l'effet de la parole orale sur le *monde*. Dans ce processus, on assiste à une sorte de mise en abyme de l'oral dans l'écrit et inversement : le poète dit (oral) ce qu'il fait (écrit), et il fait (écrit) ce qu'il dit (oral). Cette démarche confère une certaine autorité à tout écrivain pour qui s'exprimer oralement ou par écrit est une affaire de *marquage de territoire* dans la société du texte et au-delà. Ainsi, on ne peut séparer l'écriture de la performance orale et vice versa. Le « Texte sur Picasso » de Ponge et « par tous mots guerrier-silex » de Césaire serviront d'appuis pour l'analyse de cette double opération.

Pour quelqu'un comme Ponge qui a eu des difficultés à s'exprimer oralement, écrire est un savoir et une pratique qui s'inscrivent nettement au cœur des mécanismes de prise de pouvoir dans une société où la guerre du verbe vise à contrôler les consciences. Sylvie Plane estime que l'écriture est une pratique sociale qui s'inscrit dans un vaste ensemble d'intérêts individuels et collectifs au sein desquels l'écrivain manifeste son action sociale :

« [...] il s'agit à la fois d'un acte qui engage le scripteur en tant que sujet intellectuel et affectif, et d'une activité sociale soumise à des jugements qui s'exercent sur le produit de cette activité. [...] ; d'un geste singulier, accompli en réponse à des besoins particuliers ou des obligations conjoncturelles, et d'une prestation obéissant à un ensemble de codifications linguistiques, sémiotiques, communicationnelles qui la prédéterminent [...] »¹⁶.

L'acte d'écrire est, par conséquent, le fruit d'un principe créateur personnel et d'une interaction sociale, structuration d'un monde où les interlocuteurs agissent et réagissent en fonction des codes communs. Dans *L'Atelier contemporain*, le « Texte sur Picasso » montre le scripteur bien au fait qu'écrire c'est agir, c'est-à-dire accompagner la parole orale à son lieu de fixation :

« *Picasso, que veux-tu, tu le sais mieux que moi : sur ce premier
feuillet, à l'instant, qui se présente, ton nom tout simplement mis à sa
juste place – et voilà qui est fait* » (Ponge, 1999, 725)

L'acte discursif d'interpellation de Picasso, au début du texte, semble contemporain de l'acte matériel d'inscription de ce nom sur le « *feuillet* » ; la conjugaison de ces deux opérations assure le déploiement et le développement spatial du texte. Aussi, l'acte énonciatif nommant Picasso, par le vocatif, est-il lié à l'inscription par les signes graphiques de ce nom sur un support matériel. La particularité de la structure énonciative de ce texte est qu'il dit ce qu'il fait ; autrement dit, « à l'instant » même où le locuteur interpelle Picasso¹⁷, il inscrit matériellement, « à sa juste place », ce nom. La simultanéité de ces deux actions est une opération linguistique intéressante du point de vue des analyses pragmatiques consacrées à l'étude de la littérature. Une opération semblable est observée dans l'écriture de Césaire.

Dans *Moi, laminaire*, le texte dédié à Franz Fanon se développe spatialement par la même double opération linguistique :

« par quelques-uns des mots obsédant une torpeur et
l'accueil et l'éveil de chacun de nos maux
je t'énonce

FANON

tu rayes le fer
tu rayes le barreau des prisons
tu rayes le regard des bourreaux
guerrier-silex

vomi

par la gueule du serpent de la mangrove » (Césaire, 1982, 21)

Dans l'architecture du poème, l'énoncé est saisi dans le processus de son élaboration en tant qu'il est une mise en place des mots destinés à former le texte. Ces mots qui prennent place pour *accueillir* et *éveiller* les maux des interlocuteurs (« nos maux ») sont déjà, par le fait même qu'ils sont choisis et gravés sur un support, porteurs de l'objet de leur énonciation : « FANON ». Comme dans le texte sur Picasso, la coïncidence dans le procès énonciatif entre le dire et le faire est évidente. L'acte d'inscription posé par le sujet (« Je ») est une action qui consiste à graver des lettres en capitales romaines d'imprimerie sur le support papier au moment même où il prononce le nom de l'allocutaire. Ici, le nom « FANON » n'est pas une apostrophe comme Picasso dans le texte de Ponge. Il est précédé de la cataphore grammaticale et pronom réfléchi « t' ». L'énoncé est mis en évidence par l'apposition, et le mot « FANON » tient à lui tout seul lieu d'énoncé, résultat de l'agencement des mots comme l'indique le locuteur : « par tous mots [pour dire le] guerrier-silex ».

La mise côte à côte de certains constituants du texte de Césaire et celui de Ponge révèle d'intéressantes similitudes dans la simultanéité des opérations orale et écrite : « Picasso [...], sur ce premier feuillet, ton nom mis à sa juste place » (Ponge) ; et « par quelques-uns des mots [...] je t'énonce FANON » (Césaire). En thématissant et en effectuant leurs actes d'inscription, en les déclarant dans le moment même où ils en déploient l'efficace, Ponge et Césaire mettent l'accent sur le lien interne entre la performance orale et la matérialité de l'écriture telles qu'ils les entendent : l'écriture fixe et matérialise la parole orale. Ce qui suppose tout d'abord que l'accent porte sur le dire (l'énonciation) – plutôt que sur le dit (l'énoncé) –, sur l'effectuation de la parole dans sa mise en acte. Ensuite le déploiement des caractères sur le lieu de leur inscription. Dans la forme matérielle de chaque nom, l'écrit engage une impression typographique qui n'est peut-être pas à séparer d'un mouvement psychique. Cette double opération s'inscrit elle-même dans un espace dialogique défini par l'interaction verbale.

