



HAL
open science

SIGNIFICATION HORIZONTALE ET BEAUTÉ FÉMININE

Jean Robert Rakotomalala

► **To cite this version:**

| Jean Robert Rakotomalala. SIGNIFICATION HORIZONTALE ET BEAUTÉ FÉMININE. 2017. <hal-01616247>

HAL Id: hal-01616247

<https://hal.science/hal-01616247v1>

Preprint submitted on 13 Oct 2017

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

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



HAL Authorization

Résumé :

Parler de la beauté féminine se heurte toujours à l'indicible car il met au cœur du discours la question de l'interdit. Mais, nous avons le paradoxe suivant : l'interdit désigne son objet à la convoitise, il s'ensuit donc que l'interdit absolu n'existe pas en tant que tel, il en appelle toujours à sa transgression. Mais, il n'y a pas non plus de transgression absolue sous peine de déferlement de violence incontrôlable. La seule issue possible pour le discours qui en parle demeure donc ce que la psychanalyse appelle « sublimation » que nous allons traiter en termes de « règle du détachement du sens »

Mots clés : interdit, transgression, déplacement, convoitise, art.

Abstract:

Talk about female beauty continues to face the unspeakable because it puts at the heart of the speech the issue of the ban. But, we have the following paradox: the ban describes his object to the lust, it follows that the absolute ban does not exist as such, it always calls for his transgression. But there isn't neither absolute transgression because of the risk of causing an uncontrollable violence. The only way out for the speech that talks about remains what psychoanalysis calls "sublimation" that we will deal with in terms of "rule of the detachment of the sense.

Key words : ban, transgression, displacement, covetousness, art.

1. INTRODUCTION

Il existe deux caractéristiques permettant de définir l'objet d'art : la répétition et l'intransitivité. La première caractéristique est devenue le critère de la poétique puisque l'objet poétique est compris comme fondé sur les variantes d'un invariant :

La véritable signification du texte réside dans la cohérence de ses références de forme à forme et dans le fait que le texte répète ce dont il parle, en dépit de variations continues dans la manière de dire. (RIFFATERRE, 1979, p. 75)

La deuxième caractéristique découle de la première en assignant à la forme de faire de l'automimétisme, elle bloque la référence externe au profit d'une réflexivité de l'objet sur lui-même qui devient du coup, un objet de convoitise :

« Il en est ici du discours comme de la marche. La marche habituelle a son but en dehors d'elle-même, elle est un pur moyen pour parvenir à un but, et elle tend incessamment vers ce but, sans tenir compte de la régularité ou de l'irrégularité des pas séparés. Mais la passion, par exemple, la joie sautillante, renvoie la marche en elle-même, et les pas séparés ne se distinguent plus entre eux par ceci que chacun rapproche davantage vers un but ; ils sont tous égaux, la marche n'est plus dirigée vers un but, mais a lieu plutôt pour elle-même. Comme de la sorte les pas séparés ont acquis une importance égale, l'envie devient irrésistible, de mesurer et

de subdiviser ce qui est devenu identique de nature, de la sorte est née la danse »
(TODOROV, 1991[1977], p. 191)

Ces deux caractéristiques de l'objet d'art, dans la mesure où elles s'impliquent, se trouvent être définitives de la beauté féminine. Nul besoin ici de prendre des critères pour le démontrer, car cela ferait du discours sur la beauté de la femme un langage infinitisé ou un langage indicible. Il suffit ici d'énoncer que le langage est une forme et non une substance et que le langage du corps féminin est une répétition de la même apparence sous des formes à chaque fois variées.

2. MAIS POURQUOI PARLER DU LANGAGE DU CORPS FÉMININ ?

Le préalable est que le langage du corps féminin a la particularité de nous engager dans la transgression d'un interdit si bien que la solution consiste à déplacer de la femme vers d'autres objets sans interdit. En effet, en acceptant l'assomption du corps féminin comme objet d'art, la problématique de l'intransitivité fait que le discours qui en parle retombe dans l'animalité alors que le propre du discours est d'afficher l'humanité. C'est ce que nous soulignons à sa manière la réflexion suivante d'ARISTOTE :

En outre, s'il est honteux de ne se pouvoir défendre avec son corps, il serait absurde qu'il n'y eût point de honte à ne le pouvoir faire par la parole, dont l'usage est le plus propre à l'homme que celui du corps. (ARISTOTE, 1857 [1856], p. 11)

Nous retenons de ce passage que la parole est une mise à distance de la réalité, mais seulement le problème à propos de la beauté féminine est que *nommer, c'est faire exister* (SARTRE, 1998, p. 66), dès lors le discours sur la femme ne peut pas être réflexif, sinon il retombe dans l'interdit, c'est-à-dire qu'il ne peut pas être tautologique de la réalité dont il parle. C'est ce qui engage le discours dans une référence de forme à formes selon la théorie de l'interprétant dans la sémiotique de Charles Sanders PEIRCE. S'il est accepté que la catégorie du troisième est la tentative d'expliquer les choses, voici son trait particulier :

