

# Quand voir c'est faire : l'énonciation performative et le trou de la serrure

Françoise Lucas

Volume 28, numéro 3, hiver 1996

Dire l'indicible : une écriture moderne de la vision

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501131ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501131ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lucas, F. (1996). Quand voir c'est faire : l'énonciation performative et le trou de la serrure. *Études littéraires*, 28(3), 29–42. <https://doi.org/10.7202/501131ar>

Résumé de l'article

Cet article propose d'explorer la vision d'un spectacle effectuée à partir d'un orifice à champ restreint. Les cas étudiés montrent que la modernité du procédé est sexuée. Les exemples tirés de Jean-Paul Sartre et de Marcel Proust se détachent clairement de ceux moins connus de France Huser et de Sylvie Germain. Partant de la proposition de John Langshaw Austin selon laquelle dire c'est faire, ces écritures visuelles démontrent que voir c'est aussi faire, que la vision autant que le langage est un acte producteur de signification. L'importance de « l'acte de discours visuel » se dessine alors à travers ces études d'œuvres.



# QUAND VOIR C'EST FAIRE

## L'ÉNONCIATION PERFORMATIVE ET LE TROU DE LA SERRURE

*Françoise Lucas*

■ *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, et *l'Être et le néant* de Jean-Paul Sartre, présentent une écriture moderne de l'image à travers la vision d'un spectacle par un œil-de-bœuf et par le trou d'une serrure, et les sujets focalisateurs de ces ouvrages posent, chacun à leur manière, le problème de dire sans dire. Dans les romans moins connus de France Huser, *les Lèvres nues*, et de Sylvie Germain, *Jours de colère*, une problématique similaire est mise en place lorsque les personnages de ces récits observent ou sont observés également par le trou d'une serrure et par un judas. Le cas étudié sera donc celui de la restriction du champ de vision et, en re-

liant ces textes entre eux, il s'avérera que la modernité du procédé est sexuée. Le roman épistolaire de Choderlos de Laclos, *les Liaisons dangereuses*, propose encore un cas de vision restreinte par le trou d'une serrure et, bien que cet exemple ne soit pas moderne, il représente un mode de vision emblématique, l'attitude de la femme représentée selon un code généralement reconnu<sup>1</sup>.

Les scènes de ces différents ouvrages seront traitées en tant qu'énoncés présupposés, intertextuellement reliés par les conventions qui gouvernent leur effet signifiant<sup>2</sup>. Partant de la théorie austinienne des actes de discours<sup>3</sup>, j'explorerai alors,

---

1 Voir à ce sujet Barbara Korte (1993).

2 Culler (1981) élargit le concept d'intertextualité en se tournant vers la notion linguistique des présuppositions pragmatiques selon laquelle un récit peut être relié à une série d'autres récits, en établissant une identification avec les conventions du genre qu'ils représentent. Les présuppositions pragmatiques sont de l'ordre des « actes de discours ».

3 Dans la traduction française (1970) le terme de « speech act » est rendu par « acte de discours ». Je conserve ce terme.

à travers l'écriture des images formées par le trou de la serrure, ce que j'appellerai « l'acte de discours visuel ». L'exemple tiré des *Liaisons dangereuses* formera le point de départ de cette exploration.

### Les visions dangereuses

Pour contrôler la sensation que ses démarches séductrices ont causée à Madame de Tourvel, le vicomte de Valmont, dans les *Liaisons dangereuses*, l'espionne dans sa chambre par le trou de la serrure :

À peine eus-je fait quelques pas, que, soit qu'elle me reconnût, soit un sentiment vague d'effroi, je l'entendis précipiter sa marche, et se jeter plutôt qu'entrer dans son appartement, dont elle ferma la porte sur elle. J'y allai ; mais la clef était en dedans. Je me gardai bien de frapper ; c'eût été lui fournir l'occasion d'une résistance trop facile. J'eus l'heureuse et simple idée de tenter de voir à travers la serrure, et je vis en effet cette femme adorable à genoux, baignée de larmes, et priant avec ferveur. Quel Dieu osait-elle invoquer ? en est-il d'assez puissant contre l'amour ? En vain cherche-t-elle à présent des secours étrangers ; c'est moi qui réglerai son sort (1961, p. 51).

La scène observée par Valmont par le trou de la serrure est résumée en une seule ligne : « et je vis en effet cette femme adorable à genoux, baignée de larmes, et priant avec ferveur ». C'est le contexte créé par le passage entier qui permet de faire signifier cette image et ce contexte est donné par l'identité du focalisateur qui se résume en grande partie au rôle de séducteur de celui-ci. Les sens conventionnels attachés à ce rôle impliquent en règle générale la cruauté, la sécheresse de cœur, la recherche de son propre intérêt. Les définitions que le Petit Robert donne du terme séducteur sont entre autres celles de corrupteur, de Don Juan, de tombeur. Ces

traits en déterminent la lisibilité : ils forment le réseau sémantique assigné par le code dit amoureux. L'identité de Madame de Tourvel est également chiffrée par un code : celui de la femme pure qui, devant échapper à un séducteur (qui lui plaît), cherche secours dans la prière. Valmont connaît les conventions et c'est ce qui lui fait deviner avant même d'avoir collé son œil contre la serrure la position dans laquelle se trouve Madame de Tourvel : « je vis *en effet*... ».

Sans le contexte entourant cette image, c'est-à-dire en l'isolant de la séquence narrative, c'est l'image de quelque sainte qui s'offre au lecteur. La femme est adorable, en larmes, et prie avec ferveur. L'image de la sainte est à son tour un « énoncé » pré-supposé qui justifie par contraste le triomphe de l'image contraire de l'amoureuse. Le compte rendu donné par Valmont du moment précédant sa vision de l'image empêche pourtant le lecteur d'opter pour une interprétation purement religieuse, car c'est mue par un sentiment de peur que seul son amour peut avoir généré que Madame de Tourvel se trouve dans cette position.

