Littéralité du performatif Isabelle Ost

Introduction

La question de la « performativité » de la littérature est une question très vaste, mal définie. Bien souvent, le terme est utilisé sans réelle fondation conceptuelle, de telle manière qu'il renvoie à l'idée générale selon laquelle la littérature serait à même de produire des effets (sur le réel, la société, l'humain, le politique, *etc.*). À partir du point de vue d'une philosophie de la littérature, l'objectif de cet article est d'apporter quelques réflexions sur la pertinence de l'usage des termes – des concepts – de « performatif » ou de « performativité » pour parler du langage littéraire, de telle sorte qu'il s'agirait alors de reprendre – mais aussi d'élargir –, pour le compte de la littérature, l'héritage du philosophe John L. Austin¹.

Cette question a bien entendu déjà été balisée par d'autres. À cet égard, un article du théoricien de la littérature américain Jonathan Culler donne d'importants points de repère : après avoir rappelé l'origine du concept chez Austin, Culler pose la question des affinités, incontestables mais à certains égards problématiques, entre le performatif et la littérature. Au terme d'une brève histoire épistémologique qui passe par Jacques Derrida, Paul de Man et par la philosophie performative des genres de Judith Butler, il conclut :

Les fortunes du performatif sont frappantes par la disparité des conceptions et hypothèses qui s'y manifestent. Devons-nous alors décider qui a raison ? Devons-nous rejeter des approches parce qu'elles seraient fautives ou aborderaient des éléments finalement assez éloignés du performatif ? Je pense que ce serait une solution peu productive, et avant tout une façon d'éviter certains des problèmes essentiels qui se posent aux études littéraires et culturelles.

Et sa toute dernière phrase : « Je considère qu'il y a là un projet requérant la coopération – même houleuse – de la philosophie et de la littérature, une pensée de la philosophie et de la théorie littéraire »². C'est dans cette perspective qu'entend se situer ma contribution, qui se revendiquera d'un certain droit à « malmener » l'héritage austinien, c'est-à-dire à faire preuve de plus de trahison que de stricte fidélité à l'égard de l'inventeur du performatif, tout en ne prétendant nullement rejeter un tel héritage.

La prétention qui sous-tend cet article est en effet de ne pas ignorer le sens donné par Austin à ce concept, mais au contraire de tirer parti de l'élargissement que, me semble-t-il, sa pensée appelle, et qu'il avait d'ailleurs en bonne partie formulé lui-même. Loin de m'en tenir au sens restreint que revêt le concept d'énoncé performatif – et l'on sait, comme le rappelle d'ailleurs à juste titre Jeanne-Marie Roux, à la suite de Bruno Ambroise et de Marina Sbisà notamment³, qu'Austin lui-même avait rapidement dépassé la simple opposition entre énoncés performatifs et constatifs, pour découvrir la dimension illocutoire du langage, beaucoup plus

¹ Ce faisant, ce texte rentre en dialogue l'ensemble des autres contributions que l'on pourra trouver dans ce volume, mais tout particulièrement avec celle de Jeanne-Marie Roux.

² J. Culler, « Philosophie et littérature : les fortunes du performatif », trad. fr. M. De Gandt, dans *Littérature*, n°144, 2006/4, p. 81-100 (texte original : « *Philosophy and Literature : The Fortunes of the Performative* », dans *Poetics Today*, 21, 2000, p. 503-519.).

³ Voir par exemple : Br. Ambroise, *Qu'est-ce qu'un acte de parole ?*, Paris, Vrin, 2008 ; M. Sbisà, « *How to read Austin* », dans *Pragmatics*, vol. 17, n°3, 2017, p. 461-473.

englobante –, je me permettrai, dans la ligne de la théorie austinienne des actes de parole, de prendre pour point de départ l'idée selon laquelle c'est le langage dans son ensemble qui possède une dimension active et proprement *effective*. Je table sur le fait établi par Austin selon lequel la force illocutoire du langage lui permet d'avoir des conséquences de nature perlocutoire, c'est-à-dire une certaine effectivité sur le réel, et ce indépendamment de la question de savoir si ce discours est « vrai » ou « faux », c'est-à-dire s'il réfère correctement ou non à un état de choses préexistant.

On voit tout de suite comment cette conception du langage ne peut que convenir aux actes discursifs à caractère littéraire⁴, lesquels, s'occupant de vraisemblance plus que de vérité ou de fausseté, rompent d'emblée avec la conception représentationnaliste du langage. Pas plus que le langage ne se contente d'être « constatif », simple reflet après coup d'une réalité toujours déjà pré-donnée – une conception que du reste plus grand monde n'oserait défendre, sinon qu'elle reste très largement partagée par la doxa – la littérature ne se borne-t-elle à refléter le monde. La conception de la « littérature-miroir », ou encore de « l'art-miroir », est depuis longtemps dépassée – même si dans ce cas-ci, il est moins évident que plus personne ne la défende. Car en littérature, la dimension performative du discours est toujours également une dimension créative : la littérature crée ce dont elle parle. Ainsi l'*actologie*, pourrait-on dire, que développe tout discours littéraire – une actologie qui est d'ailleurs réflexive, la littérature ayant non seulement à « faire monde », mais également à se donner ses propres lois d'invention de mondes –, et qui se trouve dans une certaine mesure prolonger la théorie austinienne des actes de parole et de la performativité du langage – nous y reviendrons – est bien ce qui confère à la littérature, *in fine*, sa force et sa valeur. J. Culler encore : « Considérer la littérature comme performative, c'est contribuer à la défendre : elle n'est plus faite de pseudo-affirmations sans importance, elle prend au contraire sa place parmi les actes de langage qui changent le monde en faisant exister les choses qu'ils nomment »⁵.