Chez Ponge, la première opération linguistique est signalée par des marques discursives qui révèlent la mise en place d'une communication. Les deux pôles de l'espace interlocutoire sont matérialisés par les formes pronominales (« tu, moi ») des deux personnes grammaticales. Entre les deux instances, le contact est maintenu par la pseudo-interrogation « que veux-tu », marqueur phatique du fonctionnement du langage destiné à capter l'attention de l'allocutaire. Les formes fléchies (« sais, présente ») du présent de l'énonciation qui verbalise les actes de l'instance d'énonciation (« je ») et la locution adverbiale de temps exprimant la simultanéité (« à l'instant ») marquent l'effectivité de l'acte d'inscription. Tous ces éléments linguistiques instaurent un espace dialogique virtuel dans le texte. Le locuteur du texte césairien crée, lui aussi, un espace dialogique de la même nature.

Le poème s'articule autour du projet de *nomination* de Franz Fanon ; celle-ci représente, en soi, le sujet nommé par l'évocation de ses caractéristiques psychologiques. L'invocation de l'histoire commune (« nos maux ») ouvre un espace interlocutoire entre le sujet parlant, (« Je »), et son auditeur (« t' »). Par

l'énonciation, le locuteur est le géniteur verbal du disparu sur la scène du discours. Autrement dit, par les « mots » tirés de leurs « maux », le sujet de l'énonciation donne naissance à FANON, nom qui était déjà en gestation dans le mécanisme générateur du mot « orogène », et dont l'émergence a été rendue possible par le pouvoir créateur de la parole. Cette mise en scène du sujet dans son énoncé ouvre un horizon interlocutoire au procès énonciatif. Un axe de communication de la même nature que celui du texte sur Picasso est créé dans le texte. Le sujet (« Je ») peut dès lors énumérer les exploits du « guerrier-silex » par l'anaphore. L'hommage rendu à Fanon¹⁸ s'inscrit dans la tradition de la rhétorique épideictique où la prestance et la compétence oratoires sont un défi que l'orateur doit relever face à un auditoire attentif à l'exploit verbal.

Ainsi, dans une véritable poétique du mot, Césaire s'investit dans la création d'une architecture constituée de matière verbale où le mot articulé est au centre de l'écriture :

« *aurore*

ozone

zone orogène » (Césaire, 1982, 20)

Pour Delas, ce « sont non seulement des mots qui s'emboîtent et se déboîtent les uns dans les autres à partir du 0, figure de l'œil, mais aussi s'engendrent eux-mêmes par scissiparité (aurore est or-or, zone oro-déplie aurore+zone) » (Delas, 1995, 50). L'écriture de Césaire est parfois calquée sur les disparités de la géographie insulaire ; dans le texte dédié à Fanon, l'étroitesse des îles est matérialisée par les mots en îlots sur le papier. Entre ces mots, les *blancs*, représentations des zones d'oxygénation emplies d'air et de lumière, sont le lieu idéal où Fanon est engendré par l'écriture du poète. Dans le procès énonciatif, le discours engendre ce qui est dit : « Je t'énonce, FANON ».

Mais le texte de Césaire fait-il vraiment ce qu'il dit, ou dit-il tout simplement ce qu'il fait ? Autrement dit, quel rapport y a-t-il entre l'acte d'allocation et celui de l'écriture ? Comment ces deux opérations sont-elles nouées, si on les considère dans leur chronologie ? En réalité, la différence entre dire et inscrire est constitutive du rapport entre l'oral et l'écrit ; ce rapport peut être soit simultanée, différentiel, ou alors différé. Chez les deux poètes, le geste d'écrire et l'acte de prononciation peuvent prendre toutes ces configurations. Chez Ponge, la simultanéité serait le rapport établi entre prononciation et inscription, alors que chez Césaire l'inscription semble précéder la prononciation. Toute position tranchée sur les processus mis en œuvre rendrait l'analyse stérile ; il est plus loisible de penser que l'acte d'interpellation et l'acte d'inscription sont deux opérations de l'entreprise pragmatique se conjuguant et s'entremêlant dans les deux textes.