Dans cette scène, Valmont projette sur Mme de Tourvel son savoir des conventions et son désir de n'observer qu'une image, celle dont son esprit a, *a priori*, fixé la signification. Il va sans dire que le personnage féminin est la dupe de l'imagination visuelle de Valmont. Sa peur n'est nullement prise en considération et Valmont lui ôte même toute possibilité d'action, de résistance, en omettant délibérément de frapper à la porte de la chambre. Une telle lecture de l'image observée par Valmont par le trou de la serrure montre que, dans le cas de ce dispositif, les conventions non

seulement ôtent toute possibilité d'action au personnage mis en image, mais créent aussi la signification que le focalisateur donne à l'image. C'est donc un *acte*. Le pouvoir est entre les mains du sujet masculin, et c'est lui qui, en détenant les moyens interprétatifs, « réglera [...] son sort ». Dans ce sens de producteur d'effet, de sens, c'est donc un acte de *discours* (Austin, 1962) <sup>4</sup>.

Par ailleurs, cet effet signifiant est obtenu par les conventions qui gouvernent l'*action focalisatrice* de Valmont. C'est donc un acte de discours visuel, un énoncé performatif visuel dont il faudra chercher à déterminer la force illocutoire. Car si cet acte est considéré comme une énonciation performative, si voir c'est faire, l'acte de discours visuel pourra prendre sa place à côté de l'acte essentiellement discursif <sup>5</sup>. À cet égard, l'exemple moderne sartrien est encore instructif.

### Visions honteuses

Dans la partie de *L'Être et le néant* consacrée au regard, Sartre imagine le scénario d'une personne regardant par le trou de la serrure : « Imaginons que j'en sois venu, par jalousie, par intérêt, par vice, à coller mon oreille contre une porte, à regarder par le trou d'une serrure » (1943, p. 305). Cette ouverture que choisit Sartre pour présenter l'acte de regarder par le

trou d'une serrure est entourée de trois compléments qui d'emblée semblent donner la force illocutoire. Cet acte est accompli « par jalousie, par intérêt, par vice ». Si ces compléments fixent l'acte dans son entourage conventionnel, les connotations qui en découlent sont fortement négatives. Sartre omet par exemple de citer la curiosité ou le jeu, qui pourraient être également par convention des motifs amenant le sujet focalisateur de ce scénario à accomplir l'acte de discours visuel et dont la connotation est plus positive. Cette tendance à la négativité fait donc également partie du scénario visuel sartrien.

L'histoire proposée par Sartre se déroulera en deux mouvements. En premier lieu, le sujet focalisateur accomplissant cet acte de discours visuel est seul. Or, parce qu'il est seul, il « est » aussi ses actes. Cette ipséité lui permet, en outre, de justifier totalement l'acte qu'il va commettre puisqu'il n'y a personne qui puisse le juger. De plus, les choses, c'est-à-dire la porte, la serrure et le spectacle à voir derrière cette porte, se trouvent également prises dans le cercle de l'ipséité de cette personne qui regarde sans être vue. C'est ainsi que

Mon attitude n'a aucun « dehors », elle est pure mise en rapport de l'instrument (trou de la serrure) avec la fin à atteindre (spectacle à voir), pure manière de me perdre dans le monde, de me faire boire par les choses comme l'encre par un buvard... (p. 305)

<sup>4</sup> Le but de la théorie des actes de discours est de rendre compte de la signification de l'acte illocutoire, c'est-à-dire d'exposer sa force illocutoire qui est à son tour exprimée par le biais des conventions qui entourent l'acte illocutoire.

<sup>5</sup> Austin expose que, si un acte de discours est considéré comme un énoncé performatif, il faut qu'il fonctionne selon une procédure conventionnelle ayant un certain *effet*. Voir la première règle (A1) d'Austin (1962, p. 14). Il précise par ailleurs que beaucoup d'actes conventionnels, comme, par exemple, l'acte de parler, peuvent être accomplis d'une manière non verbale (1962, p. 19). Cette précision appuie ma proposition d'une mention visuelle des actes de discours.

Si les choses et le sujet focalisateur font ainsi partie intégrante du même tableau, la jalousie, par exemple, « qui organise ce complexe d'ustensilité » (p. 305) joue le même rôle. La personne qui regarde par le trou de la serrure ne connaît pas cette jalousie, elle « est » cette jalousie.

Le deuxième mouvement du scénario inclut par contre la venue d'une autre personne. Le sujet sartrien va se trouver surpris dans sa position de voyeur :

Or, voici que j'ai entendu des pas dans le corridor : on me regarde. Qu'est-ce que cela veut dire ? C'est que je suis soudain atteint dans mon être et que des modifications essentielles apparaissent dans mes structures — modifications que je puis saisir et fixer conceptuellement par le *cogito* réflexif (p. 306).

L'apparition d'une autre personne modifie donc la position subjective de ce voyeur. Il quitte le monde d'ustensilité dans lequel il était engagé et se pose en tant que « moi » à sa conscience irréfléchie qui est définie comme étant la conscience des objets du monde. Les modifications que subit le sujet concernent la position de ce moi qui semble lui être imposée par le regard de l'autre. En règle générale, la conscience irréfléchie ne peut pas être définie comme possédant un moi. C'est la conscience réflexive qui saisit le moi comme objet. Pourtant, au moment où l'autre personne observe le sujet, le moi est présenté à la conscience irréfléchie par l'intermédiaire du regard de l'autre. Le sujet perçoit donc son moi comme étant « *objet pour autrui* » (p. 306). En même temps, comme ce moi existe pour l'autre, il fuit le sujet qui est dans l'incapacité de le connaître.

