



HAL
open science

PRAGMATIQUE DU POÈME : VOYELLES, OU LA MÉTAPHORE DÉICTIQUE

Jean Robert Rakotomalala

► **To cite this version:**

Jean Robert Rakotomalala. PRAGMATIQUE DU POÈME : VOYELLES, OU LA MÉTAPHORE DÉICTIQUE. 2017. hal-01635991

HAL Id: hal-01635991

<https://hal.science/hal-01635991>

Preprint submitted on 16 Nov 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.

Résumé :

Le célèbre poème « voyelles » de RIMBAUD et la métaphore ont la même réputation : ils font couler beaucoup d'encre par difficulté d'assignation de sens. Pour le premier, les analystes font intervenir la biographie de l'auteur et justifient le poème par l'acquisition des lettres de la première enfance ; pour la seconde, ils parlent d'ornement dont le but est de faire pittoresque.

La solution que nous proposons est que, devant l'interdit, l'humain métaphorise. Art et métaphore sont donc une seule et même chose : la manière humaine de traiter l'interdit qui nous permet, de la sorte, de nous arracher des conditions animales et ainsi de s'élever dans la dignité humaine. La métaphore nous montre les choses sans jamais le dire : son mouvement déictique n'est pas dans le monde sensitif, mais dans le monde intelligible du langage qui fait homme. Elle est une préservation de la face qui permet de traiter l'innommable.

Mots clés : interdit, métaphore, dignité, humanité, langage

Abstract:

The famous poem "vowels" of RIMBAUD and metaphor have the same reputation: they do much ink by difficulty of assignment of meaning. For the first, the analysts involve the biography of the author and justify the poem by the acquisition of the letters of early childhood; for the second, they talk about ornament whose purpose is to do quaint.

The solution we propose is that, in front of the ban, the human makes a metaphor. Art and metaphor are one and the same thing: the human way to deal with the ban that allows us, the kind of, pluck us out of animal conditions and thus to rise in human dignity. The metaphor shows us things without ever telling: his deictic movement is not in the sensory world, but in the intelligible world of language that makes man. It is a preservation of the face that allows to treat the unspeakable.

Key words: forbidden, metaphor, dignity, humanity, language,

Pour commencer, il nous semble nécessaire de s'appuyer sur un fonctionnement du langage qui lui permet de devenir une chose parmi les choses et ainsi d'exhiber sa forme. Cette forme détermine le principe de renvoi de chose à choses conformément à ce qu'en prédit la théorie des interprétants de PEIRCE qui relèvent d'un processus *ad infinitum*. David SAVAN affirme que ce processus est de l'ordre de la loi comprise comme une prédictibilité :

L'ajout d'un troisième terme dans la série introduit la possibilité d'une progression régulière non -hasardeuse. La loi minimale d'une série peut être, par exemple, « $n+1$ ». La loi qu'introduit le troisième terme fait le lien entre le premier et le second et entre le second et le troisième. C'est le principe de synthèse puisqu'il unifie la série : (a) Il représente la relation entre le premier et le second ; (b) il représente sa propre relation au second et (c) il représente le fait que la relation entre le premier et le second est la même que celle entre le second et le troisième. Le troisième terme introduit une relation triadique authentique parce que chacun des trois termes est représenté par les deux autres. (SAVAN, 1980, p. 12)

Il y a lieu de rendre cette notion de troisième un peu plus concrète. Si l'ordre de la loi est « $n+1$ », nous aurons la série 1, 2, 3, 4, 5, 6, ... + ∞ . Si le troisième se présente sous la forme de « $n+2$ », nous aurons la série 1, 2, 4, 6, 8, 10, ... + ∞ . Prenons un dernier exemple dans lequel, le troisième est de la forme « $nx3$ », la série fera apparaître 1, 3, 9, 27, 81, ... + ∞ .

Nous en concluons que l'esprit qui invente n'invente pas au hasard mais suit un ordre de la loi dont la disposition des éléments permet de découvrir. Traditionnellement en sémiotique, cet ordre de la loi est l'isotopie dans la théorie de l'immanence. À ce propos, l'intuition de RIMBAUD est en avance pour son époque quand il dit « je est un autre » car c'est une manière de dire que la sémiosis est un processus automatique dès qu'un sujet détermine un troisième. Dès lors, l'auteur exact de l'œuvre importe peu car la découverte de l'ordre de la loi fait que n'importe qui peut assumer l'énonciation de l'œuvre au point que le « je » entre en rapport de synecdoque de la partie pour le tout. Il renvoie à tous les sujets qui auraient pu prendre en charge l'énonciation comme le montre l'anonymat des mythes. C'est de cette manière que les mythes assurent leur assomption au rang de mémoire collective.