L'opération *matérielle* du tracé des caractères sur les supports assigne des places à *Picasso* et à *Fanon*. Chez Ponge, cette opération est signalée par l'emploi du participe *mis*, et le constat de la fin de l'opération (« *et voilà qui est fait* »). Chez Césaire, les caractères d'imprimerie, en gras – mis pour le regard et le retour typographique à la ligne –, sont les deux indicateurs de la fin de l'inscription. Si les scripteurs, inscrivant les noms de ceux à qui ils s'adressent, réalisent au même moment leur opération d'allocation, alors il y a nécessairement simultanéité entre les deux opérations. Mais, compte tenu de l'instance de lecture, on peut envisager une troisième opération, contemporaine, elle aussi, des deux premières opérations : les scripteurs lisent les noms au moment où ils appellent les allocutaires, puis, les inscrivent sur les supports. En validant une telle hypothèse, c'est le présent de l'énonciation qui rend possible la simultanéité et la contemporanéité de la triple opération. Ce présent est une condition nécessaire, mais pas suffisante, de la faisabilité de ces opérations.

Le rapport entre « dire » et « faire » chez les deux auteurs est différentiel, constitutif du rapport entre la parole et l'écrit : faire ce que l'on dit (la parole d'abord) n'équivaut pas à dire ce que l'on fait (l'inscription d'abord). Il y a entre les deux opérations la même relation existant entre deux termes que Ponge associe étroitement dans sa *méthode* : « création » et « critique¹⁹ ». En inscrivant Picasso avant

même de le déclarer verbalement, Ponge fait acte de « création » ; l'acte « critique » s'effectue quand il dit ce qu'il a fait. Avec Césaire, c'est la parole d'abord ; car il dit ce qu'il fait (« je t'énonce ») avant de faire ce qu'il dit : l'inscription sur le support du nom « (FANON) ». En neutralisant l'opposition « dire ce que l'on fait/faire ce que l'on dit », on dira que le rapport entre « dire » et « faire » qu'instaurent les pratiques césairienne et pongienne de l'écriture est de l'ordre du performatif. La formule qui fait constater que le nom Picasso est gravé sur un feuillet (« à l'instant ») et celle qui énonce Fanon en faisant l'objet de l'énonciation relèvent toutes du performatif. Car elles disent ce qu'elles font, et ce « dire » les constitue comme « faire », la coïncidence entre l'un et l'autre étant avérée. Ainsi, la rhétorique de l'illocutoire est au cœur de l'écriture des deux auteurs, envisageable comme un acte à part entière.

Le texte sur Picasso et l'hommage à Fanon sont finalement caractérisés par le pouvoir rhétorique d'une parole qui « dit », « fait » ce qu'elle dit, et le « montre » en légitimant la force de la parole écrite. Par cette monstration, on rejoint la dimension pragmatique du poème qui, non seulement est une action intrinsèque au discours, mais aussi est censée renvoyer à un acte perlocutoire qui, lui, est extérieur, institué dans un dépassement de l'allocution.

IV. LA VISÉE PERLOCUTOIRE DE L'ÉCRITURE OU L'AGIR SUR... À LA LECTURE

L'impact du poète sur le lecteur est tributaire de la mise en œuvre des canons interprétatifs que ce dernier mobilise pour décrypter le texte de l'auteur. Les opérations d'écriture et de lecture se complètent dans le même processus de création. La lecture requiert un engagement du lecteur dans le décodage du discours, en réponse à celui effectué par le scripteur. Chez Ponge, la volonté de mener une action en direction du lecteur est maintes fois attestée dans les annonces, les ouvertures typiques par lesquelles le projet poétique est explicitement énoncé/annoncé. Dans *Pour un Malherbe*, l'auteur est conscient de l'impact de la lecture, parce qu'il apostrophe clairement le lecteur, l'invite à lire le livre, tout en soulignant la problématique de la relation privilégiée entre écrivain-lecteur :

« Pour commencer par la première proposition de ce livre, dont les mots que tu te trouves en train de lire font déjà effectivement partie, voici, me semble-t-il, que je t'en ai déjà infligé l'évidence : puisque tu me lis, cher lecteur, donc je suis ; puisque tu nous lis (mon livre et moi), cher lecteur, donc nous sommes (Toi, lui et moi) » (Ponge, 1999, 148.)²⁰.

Ponge s'attarde sur la relation particulière qui se développe entre lui et le lecteur. Manifestement, il a besoin de ce dernier pour que s'accomplisse l'acte de création. Il le sait bien, pour que la parole agisse dans certaines conditions, elle doit être écrite. Écrire la parole, la fixer pour qu'elle agisse sur le lecteur est l'une des options décisives de la pragmatique littéraire. En effet, en pragmatique, l'écriture est l'acte par lequel le scripteur grave sa parole dans l'esprit du lecteur au moyen des signes graphiques. L'énonciation écrite est ainsi le lieu de contact où l'auteur agit sur le lecteur. L'appel participatif à l'esprit créatif du lecteur s'accompagne de l'affirmation d'une action opérée dans son esprit. Le lecteur récupère et intériorise cet acte de langage en le transformant en une modalité de sa propre existence en tant qu'elle l'introduit dans le monde de la co-création.

Poser le problème de la lecture tel que le fait Ponge, c'est envisager un processus où des *forces* psychologiques et spirituelles sont en jeu. Car par l'adresse au lecteur, le locuteur inscrit l'énonciation dans un rapport de forces où l'allocutaire est *contraint* de répondre à la sollicitation ; il en est convaincu : *l'évidence* qu'il dit avoir *infligée* à son lecteur est d'abord celle de la réalité de sa propre existence en tant que scripteur, puis celle de son livre que les mots mettent en mouvement ; et, enfin, celle du lecteur lui-même. L'effet perlocutoire se mesure à la prise de conscience de plusieurs réalités existentielles ; c'est ce processus d'intériorisation qui provoque chez le lecteur la conviction de sa propre existence par la « joie esthétique ». C'est précisément lorsque cette joie paraît comme effet d'une cause que le livre s'accomplit.