D'autre part, si le sujet sartrien « est » ce moi, c'est dans la honte qu'il le décou-

vre. La honte révèle non seulement le regard d'autrui, mais aussi « moi-même au bout de ce regard » (p. 307). La situation d'être regardé est ainsi vécue dans la honte. Le sujet possède à ce moment un dehors que Sartre nomme « une *nature* » (p. 309), et la honte est « l'appréhension de moi-même comme nature » (p. 309).

De plus, le regard de l'autre provoque l'aliénation du sujet en tant qu'être regardé. Lorsqu'il est surpris dans son acte, le sujet est découvert dans la situation dans laquelle il se trouve. Le regard de l'autre le saisit avec les ustensiles qui l'entourent. Si le sujet est perçu « comme courbé », cela signifie qu'il est perçu dans une certaine situation qui est celle d'être « courbé-sur-le-trou-de-la-serrure » (p. 309). Ainsi, il est appréhendé dans un contexte constitué d'objets et de possibilités qui lui échappent, qui sont sous le pouvoir du regard de l'autre. Dans ce contexte, le sujet sartrien devient donc un objet ayant pour nature la honte.

L'acte de discours visuel que présente le scénario de Sartre comporte les règles conventionnelles suivantes : il faut que derrière la porte il y ait quelque chose à voir ; il faut que l'accès à ce spectacle (qui le constitue en spectacle) soit interdit ; l'action à entreprendre doit être provoquée par un sentiment négatif (jalousie, vice, intérêt) ; lorsque le voyeur est surpris, il est envahi par la honte, la honte est même une part de lui-même. Or, puisqu'il est fixé par le regard de l'autre en tant qu'objet honteux, cette situation conventionnelle ou, selon la théorie de John Langshaw Austin, cette situation se produisant dans des circonstances ordinaires<sup>6</sup> ne laisse au sujet sartrien aucune possibilité d'action.

6 La théorie d'Austin comprend l'acte performatif comme étant émis dans des circonstances ordinaires, ce qui l'amène à exclure tous les usages parasitaires (par exemple un acte de langage effectué par un

Mais la force illocutoire d'un énoncé performatif dépend aussi du contexte dans lequel cet énoncé est émis. Cette problématique du contexte <sup>7</sup> est spécifiquement pertinente pour les énonciations performatives visuelles effectuées par le narrateur de *la Recherche du temps perdu*.

### Visions difficiles

Marcel, le narrateur du récit, accomplit un acte de discours visuel, non par le trou d'une serrure mais par un « œil-de-bœuf latéral » d'une des chambres de l'hôtel où il se trouve. Cette scène du *Temps retrouvé* sera liée à un passage de *Sodome et Gomorrhe* dans lequel Marcel surprend la première rencontre entre Jupien et Charlus dans la cour de l'hôtel Guermantes. Gérard Genette cite ces deux situations comme étant des exemples de fraudes commises à l'égard du principe du point de vue. Il insiste également sur leur caractère invraisemblable et fait alors signifier l'action focalisatrice de Marcel par « la difficulté qu'éprouve le héros à satisfaire sa curiosité et à pénétrer dans l'existence d'autrui » (1972, p. 219).

Pour accréditer le côté invraisemblable de ces actions, Genette s'appuie sur une remarque du narrateur qui, dans *Sodome et Gomorrhe*, prétend :

De fait, les choses de ce genre auxquelles j'assistai eurent toujours, dans la mise en scène, le caractère le plus imprudent et le moins vraisemblable,

comme si de telles révélations ne devaient être la récompense que d'un acte plein de risques, quoique en partie clandestin (1988-1989, p. 10).

La lecture de ce passage indique également les conventions inhérentes à l'acte de discours visuel de Marcel. Ces conventions sont signifiées par l'imprudence et l'invraisemblance, le risque et la clandestinité. La seule différence entre les deux actes de discours visuels cités plus haut et l'acte de Marcel se situe au niveau de la vraisemblance. Ce n'est pas l'acte lui-même que le narrateur proustien qualifie d'invraisemblable, c'est la mise en scène de cet acte. Mais la signification que le narrateur accorde à son acte ne s'arrête pas au seul contexte dans lequel il est effectué et qui révèle les conventions. Marcel donne une autre raison qui n'est pas mentionnée par Genette et qui relève de l'ordre de la citation, de l'itérabilité.

Si la situation dans laquelle Marcel se trouve avant d'accomplir son acte visuel lui semble précaire, pleine de risques, il se donne du courage en pensant aux récits de guerres, d'explorations et de voyages qu'il a eu l'occasion de lire. Ainsi, c'est par le biais de la citation, de l'événement itérable que Marcel examine sa position. La force illocutoire de l'acte de discours visuel est donc également produite par le biais de l'intertextualité. Mais, alors que ces personnages de récits sont exposés à de grands dangers, la seule chose que Marcel pourrait avoir à affronter, c'est le « regard

---

acteur sur une scène) qui entraveraient le fonctionnement normal d'une énonciation performative. Derrida (1972, p. 387-388) remet en question cette opposition entre l'usage normal et l'usage parasitaire d'une énonciation. En renversant la proposition d'Austin, il se demande si une énonciation émise par un acteur, qui relève de la citation, ne serait pas la modification « d'une itérabilité générale », qui serait par ailleurs la condition à la réussite d'une énonciation performative.

<sup>7</sup> Voir à ce sujet Culler (1983, p. 123-124). À la suite de Derrida, Culler déclare que la signification d'un énoncé performatif est limitée par le contexte, mais que le contexte lui-même ne connaît pas de limites.

des voisins qui ont autre chose à faire qu'à regarder dans la cour » (p. 10).