Je voudrais pour ma part montrer comment, dans ce qui est la question de départ de ce volume collectif – qui consiste, rappelons-le, à se demander s'il y a un sens à utiliser le concept de « performatif » au-delà de son acception austinienne –, l'œuvre littéraire peut avoir un rôle exemplaire, paradigmatique à jouer. Ou, en d'autres termes, pourquoi y a-t-il une performativité spécifique du poétique – ce qui suppose de se demander quel type d'acte est accompli par le langage littéraire – et en quel sens peut-on parler d'une vraie « performativité », quitte à s'éloigner d'Austin⁶ ? Ce sera le premier temps de cet article. Ceci m'amènera alors à

⁴ Je précise que j'utilise le concept de « discours » ou d'« acte discursif » dans un sens foucauldien. Pour Foucault d'ailleurs, le concept de « discours » implique nécessairement la dimension de performativité et d'acte de langage – la dimension pragmatique du langage, plus généralement parlant –, puisque le discours ne se réduit jamais au seul niveau sémantique des énoncés (ce qui nous ramènerait dans une certaine mesure à la conception « représentationnaliste » du langage) mais qu'il induit leur pratique, en ce compris l'idée que tout discours fonde le point d'énonciation même à partir duquel il s'énonce. Comme le dit Foucault dans *L'archéologie du savoir*, « [il s'agit d'une] tâche qui consiste à ne pas – à ne plus – traiter les discours comme des ensembles de signes (d'éléments signifiants renvoyant à des contenus ou à des représentations) mais comme des pratiques qui *forment* systématiquement les objets dont ils parlent » (M. Foucault, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1967, p. 67. Je souligne). Cette idée est corrélative à la manière dont je considérerai le performatif en littérature dans le cadre de cette contribution.

⁵ J. Culler, « Philosophie et littérature : les fortunes du performatif », art. cité, p. 87. Lui-même se réfère à d'autres travaux sur le lien entre les actes de parole et la théorie littéraire, tels que l'ouvrage suivant : S. Petrey, *Speech Acts and Literary Theory*, New York, Routledge, 1990.

⁶ Dans l'article déjà cité, Jonathan Culler évoque, dans l'idée que le modèle performatif austinien puisse être récupéré par la théorie littéraire, « un renversement doublement ironique » : d'une part parce qu'Austin excluait explicitement la littérature de son analyse du performatif, d'autre part parce qu'il la réservait à des contextes sociaux bien définis et préexistant à l'acte de

considérer, dans un deuxième temps, que cette capacité d'action du discours, cette performativité, dépend littéralement de la *mise en forme* de celui-ci, c'est-à-dire de la création de formes qu'opère tel ou tel énoncé, tel ou tel discours. Enfin – troisième et dernier temps – je reviendrai sur l'idée austinienne de la superficialité du performatif, pour tâcher de montrer, avec l'aide d'Arthur Rimbaud et de Gilles Deleuze, que cette superficialité, loin d'être une tare ou une raison pour abandonner le concept « performatif », est fort heureuse, car elle est aussi la condition de sa *littéralité*, et partant ce qui justifie *in fine* de conserver ce terme, que ce soit avec ou malgré son illustre inventeur.

1. Performativité et poïéticité

Ce premier temps de mon développement ne prétend en réalité pas apporter grand-chose de très neuf dans le débat, puisqu'il consiste à redire avec d'autres – et notamment, au sein de ce même volume, Laurent Van Eynde – qu'il existe une spécificité de la performativité de la littérature, je dirais même une « paradigmaticité », si l'on me passe le mot. Paradigmatique de ce que l'on peut entendre par la performativité du langage – sa force illocutoire et ses conséquences perlocutoires –, la littérature l'est grâce à sa dimension esthétique et poétique. On pourrait d'ailleurs se contenter, pour s'en convaincre, d'évoquer l'étymologie du mot « poétique » – « *poiësis* » était, comme on le sait, le terme utilisé en grec ancien pour désigner ce que nous appellerions, *mutatis mutandi*, la littérature –, une étymologie basée sur la racine du verbe « *poiëin* » (faire) : celle-ci nous ramène donc directement à l'idée d'action, puisque le poétique est tout simplement ce qui fait, ce qui œuvre ou ce qui agit, ce qui fabrique ou ce qui, en anglais, « *perform (something)* ». Étrange coïncidence – qui bien entendu n'en est pas une –, le mot « fiction », un concept qui aujourd'hui tend à être assimilé purement et simplement au domaine de la littérature, possède la même étymologie que le poétique, mais cette fois-ci du côté du latin : « *facere* », faire ; « *fictio* », action de façonner. À la racine du littéraire, il y a donc nécessairement l'idée d'agir, de fabriquer, d'effectuer – de « tramer » qqch, c'est-à-dire de fabriquer une « trame », au sens où Aristote nous dit que ce que fabrique le poète, c'est du « *muthos* ».