Pour Ponge, le texte littéraire n'est pas une *chose* désincarnée, mais bien une réalité vivante transmettant l'esprit de son auteur. Césaire partage cette conception du texte littéraire comme « portion de vie ». En effet, pour l'auteur des *Armes miraculeuses*, cité par Bernard Mouralis, « [...] le poème est une portion de la vie, un afflux de vie qui s'installe dans la réalité sonore et trouve, invente de lui-même, son équilibre. » (Mouralis, 1981, 438). C'est cette vie en mouvement qui agit sur le lecteur engagé dans la lecture, et qui le pousse à changer d'attitude en tant qu'être social faisant son entrée dans la fiction littéraire.

Avec Césaire et Ponge, le langage acquiert un statut équivoque, posant à la fois, à propos de la poésie, le problème de l'autotélicité et de la transitivité du langage. Il y a derrière la parole poétique un *moi* et/ou un *toi* ouvertement reconnaissables et bien dissimulés en même temps. C'est dans cette parole énigmatique que les protagonistes de l'énonciation vont exister ; c'est dans et par ce discours conventionnel qu'émetteur et récepteur vont interagir. Mais les implications sociales de ce discours ne sont jamais totalement gommées puisque le poète est témoin de son temps, attentif aux mutations sociales et aux valeurs qui forgent cette société. L'écriture n'est donc pas une mécanique froide d'où le sujet serait absent, et le texte littéraire « épuré » de toute référence au réel. L'écrivain affiche clairement l'intention de guider le lecteur. Georges Molinié ne doute pas du caractère performatif du discours littéraire posé comme « acte » et « action » ; il pense notamment à l'interaction sociale lorsqu'il déclare :

« Si le phénomène social qu'est un discours quelconque ne se définit pas comme un événement en train de marquer de son empire, en tant que manifestation verbale, le mondain, il est sûr que ce discours n'est pas littérisé. » (Molinié, 1998, p. 107).

L'inscription de cette action au sein même du discours envisagé dans sa rhétoricité devient un critère fondamental de littérisation. Parallèlement, pour Molinié, la réception de l'œuvre doit constituer un acte permettant au lecteur de régler et de rectifier constamment la direction d'intention de l'énonciateur. Car au langage en acte, objet de l'étude de la pragmatique, correspond la lecture en acte, d'autant plus exigeante dans le cas de la poésie que les conventions qui la définissent comme texte et comme discours s'écartent des *normes* courantes de la langue ordinaire. Et pour que la lecture de la poésie soit un acte, il faut, à la base du « comportement opératoire » du lecteur, selon Ponge, un « mécanisme déclencheur » :

« Le dynamisme de ce comportement d'une praxis positive, effective, de réception se marque également dans le jeu d'une sorte de mécanisme déclencheur : s'il n'apparaît pas [...] qu'un tel déclenchement se réalise, pas la moindre action » (Ponge, 1999, 175)

Quelles sont donc les composantes de ce « mécanisme déclencheur » en termes de facteurs énonciatifs, sémantiques, qui, chez Césaire et chez Ponge, sont à lire comme une sollicitation du pôle récepteur ? Il est évident que le processus énonciatif chez les deux poètes est fait de variations qui peuvent être lues comme autant de *caractérisants* de la spécificité littéraire de leurs œuvres. Or ces phénomènes mettent en jeu l'engagement et la perspicacité du lecteur qui reçoit et décrypte le texte poétique. Par postulat, on sait que l'ombre de l'auteur est intimement liée à son œuvre par l'*ethos* de cette même œuvre, et par certaines formes allocutives et vocatives qui intègrent, dans leur pré-supposé, le vecteur même qui unit, à l'extérieur, l'auteur au lecteur. Mais il ne s'agit pas d'aligner ici, de manière simpliste, l'instance du lecteur sur l'instance du récepteur intra-textuel à laquelle le locuteur intra-textuel s'adresse ; il est plutôt question de constater qu'ils sont d'un mode tantôt implicite tantôt explicite de sollicitation, rendant le lecteur perméable à la rhétorique de l'auteur. Chez Césaire cependant, l'adresse au lecteur n'est pas toujours explicite.