Si Marcel qualifie la mise en scène de la situation dans laquelle il accomplira son acte visuel d'in vraisemblable, c'est justement parce qu'elle contraste fortement avec les récits qu'il a lus. Ces récits de guerres ou de voyages sont perçus par Marcel comme étant vrais. Son attitude à l'égard de l'acte qu'il va accomplir, par contre, est ironique. La crainte qu'il devrait ressentir sous les regards des voisins et qui pourrait être réelle est déniée par l'absence de ces regards. L'acte de Marcel n'existe que parce qu'il le décrit dans un texte littéraire. Il est donc invraisemblable parce que mis en scène dans un texte de fiction, mais aussi parce qu'il n'y a personne qui puisse propager cet acte, le rendre historique, vraisemblable.

En considérant l'acte de Marcel comme un acte de discours visuel, il est possible de modifier les significations que Genette lui accordait. Si voir c'est faire, l'acte de discours visuel de Marcel implique une aspiration à voir comme faire. Or, dans la scène de *Sodome et Gomorrhe*, cette aspiration à voir se traduit par un échec.

Dans *Sodome et Gomorrhe*, Marcel surprend donc Charlus et Jupien dans la cour de l'hôtel Guermautes. Mais avant l'arrivée de ces deux acteurs, il observe une plante en se demandant si un insecte ne viendrait pas butiner. Après avoir développé tout un lot de considérations botaniques, Marcel en arrive à comparer la rencontre de Jupien et de Charlus à celle du bourdon et de la fleur. Posté à l'entrée de son magasin, Jupien, « enraciné comme une plante » (p. 6), contemple Charlus et prend « des poses avec la coquetterie qu'aurait pu avoir l'orchidée pour le bourdon pro-

videntiellement survenu » (p. 6). C'est la relation métaphorique qui s'établit entre Jupien et Charlus, la plante et le bourdon, qui donne le contexte dans lequel a lieu la rencontre des deux hommes. C'est aussi cette narration qui forme la mise en scène entourant l'acte de discours visuel.

Après ces préliminaires séducteurs, Charlus et Jupien s'enferment dans la boutique de ce dernier. Marcel, bien en peine de ne plus pouvoir observer les deux hommes, avise une boutique attenante à celle de Jupien qui est à louer et de laquelle il pourra continuer à épier. Dans cet endroit se trouve une échelle qu'il pourrait utiliser pour espionner la scène par un vasistas donnant sur la boutique de Jupien. Pourtant, il ne l'utilise pas tout de suite et, s'il ne se trouve pas dans la possibilité de voir, il entend de sa boutique autre chose que la conversation qu'il espérait surprendre :

...d'après ce que j'entendis les premiers temps dans celle de Jupien et qui ne furent que des sons inarticulés, je suppose que peu de paroles furent prononcées. Il est vrai que ces sons étaient si violents que, s'ils n'avaient pas été toujours repris une octave plus haut par une plainte parallèle, j'aurais pu croire qu'une personne en égorgeait une autre à côté de moi et qu'ensuite le meurtrier et sa victime ressuscitée prenaient un bain pour effacer les traces du crime (p. 11).

Cette scène purement auditive semble se poursuivre pendant une demi-heure encore « (pendant laquelle je m'étais hissé à pas de loup sur mon échelle afin de voir par le vasistas que je n'ouvris pas) » (p. 11). Cette parenthèse signifiant que Marcel a tout de même accompli un acte visuel laisse le lecteur dans l'ignorance de la scène qu'il aura réussi à surprendre. Car, s'il indique qu'au bout d'une demi-heure une conversation s'engage enfin entre

Jupien et Charlus et qu'il voit Jupien refuser de l'argent à Charlus, il ne révèle pas le moment précis de sa prise de position sur l'échelle. Ainsi, l'acte de discours visuel, longuement préparé par le prélude amoureux observé dans la cour de l'hôtel qui était essentiellement rapporté comme étant une scène visuelle et muette, se réduit à une succession d'éléments auditifs dont le lecteur ne connaîtra pas la signification.

Ceci nous ramène à la narration que Marcel consacre à l'insecte et à la plante. Car c'est tout d'abord elle qui fait signifier la rencontre de Charlus et de Jupien et qui donne le contexte de l'histoire rapportée par le sujet focalisateur. Avant l'apparition de Charlus dans la cour de l'hôtel Guermantes, Marcel, en observant une fleur précieuse appartenant à la duchesse, rapporte toute une théorie botanique sur la fécondation par les insectes des fleurs mâles ou femelles. Cette description botanique est elle-même hautement personnifiée puisque la fleur femelle est comparée à une vierge impatiente qui « arquerait coquettement ses " styles " » (p. 4-5) à l'arrivée de l'insecte. Cette narration place l'acte de discours visuel de Marcel dans un contexte dont les circonstances signifiantes sont basées sur la reproduction. La force illocutoire de l'énoncé performatif visuel que le sujet focalisateur pense accomplir est donc signifiée par une vision de la séduction dont le terme serait la fécondation et la reproduction. Sans ce contexte, Marcel aurait pu plus facilement, avec moins de contresens, inclure dans sa mise en scène la révélation de l'acte visuel effectué à partir du vasistas. Si Marcel ne rapporte que les signes auditifs perçus, c'est donc que la rencontre de Charlus et de

Jupien dans la boutique contredit ce contexte.

Dans *le Temps retrouvé*, Marcel est à nouveau confronté à Charlus dans une scène similaire. L'acte de discours visuel qu'il accomplit alors permet de faire signifier les signes auditifs de *Sodome et Gomorrhe*. Effectué dans un contexte approprié, le résultat de l'aspiration à voir, de la promesse visuelle, se conclura par une réussite.