(2.303) [en bref, un signe est] tout ce qui détermine quelque chose d'autre (son interprétant) à renvoyer à un objet auquel lui-même renvoie (son objet) de la même manière, l'interprétant devenant à son tour un signe et ainsi de suite *ad infinitum* (PEIRCE, 1979, p. 126)

S'il en est ainsi, la référence de forme à formes a pour mission de permettre de contourner l'interdit à des fins de préservation de la face. C'est cela la signification horizontale. Mais qu'en est-il exactement de cet interdit ?

3. L'INTERDIT

Pour mieux rendre compte de cet interdit, il n'est que de proposer ici une lecture du mythe de la Genèse. S'il est admis que les mythes sont nos premières littératures dans la mesure où ils ont pour force illocutoire de prémunir la société contre un déferlement de violence par absence d'un interdit. Le mythe d'Œdipe tisse, par exemple, l'interdit de l'inceste, en nous racontant comment son absence a mené le roi de Thèbes à une série de catastrophes à l'infini. C'est pour éviter les conséquences de l'absence de l'interdit de l'inceste que le mythe

d'Œdipe fait l'objet d'une énonciation. Quant à la question de savoir si Œdipe avait une existence historique ou que ses actions ont eu lieu réellement et qu'il avait eu une discussion avec le sphinx, sont secondaires, voire complètement inutile par rapport à cet acte de langage que réalise l'énonciation du mythe.

Le mythe de la Genèse est plus subtil dans sa manière de mettre en place l'interdit de l'inceste. Il assigne un interdit à Adam et à lui seul. La transgression de cet interdit implique Ève, avec cette conséquence inattendue : la conscience de la nudité. Par la suite, on peut penser à une injustice dans la différence de sanction ; travailler pour vivre pour l'homme et enfanter dans la douleur pour la femme.

Il n'en est rien car il faut se souvenir que l'interdit a été assigné à l'homme et nullement à la femme. C'est lui qui est donc le principal acteur de la transgression. Ce qui permet de comprendre très vite que l'objet de l'interdit est la femme. Ce que nous comprenons comme sanction du côté de la femme n'est que la conséquence naturelle de la transgression, mais celle de l'homme en est la dimension culturelle comme marque de séparation nette du monde animal du monde humain. Seulement, malgré la logique de ce raisonnement déployé à très grande vitesse, il nous faut encore prendre la caution de la règle du détachement du sens pour l'assurer complètement.

4. LA RÈGLE DU DÉTACHEMENT DU SENS

Importée de la logique mathématique, la règle du détachement du sens connaît deux versions. La version forte relève d'une sémantique stricte, elle ne va pas nous intéresser immédiatement. Voici alors la version faible :

Théorème du détachement : $(P \ \& \ (P \text{ implique } Q)) \text{ implique } Q$. (CORNULIER, 1982, p. 125)

La légende de cette formulation est la suivante : P est l'interprété, (P implique Q) est l'interprétation ; en conséquence, Q est l'interprétant. Ce qui nous permet d'avoir l'explication qui lui correspond en ces termes :

L'idée du détachement (faible) du sens est que la conjonction d'un interprété avec une interprétation implique l'interprétant. (Ibid. p. 127)

Il s'ensuit, de la sorte, qu'en application de la règle du détachement du sens, nous avons donc la conjonction suivante : si manger du fruit de l'arbre défendu conduit à l'enfantement ; alors l'arbre défendu est la femme.

Une lecture psychanalytique conclura à une sublimation parce que la transgression qui se fonde sur une pulsion sexuelle est sublimée en termes de consommation de fruit. C'est-à-dire que l'objet de l'interdit n'est jamais désigné mais seulement montré par la règle du détachement du sens. C'est de cette manière que le discours sur la femme contourne l'interdit en faisant passer le référent du corps féminin vers l'arbre. Il en résulte une préservation de la face.

Le fait nouveau que nous devons mettre en évidence dans cette manière de faire est puissance énonciative. L'objet de l'interdit est censuré par le discours mais montré par son agencement au point que devant les incohérences sémantiques ou devant les ruptures isotopiques, le destinataire remonte l'organisation énonciative et devient à son tour énonciateur ; c'est cela qu'il faut appeler ici puissance énonciative : cette conversion de chaque destinataire en destinateur.