Mais que « performe » exactement le *poïétique*, quel type d'acte est-il en jeu ? C'est la question qui suit logiquement. Loin de se contenter de dire le monde (un monde pré-donné), de décrire un état de choses préexistant ou de le « constater » – à la manière des énoncés dits « constatifs » – le littéraire prétend faire-monde, faire advenir un monde, le fabriquer, le constituer dans la densité même du langage poétique ; un monde qui, tout en étant virtuel (« non réel », imaginaire), possède une effectivité sur le monde actuel (« réel »), à savoir la capacité de le *transformer* dans une certaine mesure. Ce monde fabriqué se traduit en effet par l'ouverture, la création d'un espace-temps spécifique, dont le rapport à la réalité (à l'espace-temps « réel ») s'évalue bien évidemment selon une logique bien plus complexe que celle de la vériconditionnalité – est-il « vrai », est-il « faux » ? Il suppose de travailler plus finement sur ce qu'implique l'opération de représentation, sur les différentes logiques du signe que celle-ci met en œuvre, ainsi que sur la distance par rapport à la réalité qui est en jeu, et ce à l'aide de notions

parole, tandis que l'énonciation littéraire invente au contraire le contexte auquel elle fait référence (cf. J. Culler, « Philosophie et littérature : les fortunes du performatif », art. cité, p. 87-88).

comme celle de « vraisemblance », de « réalisme », d'« effet de réel », *etc.* Quoi qu'il en soit de cette distance par rapport à la réalité, dès qu'il y a littérature il y a bien *poiésis* ou *fictio*, donc fabrication d'un espace-temps, et dès lors mise en œuvre de la performativité littéraire – création du monde même auquel se réfère le discours littéraire. On pourrait évidemment en donner d'emblée quelques exemples, pêchés au sein de l'histoire littéraire : je ne le ferai cependant pas, ou pas immédiatement, non seulement pour réserver l'analyse littéraire à la dernière section de mon texte, mais aussi parce qu'à dire vrai, je ne vois dans la littérature, dans le sens général évoqué, *que* des exemples de performativité. Car au fond quel écrivain a-t-il jamais sérieusement cru en une conception exclusivement représentationnelle du langage, quel poète ignore-t-il que c'est par le langage qu'on fait advenir le monde et non l'inverse ?

Il y a cependant dans la littérature des exemples qui montrent plus particulièrement, en un sens moins général et finalement moins superfétatoire, le caractère paradigmatique de cette performativité de la littérature : ce sont des cas où la littérature s'interroge sur elle-même, fait retour sur elle-même, et fait donc œuvre de réflexivité. Cette capacité autoréflexive de la littérature est en réalité ce qui lui garantit son autonomie, ce qui lui donne ses propres lois : où d'autre que dans les textes littéraires, à même le langage *poiétique*, trouver de meilleure législation sur la littérature ? Beaucoup de grandes œuvres nous le prouvent, en utilisant notamment le paratexte (les préfaces, les préambules, les prologues,...) comme un lieu où déployer ce discours auto-légitimant. Mais c'est parfois au cœur même du texte, et non dans ses marges, que la littérature cherche à s'auto-réfléchir et donc à s'auto-définir : il n'y a qu'à songer – pour prendre un exemple emblématique, bien antérieur aux écrivains de la *Frühromantik* à qui cette autoréflexivité était si chère – à *Don Quichotte*, un roman qui n'a de cesse de faire retour, à même les péripéties relatées dans la trame de sa fiction, sur ses propres formes romanesques, afin de mieux les réinventer. C'est ainsi que toute la littérature de l'époque est passée au crible de la plume de Cervantès, puisque le roman, véritablement dialogique au sens que Mikhaïl Bakhtine donne à ce terme, est tissé de récits enchâssés relevant des différents genres littéraires en vogue à la fin du XVI^e siècle. Bâti comme un vaste palais des glaces intertextuel, *Don Quichotte* est une construction littéraire qui vise à interroger les rapports entre la fiction et le réel, à dénoncer la porosité de la frontière entre l'imaginaire et la vérité, afin de nous montrer comment la vie substitue en catimini le vraisemblable au vrai, l'imitation au modèle. C'est-à-dire, au bout du compte, comment le langage de la fiction est véritablement *performatif* au sens où, construisant, en tant qu'acte de langage, une réalité langagière qui serait le simulacre de la nôtre (dimension illocutoire), il transforme notre réalité, modifie nos « formes de vie » (dimension perlocutoire).