Un soir, dans Paris, poussé par la curiosité et la soif, Marcel est amené à se diriger vers un hôtel où il demande une chambre pour se reposer quelques instants. Cet hôtel l'intrigue puisqu'il croit avoir vu Saint-Loup en sortir. Sa curiosité est basée sur une narration racontant que ce dernier aurait été mêlé à une affaire d'espionnage. S'imaginant que l'hôtel pourrait être un nid d'espions, il s'en approche. Le contexte qui offre le point de départ de l'acte de discours visuel qu'il accomplira est donc encore issu de la citation d'une narration antérieure et la curiosité en est l'élément conventionnel.

Avant d'entrer dans l'hôtel, Marcel attend dans l'ombre quelques instants, en observant les personnages qui s'y trouvent. Son attention est mise en état d'alerte en raison d'une conversation particulière qu'il surprend. Le patron de l'établissement est sorti pour chercher des chaînes. Quelqu'un semble être attaché, mais pas assez solidement, par des chaînes trop courtes et par un cadenas qui, éventuellement, pourrait s'ouvrir. L'un des personnages de l'hôtel ajoute : « j'y ai tapé dessus hier pendant toute la nuit que le sang m'en coulait sur les mains » (1988-1989, p. 119). Marcel change alors de contexte narratif et conclut qu'un crime atroce va être



commis. Passant donc d'une narration à l'autre, Marcel pénètre dans l'hôtel « avec une fierté de justicier et une volupté de poète » (p. 119).

Ayant obtenu une chambre dans l'établissement, il y monte mais, l'atmosphère y étant désagréable et sa curiosité étant trop grande, il se dirige vers un autre étage. Attiré par des plaintes venant d'une chambre isolée, il colle son oreille contre la porte, entend d'abord des paroles, puis s'aperçoit qu'il pourra observer délibérément la scène par un œil-de-bœuf :

« Je vous en supplie, grâce, grâce, pitié, détachez-moi, ne me frappez pas si fort, disait une voix. Je vous baise les pieds, je m'humilie, je ne recommencerai pas. Ayez pitié. — Non, crapule, répondit une autre voix, et puisque tu gueules et que tu te traînes à genoux, on va t'attacher sur le lit, pas de pitié », et j'entendis le bruit du claquement d'un martinet, probablement aiguisé de clous, car il fut suivi de cris de douleur. Alors je m'aperçus qu'il y avait dans cette chambre un œil-de-bœuf latéral dont on avait oublié de tirer le rideau ; cheminant à pas de loup dans l'ombre, je me glissai jusqu'à cet œil-de-bœuf, et là, enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher, recevant les coups d'un martinet en effet planté de clous que lui infligeait Maurice, je vis, déjà tout en sang, et couvert d'ecchymoses qui prouvaient que le supplice n'avait pas lieu pour la première fois, je vis devant moi M. de Charlus (p. 122).

Contrairement à la scène dont il avait été antérieurement témoin, celle-ci propose un contexte plus approprié. La narration de l'espionnage suivie de la conversation que Marcel surprend dans l'hôtel donne le contexte à partir duquel l'acte de discours visuel sera accompli. Or, ce nouvel acte de discours visuel semble également révéler la signification de l'acte visuel antérieur.

Si le premier acte de discours visuel manqué n'était signifié que par des signes auditifs incompréhensibles, le deuxième

acte visuel est introduit par des signes discursifs nettement plus signifiants. Pourtant, leur portée significative n'est révélée qu'au moment où Marcel regarde par l'œil-de-bœuf, car c'est alors qu'il découvre la signification des signes auditifs et discursifs, c'est-à-dire le masochisme de Charlus.

Cet acte de discours visuel réussi permet donc à son tour de faire signifier les signes auditifs perçus à travers la cloison de la boutique attenante à celle de Jupien. Dans cette scène-là, Marcel accordait toutefois une signification aux sons discernés. Les plaintes étaient comparées à une scène de meurtre. Or, la narration qui, dans la deuxième scène, a amené Marcel dans l'hôtel présupposait également un meurtre. Mais, si le contexte discursif est plus approprié dans la deuxième scène, c'est l'acte de discours visuel accompli qui accorde la signification. L'énonciation performative visuelle l'emporte donc sur les énoncés performatifs discursifs.

### Le miroir sans tain

Pour démontrer encore l'importance et la portée de l'énonciation performative visuelle, je me tourne maintenant vers le roman de France Huser, *les Lèvres nues*. Laura, le sujet focalisateur de ce roman, accomplit un acte de discours visuel en regardant par le trou d'une serrure. Mais afin de définir sa position en face du tableau qu'elle observe par ce trou de serrure, je relierai cette scène à un passage où, lors de son travail dans un *peep-show*, elle se trouve elle-même dans l'image. Les actes antérieurs impliquaient un sujet focalisateur dont l'identité était différente de l'objet focalisé. Dans la scène du spectacle érotique, pourtant, sujet focalisateur

et objet focalisé se confondent pour accomplir l'acte de discours visuel. Le travail de Laura dans ce lieu consiste à se placer sur un plateau tournant, dans des cabines entourées de miroirs sans tain. Dans une même soirée, elle doit passer d'une cabine à l'autre, coiffée de perruques aux couleurs différentes. Si les personnes posées de l'autre côté du miroir peuvent la voir, Laura, elle, ne perçoit que sa propre réflexion, chaque fois représentée d'une manière différente par les perruques qui transforment son image. Dans cette scène, le personnage focalisé, placé dans l'image, accomplit donc explicitement l'acte de discours visuel, devenant à son tour focalisateur de ses propres représentations dans les miroirs sans tain. C'est ce qui forme l'enjeu de l'acte. Les conventions qui guidaient l'acte visuel dans les scènes citées plus haut sont ainsi mises en question.