C'est ainsi que les discours mythiques se caractérisent par leur anonymat parce que son destin est d'appartenir à la mémoire collective puisque son but est de contrer la violence qui risque de désagréger la société. Bien que cet anonymat soit le propre du mythe, il est aussi à l'œuvre dans les énoncés de vérité générale comme l'affirmation qui consiste à dire que « la terre est ronde »

On attribue à ÉRATOSTHÈNE cette affirmation la première fois, car avant les calculs de ce bibliothécaire d'Alexandrie, les populations, croyant à la platitude de la terre, avaient peur de voyager de peur de tomber dans le vide une fois au bout du monde. Ce précepteur de Ptolémée est né vers 245 av. J. C.

En effet, si on dit que « Ératosthène affirme que la terre est ronde », il y a lieu de croire que le locuteur ne s'associe pas à cette affirmation. Par contre, dire tout simplement : « la terre est ronde », c'est non seulement adhérer à la valeur énonciative mais aussi créer à son tour cette valeur énonciative de manière implicite. Cette recréation atteste au moins deux choses dans la théorie de la pragmatique : la suiréférentialité de l'énonciation en tant qu'individu linguistique, et, du coup l'efficacité de la communication en tant que faire croire, car faire le calcul trigonométrique d'Ératosthène, n'est pas à la portée de tout le monde.

Il en va ainsi de toute affirmation. La prise en charge de ce transfert de la valeur énonciative de l'affirmation peut être démontrable dans la règle du détachement du sens : « la terre est ronde » et « la terre est ronde » est une affirmation implique que c'est une affirmation ; et une affirmation (même mensongère) exige l'adhésion de l'interlocuteur.

5. APPLICATION

Le texte qui va nous servir d'illustration est celui des paroles de la chanson de Sardou, intitulé *Rouge*

Rouge comme un soleil couchant de Méditerranée
Rouge comme le vin de Bordeaux dans ma tête étoilée
Rouge comme le sang de Rimbaud coulant sur un cahier
Rouge comme la mer qui recouvre le désert de Judée

Rouge comme les joues d'un enfant quand il a trop joué
Rouge comme la pomme qui te donne le parfum du pêché
Rouge comme le feu du volcan qui va se réveiller
Rouge comme cette étoile au cœur de ce dormeur couché

Comme un oiseau tué par un chasseur tragique
Comme un acteur blessé par les cris du public
Comme un violon brisé qui rejoue l'Héroïque

Comme la vision glacée du dernier Titanic

Rouge comme le feu des tziganes quand les violons s'affolent
Rouge comme un phare de signal quand un avion s'envole
Rouge comme les lèvres d'une femme quand l'amour la rend folle
Rouge comme le front du menteur qui trahit sur parole
Comme un oiseau tué par un chasseur tragique
Comme un acteur blessé par les cris du public
Comme un violon brisé qui rejoue l'Héroïque
Comme la vision glacée du dernier Titanic
Comme le silence qui suit les paroles en musique
Comme une symphonie quand elle est pathétique.

Rouge comme la colère d'un homme quand il voit s'en aller
Rouge tout ce qu'il a construit tout ce qu'il a aimé
Rouge comme le manteau du Christ que les soldats ont joué
Rouge comme la couleur du ciel quand il va s'écrouler.

Comme un oiseau tué par un chasseur tragique
Comme un acteur blessé par les cris du public
Comme un violon brisé qui rejoue l'Héroïque
Comme la vision glacée du dernier Titanic
Comme le silence qui suit les paroles en musique
Comme une symphonie quand elle est pathétique.

Didier Rene, Henri Barbelivien, Michel Charles Sardou, Jacques Abel, Jules Revaud.
1984

Selon l'hypothèse des mythes (Œdipe et la Genèse), ce qui est interdit est la femme, plus exactement la féminité comme réflexivité qui attise la convoitise et met l'homme au rang de l'animal par absence de mise à distance. Mais tout aussi bien dans les mythes que dans les paroles de cette chanson, le discours s'arrange pour nous montrer sans jamais dire l'objet de l'interdit.

C'est ainsi que dans cette chanson nous assistons dans la comparaison à une métaphore *in absentia* ; c'est-à-dire que le terme de départ est absent et nous avons seulement le terme d'arrivée et le terme d'intersection. Rappelons pour mémoire que depuis la *Rhétorique générale*, (DUBOIS, et al., 1982) il est admis que la métaphore est une double synecdoque.

En ce qui concerne le terme intermédiaire de cette chanson, on s'aperçoit que c'est la couleur rouge. Les noms de couleurs ont ceci de particulier, ils sont indicibles parce que monosémiques, ce qui impose que l'on ne peut pas expliquer une couleur, la seule possibilité est de recourir à un exemplaire. Des exemplaires constitués ici par les termes d'arrivée.