La raison en est que la poésie de Césaire ne se lit pas comme un simple document écrit, mais comme une superposition de la parole orale et de la parole écrite : l'écriture ne détourne pas le caractère d'*actio* de la parole orale. Dans le poème « Configuration », extrait de *Comme un malentendu de salut...*,

l'adresse au lecteur, manifestement implicite, est fortement pressentie dans le profilage actantiel du texte. Le poète fait néanmoins valoir sa conviction qu'un document écrit est capable de transporter un énoncé dans le temps, vers le potentiel lecteur :

« *Cet espace griffonné de laves trop hâtives
je le livre au Temps.
(le Temps qui n'est pas autre chose que la
lenteur du dire)* » (Césaire, 2006, 522)

Dans son œuvre poétique et dramatique, Césaire marque l'action par l'usage de la métaphore volcanique si fréquente chez lui. Mais le parti pris de la fulguration dans l'expression de la parole poétique n'exclut pas la nécessité d'un travail d'écriture réfléchi, bien que cette parole ne soit seulement que « griffonné[e] ». Contrairement à l'énonciation orale dont la performativité s'effectue « ici et maintenant », la métaphore qui structure le poème « Configuration » montre que le document écrit possède une force pouvant surgir à tout moment, à la lecture. En fait, le document écrit est capable de transporter un énoncé dans le temps, parce qu'il est un énoncé performatif en attente, c'est-à-dire à exécution différée. Julia Kristeva souligne à ce sujet le caractère *intemporel* de l'écriture :

« *L'écriture dure, se transmet, agit en l'absence des sujets parlants. Elle utilise pour s'y marquer l'espace, en lançant un défi au temps : si la parole se déroule dans la temporalité, le langage avec l'écriture passe à travers le temps en se jouant comme une configuration spatiale* »²¹.

Fixer la parole dans un *espace* au moyen des lettres en vue de triompher du *temps* est essentiel pour l'écrivain en quête d'*immortalité*. Dans leurs textes, Césaire et Ponge en appellent au « temps » pour qu'il emporte au loin « la bouteille [jetée] à la mer ». De fait, si l'écriture n'est performative qu'au moment de la lecture, comment comprendre alors l'effectuation de l'énoncé performatif ? Comment les auteurs intègrent-ils le facteur temps au moment de l'encodage de leurs textes ?

La réponse que suggère Austin, en se référant à l'acte testamentaire²², admet implicitement que le moment de l'acte d'écrire ne coïncide pas avec le moment de son exécution, c'est-à-dire de sa performance. Il y a donc l'impossible coïncidence, au présent, entre l'acte d'écrire et l'effectuation de l'acte performatif, à la lecture, en dépit de ce que Ponge semble montrer avec son « E. de Kermadec ». Mais l'écriture de Ponge est pensée comme un écrit politique, destiné à persuader et à convaincre l'opinion publique. Cette conception, développée à maintes reprises dans sa poésie, dans ses textes critiques ou ses écrits théoriques, se voit ici dans *Le Peintre à l'étude*, au début de « Braque le Réconciliateur », par l'apostrophe au lecteur et la mise en avant de l'*ethos* de l'auteur. Selon un rituel qui lui est propre, le texte commence et dit qu'il commence :

« *Lecteur, pour commencer il faut que je l'avoue : ayant
accepté d'écrire ici sur Braque (sans doute parce que j'ai
d'abord beaucoup désiré le faire sans me demander en
quel lieu), me voici bien embarrassé* » (Ponge, 1999, 127)

La notion rhématique²³ « pour commencer », précédée par l'apostrophe au lecteur et suivie d'un *aveu*, survient alors même que le commencement du texte a déjà eu lieu. Le scripteur interpelle le lecteur pour l'engager dans un contrat où l'*ethos* de la sincérité (« je l'avoue ») est destiné à séduire. Il est clair que le lecteur interpellé ne pourra éprouver l'effet de l'acte de parole qu'au moment de la lecture ; il n'en

demeure pas moins que Ponge, tout comme Césaire, écrit avec l'intention d'agir sur le lecteur. Dominique Combe a bien perçu, en lisant le *Cahier*, cette intention chez Césaire.

Dans son analyse stylistique du *Cahier*, Combe avait déjà relevé chez Césaire l'adresse implicite à l'attention/intention du lecteur : « Sans même évoquer encore la valeur sacrée d'une parole qui crée en nommant, le *Cahier* exalte les pouvoirs rhétoriques d'une parole destinée à impressionner le lecteur. » (Combe, 1993, p. 47). Pour lui, en effet,

« En tant que « discours », le Cahier échappe à la tentation mallarméenne d'une « poésie pure », close sur elle-même, et « enseigner » lui est consubstantiel. [...] La valeur rhétorique de ce discours tourné vers les interlocuteurs noirs martiniquais se manifeste par les procédés traditionnels de l'adresse à la deuxième personne » (Combe, 1993, 130)

Combe ajoute que ce discours, centré sur ses destinataires, est essentiellement transitif. Certes, la première leçon qu'on reçoit d'un texte sur le plan pragmatique est la nécessité de construire, à partir du système clos du poème – formes, structures syntaxiques, métriques, prosodiques, etc. –, un contexte suffisant à son appréhension et à sa compréhension. Mais le point de vue de Combe remet en cause le mythe de « la poésie pure », centrée exclusivement sur elle-même, et ne se préoccupant pas de la réception. En clair, quelle que soit la visée esthétique d'une œuvre d'art, son auteur s'adonne à une auto-projection dans le produit de son esprit créateur.