J'ai pris pour exemple le roman de Cervantes, mais j'aurais pu tout aussi bien choisir le théâtre de Shakespeare – auquel se réfère Laurent Van Eynde dans sa contribution à cet ouvrage –, qui ne cesse d'utiliser la scène pour s'interroger sur la performativité de l'acte théâtral ; ou quantité de romans dans lesquels la dimension autoréflexive est constamment soulignée, tels que *Tristram Shandy*, *Jacques le Fataliste*, ou, plus proches de nous, tous ces personnages des romans de Jean-Philippe Toussaint, de Jean Echenoz, et de bien d'autres : des personnages qui se trouvent finalement être dupes de formes littéraires qui s'intéressent bien moins à eux en tant que tels qu'au roman lui-même et à la littérature, à ses conditions de possibilité, sa normativité – pour le moins flottante –, ses effets de construction du lecteur, *etc.*

La conclusion que l'on peut, me semble-t-il, tirer de cette propriété générale de la littérature qu'est son autoréflexivité – réflexivité qui est le fondement de sa capacité *d'autonomie* –, tient dans le fait que, lorsque la littérature fait retour sur elle-même, mettant en scène la façon dont elle se donne à elle-même un monde (autonome), elle interroge par là sa propre performativité. C'est en ce sens que j'affirmerais que les œuvres qui font le plus usage de cette propriété de réflexivité sont celles qui démontrent le mieux la performativité du discours littéraire. Ainsi, si toute parole est bien en tant que telle un acte de langage au sens d'Austin, la spécificité de l'acte de langage poétique – et donc *poïétique* – consiste à faire œuvre de cette capacité réflexive pour s'interroger sur son geste performatif à *même les formes littéraires* – au cœur de la forme elle-même, à savoir de la forme de langage. Car comme disait Lacan, « il n'y a pas de métalangage »⁷.

2. Seule la forme performe

Certes, chacun pourrait se dire qu'en affirmant ce qui précède, on ne fait en somme qu'énoncer une propriété très générale du langage, celle-là même qu'avait découverte Austin : lorsque je parle, je ne me contente jamais de décrire l'état du monde, mais je pose un acte (discursif) et partant, j'agis dans ce monde et sur ce monde. Cette réflexion sur la littérature prétend pourtant aller un peu plus loin. Car ce qui importe en vérité, ce n'est pas tant de rappeler cette propriété performative du langage (ou plutôt ses dimensions illocutoire et perlocutoire), et en particulier du langage poétique, mais de travailler ce qui fonde cette propriété et dès lors la rend effective : la forme. C'est au cœur même de – et grâce à – l'invention (plastique, infinie) de formes littéraires que le poétique « performe ». Voilà ce que je voudrais exposer brièvement à présent, avant d'en venir au dernier temps de mon développement.

Cette réflexion est en réalité destinée à répondre à la question suivante : afin de ne pas extrapoler de façon abusive le cadre dans lequel Austin a placé le concept de « performatif », ne faudrait-il pas en restreindre l'usage et utiliser de préférence d'autres termes pour désigner la manière dont différents discours peuvent agir effectivement sur le réel – tels qu'« efficacité » ou « puissance » ? Je voudrais démontrer d'une part qu'il importe au contraire de conserver le terme même de « performatif » plutôt qu'un autre terme qui a priori pourrait sembler synonyme, et d'autre part, que cette utilisation du concept de « performatif » ne se fait pas indépendamment ou totalement à l'encontre du sens qui lui a été donné par Austin – et ce en tenant compte des précautions exposées dans mon introduction –, mais dans un geste de prolongation ou d'élargissement de la perspective ouverte par l'auteur de *How to Do Things with Words*.

Pourquoi donc conserver le concept de « performatif » ? Parce qu'à la racine de « performatif », on trouve le mot « forme »⁸, et qu'il n'y a que la forme qui performe, c'est-à-

⁷ Phrase qui apparaît pour la première fois dans une conférence de Jacques Lacan intitulée « La science et la vérité » (J. Lacan, « La science et la vérité », dans *Écrits II*, Paris, Seuil (Le champ freudien), 1966, p. 348).

⁸ L'adjectif *performative* en anglais est forgé par Austin à partir du verbe *to perform* : « Ce nom [*performative*] dérive, bien sûr, du verbe (anglais) *perform*, verbe qu'on emploie d'ordinaire avec le substantif "action" : il indique que produire l'énonciation est exécuter une action » (J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. fr. G. Lane, Paris, Seuil, 1970, p. 41-42). Ce verbe est emprunté à l'ancien français « parformer » (exécuter, accomplir, parfaire), qui, à son tour, est constitué à partir du latin *formare*, « former ». Outre les dictionnaires étymologiques et de l'ancien français, en atteste également, comme le fait remarquer le traducteur d'Austin Gilles Lane, Émile Benveniste lorsqu'il reprend ce terme à son compte en s'expliquant à ce propos : « Une remarque de terminologie. Puisque *performance* est déjà entré dans l'usage, il n'y aura pas de difficulté à introduire *performatif* au sens particulier qu'il a ici [dans l'œuvre d'Austin]. On ne fait d'ailleurs que ramener en français une