La description que le sujet focalisateur donne de son expérience devant les miroirs met en cause la notion d'image, de représentation, mais aussi celle de réflexivité. En règle générale, le miroir renvoie une image partiellement similaire à l'objet reflété et le sujet qui se regarde dans le miroir cherche alors à capter cette image constituant la partie visuelle de son identité. Au contraire, l'expérience de Laura devant les miroirs est différente :

Quand je pénétrais dans la clarté que cerclaient les miroirs, j'étais entièrement aveuglée, je devenais un insecte prisonnier des rais de lumière. Le présentoir sur lequel j'étais allongée ou accroupie ne s'immobilisait jamais. [...] Dans ce face à

face avec les miroirs, la lumière éblouissante était celle d'une clinique où l'on tenterait une audacieuse opération chirurgicale. Je passais d'une posture à l'autre, du plus grand écart à une cambrure de reins, m'inventant un nouveau corps, sans jamais songer à ces regards qui, de la salle voisine, devaient me fouiller. Peu à peu s'accomplissait un rite, célébration par laquelle j'atteignais ce moment où j'allais être enfin dépouillée des rôles et des mensonges que m'avaient fait endosser les robes de mon enfance. Incendiés d'éclats blancs, les miroirs blessaient mon image. Comment me serais-je reconnue sous cette perruque, qui, dans la même soirée, m'affublait tantôt d'un casque de cheveux pâles, tantôt d'une chevelure bouclée et rousse ? Laquelle de ces femmes était la vraie — celle reflétée sur la surface inerte et froide des glaces ou celle qui se redressait, s'inclinait, s'écartelait sous la violence des spots ? Je me souviens du sol qui, fuyant avec malice, me déroba le visage où je commençais à me reconnaître pour me livrer à d'autres femmes dont seule la perruque m'était familière. Leur bouche luisante, épaissie de couleur, comment m'aurait-elle appartenu, ou ces paupières lourdement fardées ? Alors, si, de mes mains, je frôlais mes seins, gémissant presque, si j'osais, face aux lames des miroirs, la plus troublante des caresses, ce n'était plus pour répondre aux ordres du directeur. Je guettais l'émotion qui me protégerait de ce labyrinthe d'images (1988, p. 143-144).

Si Laura se trouve en même temps dans une position d'objet focalisé et de sujet focalisateur, c'est surtout cette dernière position qui importe quant à l'accomplissement de son acte de discours visuel puisqu'elle ne tient pas compte du regard de ceux qui l'observent de l'autre côté du miroir sans tain<sup>8</sup>. Or, bien que l'image que le miroir renvoie soit celle de son propre corps, elle semble entretenir une relation paradoxale avec celui-ci. D'une part, comme son apparence est constamment transformée par des perruques de couleurs

8 Riffaterre analyse le motif du miroir sans tain qui apparaît être récurrent dans la poésie symboliste et surréaliste. Selon Riffaterre, ce motif dénote, en poésie, la vie émotionnelle d'un individu. Il est également le signe d'un manque et une métaphore pour l'absence (1978, p. 32-39).

différentes et par un très lourd maquillage, le miroir lui renvoie une pluralité de visages, d'images d'elle-même. D'autre part, les mouvements qu'elle fait subir à son corps sur le plateau tournant, l'acte érotique qu'elle accomplit, transforment le rôle purement réflexif des images perçues dans le miroir. Dans la cabine du *peep-show*, c'est tout d'abord la réflexion de la lumière sur les miroirs qui a pour fonction de transformer le sujet focalisateur. Deux métaphores donnent le point de départ de cette transformation : celle de l'insecte prisonnier des rais de lumière et celle de l'opération chirurgicale. Mais ce sont les différentes postures que Laura choisit devant les miroirs qui signifient l'accomplissement d'un acte de discours visuel dont l'enjeu est corporel<sup>9</sup> et iconoclaste.

Laura accomplit un acte rituel selon les conventions entrant en jeu dans ce genre de spectacle. Mais, comme elle est en même temps sujet focalisateur et objet focalisé, ces actes conventionnels obtiennent une force illocutoire différente. L'énonciation performative visuelle de Laura n'obtient pas sa force illocutoire par le biais des conventions du *peep-show* mais par le biais de la vision du sujet focalisateur<sup>10</sup>.

Le débat visuel qui s'engage alors entre le sujet focalisateur et les miroirs répond d'une performance dont la force illocutoire est basée sur les conventions desquelles la subjectivité féminine est constituée. Lorsque Laura accomplit ses mouvements, ce n'est pas pour plaire aux regards des per-

sonnes postées de l'autre côté du miroir, mais pour attaquer et détruire les rôles que lui ont fait jouer les robes qu'elle revêtait dans son enfance. Laura semble être aux prises avec les conventions qui construisent l'identité féminine. La robe étant par convention l'un des symboles de la féminité, elle est, dans ce passage, le signe qu'il faut détruire. La lumière éclatante sur les miroirs aide le sujet focalisateur à attaquer ces images conventionnelles.

Pourtant, les actes corporels et visuels qu'elle effectue ont un caractère ambivalent. Tout d'abord, l'identité de la femme qui opère sur le plateau du *peep-show* est double. Il y a la femme qui est « reflétée sur la surface inerte et froide des glaces », qui semble donc privée de liberté d'action et dont l'identité n'est déjà pas très sûre puisque les différentes perruques transforment constamment son image, mais il y a aussi la femme qui « se redressait, s'inclinait, s'écartelait sous la violence des spots » et qui, donc, agit, accomplit un acte corporel. Or, c'est cet acte corporel qui, combiné à l'action de la lumière, semble accomplir le travail iconoclaste. De plus, comme le plateau tournant sur lequel Laura se trouve la met incessamment face à un miroir différent, et dans le même temps face à une image différente, il lui est impossible de fixer l'image dans laquelle elle pourrait se reconnaître. Pour échapper à ce tourbillon d'images, de représentations, il ne lui reste qu'un seul recours : l'acte érotique producteur de

---

9 La relation entre l'acte de discours et le corps a été définie par Shoshana Felman (1980) et élaborée par Mieke Bal (1988, p. 29-168).