Delas donne de sa lecture du début du *Cahier* une opinion qui confirme la force agissante de la parole poétique sur l'âme de celui qui parvient par la lecture à démonter les mécanismes du texte :

« Ce qui domine, semble-t-il, à la réception de cet exorde, c'est l'effet de choc : on a du mal à reprendre son souffle, le bombardement des mots rares et violents et des images radieuses et maléfiques laisse hébété, « sous le choc ». D'emblée le ton est donné, le meilleur de la force poétique de Césaire passe, celle qui fait justement sa gloire ». (Delas, 1991, 30)

Même pour le *Cahier*, réputé hermétique et difficile, il est clair que la réception était un enjeu littéraire important. Il en est de même du *Parti pris des choses*, tel que le révèle Bernard Beugnot : « Ponge s'inquiét[ait] d'une réception qui ne [serait] pas à la hauteur de ses attentes. » (Beugnot, 1990, p. 891). L'histoire de la publication des écrits de Ponge, faite à la fois de tensions, d'impatience et de susceptibilité, montre combien l'auteur se faisait du souci à la pensée d'une réception périlleuse de son œuvre ! Sa préoccupation majeure n'était-elle pas de voir le public partager sa vision du monde et les valeurs qu'il entendait défendre ?

Pour être parachevé, le texte mérite d'être dévoilé par la lecture, et, finalement, d'être recréé par le lecteur. L'activité du scripteur est créatrice d'obligation par l'appel à l'activité de lecture. *Pour un Malherbe* montre le lecteur continuant sa lecture sous le regard scrutateur de l'auteur-scripteur : « [...] puisque tu continues à nous lire, c'est donc que le langage français, à l'heure qu'il est, fonctionne encore, que l'accord sur ces signes continue [...]. » (Ponge, 1990, p. 175)

D'un côté, il y a l'écrivain qui constate, « à l'heure qu'il est », que « le langage français fonctionne » ; de l'autre, le lecteur qui « continue à [...] lire ». Deux instances de la création littéraire *actualisent* le langage verbal par le fonctionnement des signes linguistiques qui le constituent comme tel. Le déictique *ces*, désignant cet assemblage de lettres formant les mots de la langue, est un élément hors discours, mais visé par son espace, et exhibant une communauté de valeurs partagées.

Ponge fait appel à la théorie de la réception et son appropriation de la pragmatique par le *fonctionnement* de la langue française. Le procès de réception du texte et le contexte dans lequel il s'accomplit sont aussi importants que le procès de production, c'est-à-dire le rapport du sujet à son livre. Puisque le scripteur constate que le lecteur adhère à la coproduction de l'énonciation, la lecture s'inscrit dans une pragmatique coopérative. Par elle, le lecteur s'introduit de manière créatrice dans une situation

où contexte, signification et référence composent l'environnement pragmatique d'une communication réussie.

Dans le texte de Ponge, la lecture se fait suivant la perspective de l'auteur. Dans *Et les chiens se taisaient*, par contre, les paroles du Rebelle sont considérées selon l'angle du lecteur. Mais loin de constituer un handicap pour l'analyse du fait de lire, ces différences de focalisation sont une marque de richesse de la coopération par l'implication de l'écrivain et du lecteur dans le document écrit. Le Rebelle est d'accord pour déchiffrer le livre qui le sollicite :

« Comment dire ? Quel mot employer ?
L'acte fût-il grossoyé par des mains criminelles,
fût-il signé non d'un sceau d'encre
mais d'un caillot de sang,
je ne me déroberai pas aux instances du grimoire » (Césaire, 1956, 55)

Allusion est faite à la nuit de l'insurrection où les Nègres se révoltèrent et versèrent le sang en criant : « Mort aux Blancs ». Mais ce souvenir s'accompagne, pour le protagoniste, d'une interrogation lancinante sur la nature des marques et des traces que son acte laissera à la postérité. Visiblement, la signature avec « un sceau d'encre » recueille l'assentiment du Rebelle, par ses multiples connexions à l'acte d'écrire. L'impact de l'écriture sur le lecteur au moment de la lecture est signalé par l'accord (« je ne me déroberai pas ») du protagoniste à la sollicitation des « instances du grimoire ». Avec Césaire, les marques de l'écriture (ou des caractères gravés) peuvent entrer dans une performance *magique* – le livre invoqué par le Rebelle est un grimoire – pour acquérir une autorité efficace.

En fin de compte, l'écriture poétique chez Césaire comme chez Ponge s'élabore dans un contexte d'attente dynamique, celle d'un scripteur qui sollicite le lecteur pour une création coopérative.

V. CONCLUSION

L'analyse pragmatique de la poésie d'Aimé Césaire et celle de Francis Ponge, articulée autour des effets rhétoriques de l'écriture sur le lecteur, n'est pas moins sous-tendue par des références à la performance orale. En effet, si chez Ponge, la priorité est au « faire » dans sa dialectique avec le « dire » en poésie, chez Césaire, en revanche, c'est la parole d'abord, l'écriture ensuite. Mais la neutralisation du contraste entre les deux opérations permet de se rendre compte qu'elles appartiennent toutes à l'ordre du performatif. Cependant, contrairement à la parole orale, l'énoncé écrit n'est efficace que par son *agir* à la lecture.