dire qui soit capable de performance discursive. La réponse à cette question a donc été implicitement donnée dans le point précédent : il n'y a pas de performativité du poétique qui ne s'ancre dans une multiplicité de formes toujours singulières. La capacité du langage poétique d'instituer, de façonner un monde et partant de *transformer* notre monde (ou nos *formes de vie*) dépend précisément des formes inventées, créées dans chaque œuvre, de manière toujours nouvelle. Il s'agit donc de soutenir qu'une œuvre littéraire peut faire un usage du langage verbal tel qu'elle démontre de façon paradigmatique ce qui est en réalité une propriété générale du langage, à savoir qu'il n'y a d'acte discursif que généré non seulement dans un contexte (social) donné, précis – ce qui est la condition de « félicité » du performatif austinien –, mais aussi grâce à l'action d'une forme singulière, à travers une mise en forme spécifique, laquelle à son tour *performe* le réel, lui donne une certaine forme (nouvelle ou renouvelée)⁹. Remarquons d'ailleurs que si le verbe « performer » n'existe pas en français moderne – ou seulement dans des occurrences récentes, via l'emprunt à l'anglais –, « transformer » s'utilise bien évidemment de longue date, de même que son équivalent construit à partir du grec ancien, « métamorphoser ». Métamorphoser, c'est-à-dire passer au-delà d'une forme pour en créer une nouvelle – mais ici l'on pourrait, pour parodier la phrase de Lacan citée ci-dessus, soutenir qu'en réalité « Il n'y a pas de métaforme », ce qui ne serait somme toute qu'une reformulation de l'énoncé « Il n'y a que la forme qui performe ». Vérité que, encore une fois, la littérature a toujours déjà commencé à démontrer, depuis ses débuts. En ce sens, on l'aura compris, le vocable « performatif », eu égard au pouvoir de la forme, me paraît conserver une pertinence très forte pour désigner la dimension « active » du discours littéraire, c'est-à-dire à la fois sa dimension instituante (illocutoire) et opératoire (perlocutoire).

D'où ma prétention à soutenir que le concept de « performatif » peut et doit même être conservé comme un concept opératoire et consistant, non pas tant indépendamment d'Austin ou à l'encontre d'Austin, mais dans le prolongement de ce qu'Austin aura contribué à mettre en lumière – sinon peut-être qu'il ne fallait pas recommander de renoncer à ce concept, et sur ce point-là, bien entendu, je serais en désaccord. Or cette mise en lumière, grâce à un travail très rigoureux – mais finalement vain – pour lister les formes particulières des énoncés dits « performatifs » (les verbes, principalement), porte précisément sur le fait qu'il nous faut renoncer à tracer une ligne de partage précise entre des formes d'énoncés qui seraient constatatives et des formes d'énoncé qui seraient performatives, puisque toute forme d'énoncé a toujours une dimension performative – que nulle forme n'est « purement » limitée à décrire un état du monde. Ou pour le dire autrement, qu'aucune forme langagière n'est purement locutoire mais toujours déjà illocutoire – certes, selon Austin, dans un contexte de parole précis, assorti de certaines conditions –, et dès lors passible de produire des effets perlocutoires. Or là encore, la littérature n'est pas en reste : allusives, suggestives, ironiques, parodiques, intertextuelles et

famille lexicale que l'anglais a prise à l'ancien français : *perform* vient de l'ancien français *parformer* » (É. Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, N.R.F. Gallimard, 1966, p. 270, note 4 ; cité par G. Lane, dans J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, op. cit., p. 170, note 10).

⁹ Ce qui permet d'ailleurs de pointer une tension au sein de la performativité du littéraire : tension entre, d'une part, la singularité de la forme dans chaque œuvre, qui engendre une performativité toujours singulière, et d'autre part la nécessité, pour qu'une œuvre de littérature soit réellement performative, qu'elle s'inscrive dans une certaine répétition des formes (ce qui instaure notamment des genres littéraires, des codes génériques, etc.). Jonathan Culler fait allusion à cette tension, en assimilant les deux pôles de celle-ci d'une part au performatif selon Austin et d'autre part au performatif dans l'acception que lui donne la philosophe Judith Butler (J. Culler, « Philosophie et littérature : les fortunes du performatif », art. cité, p. 97-98).

j'en passe, les formes du langage poétique n'ont-elles pas un potentiel illocutoire extrêmement fort, dont dépend leur performance perlocutoire ?

Je soutiendrais dès lors qu'il s'agit non seulement de sauver le concept austinien, mais même d'étendre sa portée, et ce notamment dans le champ de l'esthétique. Ce faisant, je pense qu'il y a lieu de prendre tout à fait au sérieux, voire *au pied de la lettre*, la manière dont Austin avait lui-même, en faisant retour sur ce concept, pointé du doigt le caractère *superficiel* de celui-ci. Je le cite :

Vous avez parfaitement le droit de ne pas savoir ce que veut dire le mot "performatif". C'est un nouveau et vilain mot, et peut-être ne veut-il pas dire grand-chose. Mais il a une chose pour lui, c'est que ce n'est pas un mot profond. Je me souviens qu'une fois, après que j'ai parlé à ce sujet, quelqu'un a déclaré : "Vous savez, je n'ai pas la moindre idée de ce que ce monsieur veut dire, à moins qu'il ne veuille simplement dire ce qu'il dit". C'est exactement ce que j'aimerais vouloir dire¹⁰.

Deux éléments de cette citation retiennent ici l'attention : d'une part, la qualification du terme de « performatif » comme n'étant pas « un mot profond » ; d'autre part, l'idée qu'il faille en rester à la surface des mots, que ceux-ci ne signifient guère plus que ce qu'ils disent. Si le caractère superficiel du performatif, associé à la littéralité du propos d'Austin, doivent nous interpeler, c'est parce que cette littéralité du dire (je veux dire ce que j'ai dit, rien de plus) est bien entendu intimement liée avec la singularité de la forme, celle-ci étant à son tour – du moins ai-je essayé de le montrer dans les pages qui précèdent –, la condition *sine qua non* de sa performativité. Autrement dit, la performativité d'un énoncé – sa « félicité » ou son « infélicité », pour reprendre le vocabulaire d'Austin – dépend de la littéralité de sa forme, de sa forme prise à la lettre. C'est précisément ce que cette citation d'Austin a d'intéressant pour mon propos : elle établit un lien, qu'il va s'agir à présent de creuser, entre la littéralité de la forme, sa performativité et sa superficialité (« ce n'est pas un mot profond »).