10 Je définirai le terme de vision comme la focalisation centrée sur le sujet qui accomplit l'acte visuel.

« l'émotion qui [la] protégerait de ce labyrinthe d'images ».

Les circonstances entourant la scène de danse érotique relèvent d'un paradoxe puisque, si Laura accomplit son acte de discours visuel et corporel en tant que sujet focalisateur, elle est en même temps un objet focalisé. Et si l'énonciation performative qu'elle tente de formuler va à l'encontre des conventions observées dans les autres romans, les personnes qui sont postées de l'autre côté du miroir sans tain accomplissent, elles, un acte visuel conventionnel. Or, lorsque Laura en prend conscience, elle arrête immédiatement son travail au *peep-show*.

### Le spectacle focalisé

Une autre scène des *Lèvres nues* montre Laura accomplissant un acte de discours visuel en tant que sujet focalisateur. Dans une chambre d'hôtel, elle épie un couple par le trou d'une serrure. Elle est témoin d'une scène érotique entre l'homme et la femme qu'elle observe, mais elle ne se contente pas de regarder en effectuant une coupure entre sa position de focalisatrice et le spectacle, l'image encadrée par la serrure. Au contraire, son imagination visuelle lui permet d'accomplir l'acte de s'investir dans ce qu'elle contemple, d'y prendre part, mais aussi d'agrandir considérablement le champ focalisateur, de dépasser les limites marquées par l'encadrement du trou de la serrure.

En premier lieu, Laura, agenouillée devant la porte, peut observer en face d'elle le lit où se trouvent l'homme et la femme. L'homme est assis, la femme est agenouillée devant lui. En second lieu, l'homme et la femme se déplacent vers la

fenêtre. Or, la distance entre ces deux différentes positions semble trop importante pour que le sujet focalisateur ait pu les percevoir effectivement par le trou de la serrure. De plus, Laura s'associe à la position qu'occupe la femme et, oubliant la protection qu'offre la porte, semble également devenir part de l'image : « Ils étaient si proches de moi que l'obstacle de la porte semblait disparaître. [...] J'étais agenouillée, dans la même position que la femme tout à l'heure... » (p. 25).

Elle rompt alors avec les conventions de son acte en ne prenant plus en considération l'élément du risque d'être vue par le couple, mais aussi en mêlant sa propre imagination et sa connaissance des lieux à la scène qu'elle observe ou qu'elle croit observer. La force illocutoire de l'énonciation performative qu'elle accomplit est essentiellement visuelle et corporelle :

Et je ne pris plus aucun soin de me cacher. Ma connivence avec la femme s'accrut de ma connaissance précise du lieu qu'elle regardait : le sable mouillé, les mouettes qui volaient bas, de rares passants. Cette vue, je l'avais plusieurs fois aimée dans l'après-midi, de ma fenêtre qui côtoyait la sienne. Je n'avais aperçu de cette amante que sa chevelure brune et la finesse de ses mains, ses ongles dont elle marquait maintenant, en se cambrant, la cuisse de l'homme. S'il n'y avait eu la porte, j'aurais dû reculer de peur d'être éraflée aussi. Visage levé, elle ne voyait plus que le vol filé des mouettes. Sans doute fermait-elle à demi les yeux, comme je l'aurais fait, pour ne recueillir entre ses cils qu'un ciel bleu coupé par des battements d'ailes (p. 25).

Lorsque, plus tard, le couple s'aperçoit de sa présence de l'autre côté de la porte, la réaction de Laura est également différente d'une réaction conventionnelle. Tout d'abord, elle se trouve en face de l'œil de l'homme qui à son tour la fixe par le trou de la serrure. Elle se trouve donc tout à

coup en position d'objet focalisé. Or, si l'intonation de la voix de l'homme dans la chambre contiguë a des accents de colère, Laura, elle, ressent cette colère comme une trahison puisque, s'étant totalement investie dans le spectacle qu'elle observait, elle se sentait en termes de complicité avec lui.

Ensuite, lors du dîner, Laura s'engage sur les traces du couple qui s'est dirigé vers la salle de restaurant de l'hôtel. Voulant montrer qu'elle n'a pas peur, elle se détache de la honte sartrienne et affronte délibérément ces deux personnes :

Sans baisser le regard, je composai un demi-sourire un peu ironique. Je choisis l'effronterie et de revendiquer ma mauvaise action. « C'est moi votre voisine, disait mon sourire, celle qui vous a honteusement épiés » (p. 27).

Laura confronte donc son acte visuel en même temps que gestuel à leur regard. Son action rompt encore avec les conventions qui entourent l'acte de discours visuel de regarder par le trou d'une serrure, puisqu'elle décide de revendiquer son acte.

### **Visions destructives et transformatrices**

Le roman de Sylvie Germain, *Jours de colère*, présente encore un acte de discours visuel similaire et pose le problème de l'énonciation performative visuelle sous un angle différent. L'un des personnages du récit tombe amoureux de sa petite-fille, Camille, et tente de la garder pour lui seul. Comme celle-ci résiste, il l'enferme dans le grenier et vient l'observer par le judas encastré dans la porte.