Nous avons pu montrer que les conditions de la valeur performative de l'écriture poétique sont remplies dans sa corrélation avec la force persuasive du discours rhétorique. L'acte d'écrire, pris comme acte locutoire sous le paradigme de la trace/marque, est aussi fécond dans l'écriture poétique qu'il l'est dans toute étude adossée à la pragmatique linguistique. Ainsi, la pratique de l'écriture chez les deux auteurs appartient au champ linguistique des actes de parole. Les différences formelles, les divergences intersubjectives et leurs effets interactifs dans leurs créations verbales, loin d'être un handicap dans une étude comparative, ont plutôt permis de souligner l'investissement de chaque poète dans l'efficace langagière et ses effets sur les interlocuteurs.

Aussi, la plume et l'encre impriment-elles au texte écrit la personnalité de l'auteur et le pouvoir transformateur de son écriture sur le lecteur ; car les références aux flux personnels dans le texte sont sa signature génétique parce qu'ils lui permettent d'être présent dans sa production discursive. Ainsi, en vertu du processus de son exécution, le geste d'écrire donne à l'auteur la certitude d'exister ; l'interaction entre le scripteur et le lecteur dans l'énoncé écrit débouche, finalement, sur le phénomène de la co-création en littérature.

Au reste, confinant à l'effet perlocutoire en tant qu'il génère chez le lecteur une attitude de réceptivité et d'adhésion où s'amplifient *les forces* de la parole, l'*ethos* du scripteur accroît la dimension illocutoire de ses textes. Au-delà de la polarisation du *fonctionnement* du langage dans l'écriture poétique, l'analyse aura montré à quel point le scripteur est attentif aux effets de son écriture, aussi bien sur lui-même que sur le lecteur en contexte social.

NOTES

- [1] John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1970.
- [2] Austin donne aux actes écrits un statut paradoxal : bien qu'il les considère comme des actes modèles, il les assimile néanmoins aux actes oraux. De plus, les actes écrits qu'il prend en compte sont toujours des actes juridiques ou réglementaires : « documents officiels et légaux », testament, décret, contrat, etc.
- [3] Austin déclare qu' « Une énonciation performative sera creuse ou vide d'une façon particulière si, par exemple, elle est formulée par un acteur sur la scène, ou introduite dans un poème, ou émise dans un soliloque » (Austin, 1970 :
- 154.) Cette position est partagée par John R. Searle, qui affirme que toute étude des actes de langage s'appuyant sur le discours littéraire est sans objet. (Cf. *Speech Acts*, Cambridge University Press, 1969 ; traduction française : *Les actes de langage*, 1972, p. 122.
- [4] Steven Winspur, *Saint-John Perse and the imaginary reader*, Droz, 1988, p. 111.
- [5] Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983. Désormais abrégé *Cahier*, suivi du numéro de la page.
- [6] Aimé Césaire, *Moi, laminaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- [7] Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1956.
- [8] Aimé Césaire, *La Poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 2006. (Édition établie par Daniel Maximin et Gilles Carpentier). Cette édition contient la presque totalité des poèmes écrits par Césaire, d'où nos références seront tirées.
- [9] Francis Ponge, *Œuvres complètes*. t. I et II, éditions établies sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, collection «Bibliothèque de la Pléiade», 1999. Pour la suite, les ouvrages seront simplement indiqués par les lettres initiales *OC*, suivis du numéro du tome et de la page.
- [10] Bernard Vouilloux, *Un art de la figure : Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 77.
- [11] Dans son « Texte sur l'Electricité », Ponge écrit, en effet : « Ses yeux courent maintenant sur ces lignes, et il commence probablement à désirer y saisir quelque chose, quelque chose de net, qui impressionne directement son esprit, et qu'il puisse aussi facilement conserver en mémoire [...] » Cité par Vouilloux, *op. cit.*, p. 103.
- [12] Après avoir affirmé : « Après une certaine crise que j'ai traversée, il me fallait [...] retrouver la parole [...] » (« Pages bis IV »), Ponge évoque régulièrement des états de crise due au travail épuisant d'écriture, comme dans *Le Savon* (Cf. *OC*, t. II, p. 359-416.)
- [13] Les textes cités parlent des traces de sang ; ailleurs, c'est le sperme qui est invoqué par les deux poètes.
- [14] Francis Ponge, « L'Art de la figue », entretien avec Jean Ri stat, *Digraphe*, n° 14, avril 1978, repris dans *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Paris, Flammarion, 1999, p. 281.
- [15] Jean-Michel Maulpoix, *Le poète perplexe*, Paris, Librairie José Corti, coll. "En lisant en écrivant", 2002, p. 162-163.
- [16] Sylvie Plane, « Singularités et Constantes de la production d'écrit – l'écriture comme traitement de contraintes, in J. Laffont-Terranova et D. Colin (Eds.) *Didactique de l'écrit. La construction des savoirs et le sujet-écrivain*. Presses Universitaires de Namur, 2006, p. 33.
- [17] Le manuscrit des archives familiales montre que Ponge a supprimé une partie de ce texte dont quelques mots indiquent la pensée de l'auteur qui voulait réserver tout un paragraphe à Picasso : « Picasso, un seul mot ? [...] Mais non, pas un seul mot : un paragraphe. L'homme y est. Relisez le paragraphe » (Cf. *OC*, t. II, p. 1594.)
- [18] Frantz Fanon, qui fut l'élève de Césaire, est né le 20 juillet 1925 à Fort-de-France (Martinique) et mort le 06 décembre 1961 dans un hôpital militaire de la banlieue de Washington (États-Unis). Le texte que Césaire lui consacre a les accents d'un éloge funèbre adossé à la tradition de la rhétorique encomiastique.