3. Performativité, littéralité, superficialité

*When I use a word [...], it means just what I choose it to mean – neither more nor less*¹¹. Si j'entame le troisième et dernier temps de cet article par cette phrase bien connue des amateurs d'*Alice in Wonderland* et de sa suite, empruntée à cet anti-cratyléen qu'est le personnage d'Humpty Dumpty, ce n'est pas parce qu'il y sera question de Lewis Carroll, mais bien parce qu'un jeu de glissement d'une citation à l'autre m'entraîne des propos d'Austin à cette sentence d'Humpty Dumpty. En suivant ce même pli, je glisse ensuite vers une troisième citation dans laquelle il est question de la littéralité du dire et du vouloir dire, celle d'une phrase devenue célèbre d'Arthur Rimbaud, phrase qu'il aurait prononcée en réponse à une question sur la signification de sa poésie : « J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens »¹².

¹⁰ J. L. Austin, « Les énoncés performatifs » [1956], trad. fr. Br. Ambroise, dans Br. Ambroise et S. Laugier (dir.), *Textes-clés de philosophie du langage. Vol. II*, Paris, Vrin, 2011, p. 236. Cette citation est reprise en réponse à l'exposé présenté par Jeanne-Marie Roux dans le cadre des journées d'étude qui ont été à l'origine de ce volume.

¹¹ L. Carroll, *Through the Looking-Glass and What Alice found there*, London, The Macmillan Company, 1899, p. 123. « Lorsque j'utilise un mot, il veut dire exactement ce que j'ai choisi qu'il veuille dire, ni plus ni moins » (ma traduction).

¹² Supposée être une réplique à sa mère « qui le questionnait sur le sens de la *Saison en Enfer* », cette citation est rapportée par sa sœur, Isabelle Rimbaud, dans son chapitre « Rimbaud catholique » (I. Rimbaud, « Rimbaud catholique », dans *Reliques*, Paris, Mercure de France, 1921, p. 143). Notons que l'authenticité de cette phrase ne peut être parfaitement attestée, compte tenu du fait qu'il s'agit d'un propos oral dont on ne peut exclure qu'il ait été tronqué par la sœur du poète.

Que Rimbaud ait réellement prononcé cette phrase telle quelle ou non, nous n'avons pas fini d'épiloguer sur celle-ci. Elle nous indique en effet, de manière extrêmement condensée, tout à la fois la « superficialité » du langage poétique (« J'ai voulu dire ce que ça dit » : ne cherchez pas un « sens profond », tout affleure à la surface des mots), sa « littéralité » (« littéralement » : ne cherchez pas le sens au-delà de la lettre, car au-delà des mots la poésie n'est rien) et enfin sa polysémie (« dans tous les sens »). Une polysémie que le mot « sens » ne se contente d'ailleurs pas d'indiquer ou de dénoter, mais que son énonciation *performe* véritablement en nous plongeant elle-même dans un abîme polysémique : « dans tous les sens », c'est à la fois ce labyrinthe sémantique dans lequel nous sème la lettre du poème – le sens de « signification » du mot « sens » ; ce sont aussi ces multiples parcours pluridirectionnels à travers les vers auquel le poème nous invite – le sens de « direction » ; et ce sont enfin ces sensations que provoque la lettre poétique à fleur de peau, dans une poésie de la synesthésie – le sens de « faculté sensorielle ». En outre, faut-il comprendre que la *Saison en Enfer* veut dire ce qu'elle dit « littéralement » *mais aussi* « dans tous les sens » (dans tous les sens figurés possibles, qui seraient alors opposés au sens littéral de la poésie), ou qu'elle signifie « littéralement » *donc* « dans tous les sens » ? Pour ma part, loin d'opposer la littéralité au figuré, j'opterais comme on le verra pour cette seconde interprétation.

C'est donc avec Rimbaud que je poursuivrai mon propos, plus précisément avec un poème de jeunesse que chacun connaît, *Voyelles*. Dans ce poème – qui n'est certes pas le seul texte poétique que j'aurais pu choisir pour mon argument –, Rimbaud nous livre en quelque sorte sur un plateau d'argent ce qu'il faut pour démontrer la littéralité du performatif : un jeu de lettres dont la teneur poétique va assurer la performativité. Voici ce poème, à propos duquel je me permettrai un bref commentaire :

Voyelles

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
 Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
 A, noir corset velu des mouches éclatantes
 Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

 Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
 Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
 I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
 Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

 U, cycles, vibrations divins des mers virides,
 Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
 Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

 O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
 Silences traversés des Mondes et des Anges ;
 - O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