Ce n'est pas l'action focalisatrice du grand-père mais la position et l'acte de Camille observée par le judas que je considérerai comme une énonciation per-

formative visuelle. C'est donc l'objet focalisé qui accomplira l'acte de discours visuel.

Enfermée dans le grenier, Camille, qui cherche un moyen d'échapper au regard de son grand-père, se souvient de ce que son oncle Léger lui avait un jour confié sur les images :

Alors elle se souvint de ce que Léger lui avait dit le jour où il lui avait fait don du rêve qu'il avait raconté, assis à ses côtés sur le muret du jardin. Il lui avait parlé de la force des images, de leur vivacité, de leur réalité. Il lui avait dit : « Nous avons beaucoup d'yeux, plein, plein d'yeux. Et tous ces yeux se rouvrent la nuit. Les rêves ce sont nos yeux de la nuit. » Chaque mot lui revenait, clair. Et plus encore lui revint, éclatant, le jaune des touffes de saxifrage qui jaillissaient d'entre les pierres du mur. Le vieux l'avait réduite à une image plate et scellée par la mort. Il ne lui restait plus qu'un recours : creuser cette image, la desceller, la faire craquer de toutes parts, la barbouiller de couleurs vives. Jaune, — jaune lumineux des saxifrages crevant les pierres, [...]. Jaune, jaune à l'infini. Il lui fallait lutter pied à pied contre la folie du vieux, lutter image contre image. Il lui fallait protéger à grands coups de couleurs vives sa raison assaillie par la folie du vieux, son cœur cloué dans la poussière du grenier, dans les ténèbres grises du crâne de l'aïeul dont l'œil tout-puissant claquait comme un judas (1989, p. 260-261).

Dans ce passage, Camille utilise la force des images pour échapper à la relation de force que lui impose son grand-père, mais aussi pour se dissocier de sa position d'objet focalisé. Car, si elle est objet, cet objet n'est qu'une image « plate et scellée par la mort », une image donc dont les possibilités d'action sont réduites à zéro. La force illocutoire de l'énonciation performative accomplie par Camille est alors donnée par les actes de « creuser », de « desceller », de « faire craquer » et de « barbouiller de couleurs vives » l'image dans laquelle le regard du grand-père la confine.

L'énonciation performative est donc doublement visuelle puisqu'il s'agit de détruire une image en lui opposant d'autres images suggérées par le rêve. Par ailleurs, la notion de rêve est placée dans un rapport métonymique avec les yeux dans la phrase « Les rêves ce sont nos yeux de la nuit ». La multiplicité de ces yeux contraste avec l'œil unique et « tout-puissant » du grand-père et donne à l'objet focalisé une liberté d'action visuelle. D'autre part, la couleur jaune est générée par les fleurs de saxifrage du muret où Camille est assise au moment où elle écoute l'histoire visuelle de Léger. Or, ce jaune qui représente les couleurs vives dont la fonction doit être protectrice est un allié de la lumière et s'oppose aux « ténèbres grises du crâne de l'aïeul ».

Pour échapper à la vision puissante du grand-père, Camille accomplit donc un acte de discours visuel dont la force illocutoire implique la destruction de cette unique forme de focalisation ainsi que sa transformation par l'emploi des couleurs. Tout comme dans le roman de France Huser, cette vision alternative remet encore en question les conventions appli-

quées aux actes de discours visuels dans les ouvrages de Laclos, Sartre et Proust.

Pour conclure, on peut dire que les sujets focalisateurs chez Laclos, Sartre et Proust font dépendre leur activité visuelle des conventions inhérentes à l'acte de discours visuel qu'ils effectuent. Les deux auteurs féminins par contre, à l'aide de leur imagination visuelle, bouleversent ces conventions, élargissent le champ de vision et proposent des alternatives. La vision, qui devient l'énonciation dans le discours visuel, est alors autant productrice de signification que son homologue discursif.

Pourtant, un paradoxe se crée à ce niveau, car tous les énoncés performatifs visuels étudiés ci-dessus s'inscrivent dans un contexte discursif. En outre, l'acte de discours visuel transformateur accompli par les sujets focalisateurs féminins n'obtient son impact que parce que c'est un acte écrit. C'est cette action narrative qui donne sa signification à leur vision, leur acte performatif visuel. Le dire amène donc le faire visuel. La mention visuelle de l'énonciation performative proposée plus haut doit donc être également dotée d'une proposition discursive, puisque si voir c'est faire, faire c'est aussi dire le voir.

Références

- AUSTIN, John Langshaw, *How to Do Things with Words*, Amen House, London, E.C.4, Oxford University Press, 1962.
- — —, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1970.
- BAL, Mieke, *Death and Dissymmetry. The Politics of Coherence in the Book of Judges*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988.
- CULLER, Jonathan, « Presupposition and Intertextuality », dans *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, London, Melbourne and Henley, Routledge and Kegan Paul, 1981.
- — —, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, London, Routledge, 1983.
- DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- FELMAN, Shoshana, *le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GERMAIN, Sylvie, *Jours de colère*, Paris, Gallimard (Folio), 1989.
- HUSER, France, *les Lèvres nues*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1988.
- KORTE, Barbara, *Körpersprache in der Literatur*, Bern und Tübingen, Francke, 1993.
- LACLOS, Choderlos de, *les Liaisons dangereuses*, Paris, Garnier Frères, 1961.
- PROUST, Marcel, « À la recherche du temps perdu », tome V, *Sodome et Gomorrbe*, Paris, Gallimard (Folio 102), [1954] 1972.
- — —, « À la recherche du temps perdu », tome VIII, *le Temps retrouvé*, (Folio 159), [1954] 1974.
- RIFFATERRE, Michael, *Semiotics of Poetry*, London, Indiana University Press, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul, *l'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.