- [19] Ponge déclare à ce sujet : « Non, il n'y a aucune dissociation possible de la personnalité créatrice et de la personnalité critique.
- [20] Dans un article publié en 2006, Sylvie Plane déclare à ce sujet : « [...] l'écriture est, en tant qu'activité langagière, un lieu de passage entre le soi et le social, traversé dans les deux sens : l'intériorisation du langage, l'appropriation du code linguistique et la construction de représentations sont comme autant de vecteurs allant du monde vers le sujet ; tandis que la sémiotisation, la formulation (entendue ici au sens large) et la communication peuvent être vues comme des flux conduisant de l'intériorité du scripteur vers les destinataires réels ou supposés de son texte ». (Sylvie Plane, « Singularités et Constantes de la production d'écrit – l'écriture comme traitement de contraintes. » dans J. Laffont-Terranova et D. Colin (Eds.) *Didactique de l'écrit. La construction des savoirs et le sujet-écrivain*. Presses Universitaires de Namur, 2006, p. 33.)
- [21] Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu*, op. cit., p. 29.
- [22] Austin s'appuie sur l'accomplissement de l'acte testamentaire pour illustrer sa thèse : le testament n'est valable qu'au moment où la mort du testateur est constatée. C'est en effet à la disparition du testateur que la lecture du testament s'impose comme acte administratif qui rend effective la prise de possession de l'héritage.
- [23] Gérard Genette fait une distinction entre les adjectifs « thématique » et « rhématique » en empruntant à la linguistique la distinction entre thème et rhème. Les titres thématiques visent *le contenu*, ce dont il s'agit, ce qui est *dit* ; alors que les titres rhématiques ou formels, graphiques, phoniques, visent, eux, le texte lui-même, comme objet.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil, coll. « Points essais », 1991.
- [2] BEUGNOT, Bernard. *Poétique de Francis Ponge : le palais diaphane*. Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 1990.
- [3] CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine, 1983.
- [4] CÉSAIRE, Aimé. *Moi, laminaire*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- [5] CÉSAIRE, Aimé. *La Poésie*. Paris : Le Seuil, 2006. « par Daniel Maximin et Gilles Carpentier ».
- [6] CÉSAIRE, Aimé. *Et les chiens se taisaient*. Paris : Présence Africaine, 1956.
- [7] COMBE, Dominique. *Aimé Césaire : Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 1993.
- [8] DELAS, Daniel. *Aimé Césaire*. Paris : Hachette, 1991.
- [9] DELAS, Daniel. « Note sur la poétique du mot d'après quelques poèmes de *Moi, laminaire...* ». *Présence Africaine*, n. 151-152, 3^e et 4^e Trimestres, 1995, pp. 74-81.
- [10] DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris : Éditions de Minuit, 1984.
- [11] FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion, 1968.
- [12] KRISTEVA, Julia. *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*. Paris : Editions du Seuil, 1981.
- [13] MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Nathan, Coll. « Lettres sup. », 2001.
- [14] MAULPOIX, Jean-Michel. *Le poète perplexe*. Paris : Librairie José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2002.
- [15] MOLINIE, Georges. *Sémiostylistique. L'effet de l'art*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Formes Sémiotiques », 1998.
- [16] MOURALIS, Bernard. *Littérature et développement*. Paris : Silex, 1981.
- [17] PLANE, Sylvie. « Singularités et Constantes de la production d'écrit – l'écriture comme traitement de contraintes ». *Didactique de l'écrit. La construction des savoirs et le sujet-écrivain*. Presses Universitaires de Namur, 2006.
- [18] PONGE, Francis. *Comment une figure de paroles et pourquoi*. Paris : Flammarion, 1999.
- [19] PONGE, Francis. *Œuvres complètes*, tome I. Paris : Gallimard, col. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999. « Sous la direction de Bernard Beugnot avec la collaboration de Michel Collot, Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Melançon et Bernard Veck ».

- [20] PONGE, Francis. *Œuvres complètes*, tome II. Paris : Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 2002.
« Sous la direction de Bernard Beugnot avec la collaboration de Michel Collot, Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Melançon, Philippe Met et Bernard Veck. »
- [21] PONGE, Francis. « L'Art de la figue », *Digraphe*. n° 14, avril 1978. *Comment une figue de paroles et pourquoi*. Paris : Flammarion, 1997.
- [22] SEARLE, John R. *Speech Acts* : Cambridge University Press, 1969 ; traduction française : *Les actes de langage*, 1972.
- [23] VOUILLOUX, Bernard. *Un art de la figue : Francis Ponge dans l'atelier du peintre*. Villeneuve d'Ascq (Nord) : Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- [24] WINSPUR, Steven. *Saint-John Perse and the imaginary reader*: Droz, 1988.