Le principe poétique est très simple, directement compréhensible : dans le premier vers, le poète énumère, dans l'ordre, les voyelles de l'alphabet latin pour les associer chacune à une

couleur – association arbitraire ? Ou motivée ? Mais par quoi exactement ? Ainsi, non seulement Rimbaud fait de l'énumération le principe constant du poème, désarticulant la syntaxe au profit d'un usage intensif de la parataxe – ce qui rend tout particulièrement propice une lecture « dans tous les sens » –, mais il ouvre également dès l'entame du sonnet le jeu des interprétations, attisant d'emblée le désir herméneutique du lecteur. Ensuite, chaque alliance voyelle-couleur devient à son tour le support de la création d'images en séries, s'enchaînant les unes aux autres : elles sont motivées, elles aussi, par des raisons qui restent indéterminées, ouvertes à pléthore d'interprétations. La motivation est-elle symbolique, selon les symboles attribués par la tradition aux couleurs ? La motivation est-elle métonymique, indicielle, certaines images convoquant des objets de la couleur qui s'est vue associée à la voyelle générant ces images ? Et quelle serait la motivation de certaines associations plus mystérieuses, telles que le « rayon violet de ses Yeux » ? Faut-il y décrypter un sens caché, *profond*, ou s'en tenir à la *surface* de ce que les mots disent – faut-il rechercher le sens derrière les signes, ou observer le jeu de ceux-ci ? Rimbaud utilise ici, comme dans bien d'autres de ses poèmes – le bien connu *Bateau ivre*, par exemple –, le principe des associations inattendues, parfois court-circuitant le (bon) sens : la poésie fonctionne comme une machine à créer des images, façonnées par le langage, surgies du jeu libre des signifiants et des signifiés. Un jeu qui peut sembler désinvolte mais qui témoigne au demeurant d'une grande virtuosité et d'une belle sophistication – on observera notamment, dans *Voyelles*, la contrainte imposée à la rime, la recherche du mot rare ou transposé du latin au français, les allitérations et les assonances, les oxymores et les antithèses.

Aussi, dans ce sonnet, le principe d'association a-t-il détrôné celui de la prédication : comment en effet prétendre que le « A » *est* noir et *est* un « noir corset velu *etc.* » ? Qui plus est, si l'on peut effectivement décrire le poème en parlant d'une multiplicité d'images – images faites de sensations, de formes associées aux lettres et aux couleurs –, pourrait-on aller jusqu'à en conclure que ces images sont autant de métaphores ? Ce serait douteux, car on ne voit pas bien comment celles-ci viendraient figurer (donner une figure concrète à) des réalités aussi détachées de toute référence que sont les lettres de l'alphabet. Il y manque une analogie fiable entre d'une part les lettres et leurs couleurs, et d'autre part les images. Tout se passe plutôt comme si la génération de ces dernières était laissée au libre arbitre du poète. Interpellant ses voyelles par le biais d'un vocatif rejeté en fin de premier vers, le « je » s'affirme en effet d'autant plus nettement qu'il effectue la seule action du poème, celle de dire – « je dirai quelque jour... », « je dirai » étant le seul verbe conjugué qui forme la proposition principale du texte –, se positionnant par là en poète. Demiurge des mots, façonnant et forgeant à même la matière du langage de multiples images – chacune à son tour étant susceptible de convoquer chez le lecteur d'autres associations imagées –, l'alchimiste du verbe qu'est Rimbaud crée une dynamique du langage grâce à laquelle les images gagnent en puissance expressive, et donc en puissance créative, à mesure qu'elles s'affranchissent de leur ancrage dans une signification fixe.

Car en effet, ce processus d'association libre et d'imagination – au sens de la faculté créatrice d'images –, commun à plus d'un poème de Rimbaud, voire à plus d'un poète, possède une particularité qu'on ne pourrait manquer : le déclencheur du travail d'imagination tient comme on l'a dit dans la simple énumération de lettres. Or on conviendra aisément qu'il serait vain de s'interroger sur ce que ces voyelles signifient, la vraie question étant plutôt de se

demander ce qu'elles provoquent comme effet – ce qu'elles font. Pour décrire les procédés sous-jacents à ce poème, il s'agit bien d'analyser ce que parvient à produire la plus petite des formes verbales, le signifiant minimal, la lettre. En effet Rimbaud, en amont de toute association, opère d'abord une dissociation de la lettre par rapport à la phrase, au syntagme, et même au mot. Pur signifiant sans signifié, la lettre est libérée de toute signification figée, et dès lors libre pour une production imaginante virtuellement infinie. Objet sonore, de même qu'objet graphique, elle est cette particule poétique minimale, cet atome insécable de la poésie – cette forme singulière, en fait, qui, détachée de toute obligation de signifier, peut alors *performer* autant de formes que souhaité.

Ce bref détour par le sonnet de Rimbaud pointe donc l'importance de la *littéralité* du performatif, de son fonctionnement littéral – et dès lors superficiel, puisqu'il ne s'agit que la forme des mots, étalée à la surface : la voyelle, insignifiante en tant que telle, est pourtant *active*, au sens où son invocation (le fait de la prononcer, d'en prononcer la forme) engendre une activité imaginative intense, une création productive. Il n'y a de performativité du langage, et en particulier du langage poétique, on l'a dit, que grâce à la forme singulière de l'énoncé, qui dès lors ne peut être lu que littéralement. Prise à *la lettre*, la forme est disponible pour tout acte de formation de nouvelles formes, pour toute transformation ou toute *performance*.