On comprend maintenant pourquoi le terme départ de la métaphore est absent. Si le terme d'arrivée est une synecdoque de la partie pour le tout : le coucher du soleil est un tout au sein duquel se trouve l'élément rouge ; nécessairement donc, à cause du fonctionnement symétriquement inverse des synecdoques dans la métaphore, le terme de départ est une synecdoque du tout pour la partie. Ce qui est interdit et en même temps synecdoque du tout pour la partie ne peut être que le sexe féminin.

Tout se passe comme si le sexe féminin contaminait tout son corps, dès lors il faut éviter soigneusement d'entrer en contact, sous la perspective de l'interdit, car tout contact mènera invariablement à l'objet de l'interdit.

On peut nous rétorquer que cette lecture n'est qu'un effet d'un *a priori*. Il n'en est rien. Nous ne nous appuyons même pas sur l'observation de la réalité. L'application de la règle du détachement du sens sur une séquence de la deuxième strophe livre un indice qui contamine tout l'ensemble :

Rouge comme la pomme qui te donne le parfum du péché

Pour continuer, il n'est pas inutile de rappeler que :

« Hors de l'intertextualité l'œuvre littéraire serait tout simplement imperceptible au même titre que la parole d'une langue encore inconnue. » (JENNY, 1976, p. 257)

Dès lors, si l'interdit du mythe est un fruit, depuis la mémoire collective donne à ce fruit la forme d'une pomme comme l'atteste l'expression très datée de « pomme d'Adam ». Si en outre, il est admis que le péché est la reproduction sexuée, dès lors on comprend que ce qui est rouge comme la pomme qui donne le parfum du péché ne peut être que le sexe féminin. Il importe peu que la réalité confirme ou infirme cela, il suffit que le texte dit que c'est rouge comme la pomme pour que l'objet de l'interdit soit rouge comme la pomme.

En effet, selon la règle du détachement du sens, s'il est x et qu'il est affirmé que x est rouge comme la pomme qui donne le parfum du péché, donc x est rouge comme la pomme qui donne le parfum du péché. S'il en est ainsi du rouge dans ce texte, l'assomption du contournement de l'interdit à l'œuvre d'art consiste à dire que tous les autres vers de la chanson n'est que la variante de cet invariant. D'ailleurs littéralement, l'invariant est la couleur rouge qui se présente sous des formes variées allant du coucher du soleil à la dernière vision du Titanic.

6. CONCLUSION

Pour conclure, s'il est dit que la beauté de la femme est indicible, c'est à double titre. Le premier est que la beauté de la femme est comme le nom des couleurs, indicible parce que monosémique, donc on ne peut qu'exhiber des exemplaires. C'est pour cette raison que nous assistons à un silence du terme métaphorisé pour faire apparaître seulement le terme métaphorisant comme exemplaire.

Le deuxième titre qui rend la beauté de la femme indicible est parce que cette beauté est dans l'apparence de son corps. Dès lors, on comprend que parler de ce corps ouvertement comme objet de désir fait basculer le discours dans le champ sensitif comme tautologie du réel dans lequel la parole est inutile parce que l'exacerbation des sens génère un comportement animal sans interdit dans l'assouvissement.

On peut, en définitive, risquer l'hypothèse que le féminin interdit est à la source des œuvres d'art dans lesquelles l'homme évoque le permis tout en conservant dans des parenthèses la mémoire du domaine exclu. C'est cela que la psychanalyse appelle

« sublimation » et que la pragmatique définit par « détachement du sens » permettant la préservation de la face par mise à distance de l'interdit.

C'est de cette manière également que nous pouvons dire que la femme nous concilie au monde. Le mécanisme de déplacement métonymique fait passer de l'interdit au permis. Mais ce qui est permis, c'est parler du monde. Autrement dit, toute l'affectivité attachée à l'interdit est transférée au monde, et c'est ainsi que se réalise la conciliation.

Toliara, le 13 octobre 2017.

Travaux cités

ARISTOTE. (1857 [1856]). *Rhétorique*. Paris: A. Durand, Libraire.

CORNULIER, B. (1982). "Le détachement du sens" dans Les Actes de Discours,. *Communications*,32, pp. 125-182.

DUBOIS, J., EDELINE, F., KLIKENBERG, J.-M., MINGUET, P., PIRE, F., & TRINON, H. e. (1982). *Rhétorique Générale*. Paris: Seuil.

JENNY, L. (1976). La stratégie de la forme. Dans L. DALLENBACH, *Intertextualités*. Paris: Seuil.

PEIRCE, C. S. (1979). *Ecrits sur le signe*. (G. DELEDALLE, Trad.) Paris: Seuil.

RIFFATERRE, M. (1979). *La Production du texte*. Paris: Seuil.

SARTRE, J.-P. (1998). *La responsabilité de l'écrivain*. Paris: Verdier.

TODOROV, T. (1991[1977]). *Théories du symbole*. Paris: Seuil.