Conclusion

Cette littéralité du langage, condition *sine qua non* de sa performativité, me permet dès lors de revenir, pour clôturer mon propos, à la question de l'usage exact qui est fait du terme de performatif par rapport au concept austinien. Plus précisément, la question est de savoir si la performativité telle que travaillée dans le champ de la littérature fait un usage que l'on peut dire « littéral », ou au contraire un usage « métaphorique », du terme de « performatif ». Pour le dire autrement, Austin serait-il garant d'un sens littéral du concept, tandis que tout usage qui s'éloignerait de son origine serait à considérer comme un usage détourné, relevant d'un sens second, de l'ordre du figuré ? Y aurait-il une relation d'analogie mais non d'identité entre différents usages du performatif ?

Mon appel à Rimbaud visait précisément à montrer que je ne suis pas de cet avis. Il n'y a selon moi pas lieu de différencier un sens premier d'un sens second du performatif, un sens littéral qui serait assignable et distinct d'un sens figuré, lequel serait moins légitime. Et ce précisément au nom de ce que nous montrent les *Voyelles* : le plus petit élément sonore (un phonème vocalique) ou graphique (une lettre) constitue déjà, dans l'usage qu'en fait Rimbaud – qui appelle ces éléments, les nomme, les convoque à produire des images colorées et sensibles – une forme, une forme singulière qui, prononcée dans sa littéralité, possède une force illocutoire que le langage poétique exploite aux fins de faire jouer la faculté d'imagination. Aussi est-ce toujours littéralement que le langage peut être performatif – et singulièrement le langage tel que travaillé par le poétique : non pas dans un sens figuré.

Mais n'est-ce pas dès lors l'opposition même entre sens littéral et sens figuré qui doit être remise en question ? À cet égard, l'appel répété de Gilles Deleuze à lire les choses « à la lettre » et sa méfiance envers la métaphore, leitmotif d'une philosophie qui entend dénoncer l'ontologie antique et moderne de la représentation, peut nous éclairer. Voici ce que dit à ce propos l'un de ses meilleurs commentateurs, François Zourabichvili :

Deleuze conteste donc le caractère pseudo-originaire de la dualité du sens propre et du sens figuré, sur laquelle est bâti le concept de métaphore. [...] Le surgissement créatif de l'image, le surgissement d'image qui est la création même d'écriture, a lieu sur un plan qui ignore encore le partage du sens propre ou du sens figuré. [...] La littéralité n'est donc pas le sens propre, mais l'en deçà du partage entre le propre et le figuré¹³.

Il y a donc chez Deleuze une contestation du bienfondé de la dualité du propre et du figuré : le littéral n'est jamais une signification que l'on pourrait identifier comme telle, assigner à un lieu fixe. S'ensuit dès lors une méfiance, sinon un refus, de la métaphore comme opération de transport à sens unique – passage qui laisserait intact le littéral d'un côté et le figuré de l'autre –, avec pour principe et condition de possibilité de ce transport l'analogie.

« Un plan qui ignore encore le partage du sens propre ou du sens figuré », tel est le plan sur lequel Rimbaud joue de la lettre. C'est ainsi que l'on peut affirmer, en suivant cet appel de Deleuze à la littéralité, que la performativité « imaginante » de la poésie de Rimbaud – cette faculté du langage de créer une multiplicité d'images à partir du plus infime des signes – ignore le partage entre le sens propre et le sens figuré, puisque le signe le plus littéral, la lettre, *figure*, c'est-à-dire génère, produit de la figure, de la forme imagée. Il n'y a de lettre que littérale : cela semble être un pléonasme, mais à condition de percevoir que cette littéralité est toujours aussi figurative – donc performative.

Nous pouvons dès lors revenir à la question initiale : pourquoi continuer à faire usage du concept de « performatif », de celui-là précisément ? Parce que, de manière générale, un concept peut vivre au-delà de celui qui l'a inventé, et même vivre sa vie propre en s'éloignant de son origine ; et parce qu'en l'occurrence, ce concept de performatif vient pointer, à la fois par son étymologie et par le rapport à la forme de l'énoncé qui lui est nécessaire chez Austin, quelque chose qui intéresse particulièrement la littérature, sinon l'art en général : le fait que seule la forme peut « performer », qu'elle seule est « active » – au sens d'un acte discursif – et créatrice de nouvelles formes. Or cette forme étant toujours, s'il s'agit de langage, littérale, à la surface de l'énoncé – il n'y a pas de sens à chercher dans les profondeurs, au-delà des mots : « J'ai voulu dire ce que ça dit. » –, il s'ensuit que la lettre est performative, ce qui signifie aussi qu'elle est figurative : en deçà du partage entre sens littéral et sens dit « figuré », la forme, qui crée l'image, est toujours déjà mise en figure, mais cette figure n'en demeure pas moins littérale. Aussi peut-on en conclure que la performativité d'une forme langagière (d'un énoncé) est nécessairement littérale et superficielle ; et que la littérature est le nom d'un certain usage du langage qui, sans doute plus que tout autre, joue et fait œuvre de cette littéralité performative.

¹³ Fr. Zourabichvili, « La question de la littéralité », dans Br. Gelas et H. Micolet (dir.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, p. 537.