C'est aussi exactement ce qui se passe avec le mythe de la phrase indépendante. Il est indéniable que toute phrase doit être la combinaison d'au moins de deux propositions. La première se rapporte à l'énonciation et la seconde à l'énoncé. C'est-à-dire, la première se rapporte à l'instance de discours et la seconde au discours lui-même. En termes de pragmatique, la première fonctionne en tant que préfixe performatif parle du discours et la seconde parle du monde.

Ainsi, pour respecter la tradition, quand on parle de phrase indépendante, ce qui est en jeu est tout simplement la disparition de la phrase matrice. Mais ce qu'il faut noter, c'est que c'est cette disparition qui fait du langage une communication en permettant au destinataire de devenir à son tour responsable de l'énoncé. C'est que nous pouvons constater dans des exemples comme :

1. *La terre est ronde*

Effectivement (1) aurait pu être replacé dans son contexte d'origine et donnera :

2. *Ératosthène dit que la terre est ronde*¹

Dans ce cas, le langage échoue à la communication parce que ce qui est dit est seulement sous la responsabilité d'un individu, donc contestable puisque c'est lui qui le dit.

L'application de la théorie des interprétants ou l'intuition de RIMBAUD nous permet d'avoir (1) en passant par (3). (1) comme (3) est donc l'appropriation d'une énonciation datée comme (2) par la vertu de l'inscription de l'ordre de la loi dans les sémosis.

3. *Je dis que la terre est ronde*

Cette absence de hasard dans l'invention, donc dans l'énonciation, est conforme à la position de la pragmatique qui assigne à tous les énoncés la réalisation d'au moins un acte de langage. On voit bien que la motivation de dire (1) est de s'opposer à toute idée de platitude de la terre et ainsi de faire croire à sa rotondité. La motivation détermine donc la forme de l'énoncé de manière à ce qu'on puisse y lire l'acte de langage qui préside à sa production :

Le concept de découverte est donc plus éloigné que celui d'invention de la notion de création. Il peut parfois beaucoup s'en écarter : on peut découvrir par hasard, sans avoir réellement œuvré ; mais on n'invente pas par hasard : il y a toujours une intentionnalité, il s'agit toujours de trouver une solution à un problème par un acte de création. (FOURNIER, 1999, p. 57)

Nous comprenons donc que l'œuvre donne elle-même sa clef de lecture comme étant le motif ayant présidé à sa création. En conséquence, la première évidence est que l'apport de l'auteur dans l'interprétation n'est qu'accessoire, à des fins de corroboration, car ce qui se passe dans l'œuvre, en vertu de la théorie des interprétants, est une réussite de la communication qui passe de la mémoire individuelle vers la mémoire collective.

Ensuite, quand RIMBAUD s'exclame qu'« *Il faut être un académicien plus mort qu'un fossile pour parfaire un dictionnaire de quelque langue que ce soit* » (RIMBAUD, 2013), il nous apprend que la signification se déroule dans le sens horizontal, dans le parcours d'évocation comme cela est démontré dans *Signification horizontale et beauté féminine*. (RAKOTOMALALA, 2017)

Sans cette signification horizontale qui étale sur le même niveau les choses ou les signes, point de métaphore. S'il est accepté alors que la métaphore est une double synecdoque (DUBOIS, et al., 1982), l'analyse que nous allons projeter aura pour trame l'affirmation suivante :

¹ C'est le premier homme à avoir calculer la circonférence de la terre que l'on croyait avant lui être plate (245 av. J. C.)

Ce qui fait la noblesse de la légende comme de la langue, c'est que condamnées l'une et l'autre à ne se servir que d'éléments apportés devant elles et d'un sens quelconque, elles les réunissent et en tirent continuellement un sens nouveau. (MARINETTI & MELI, 1986, p. 307)

Métaphoriser, c'est avant tout convoquer une image au-delà de ce qui est présent aux sens, à nos cinq sens. D'ailleurs, cette interprétation est inscrite dans l'étymologie du mot, composé de *méta* qui signifie « d'un lieu à un autre », et, de *phore* issu du verbe grec *phôré* dont le sens est « porter ». C'est pour cette raison que l'on avance souvent que la métaphore est une figure de transport.

Pourquoi, il y a métaphore ? Il y a métaphore parce que le transport d'un lieu à un autre est aussi ce qui donne au récit sa valeur émancipatrice – au sens de BARTHES – qui empêche que les signes soient figés, qui empêche que les signes soient une tautologie du réel. Le signe tautologique ou le signe figé interdira le changement, dès lors nous répéterons les choses à l'identique comme font les animaux. Dans un récit, une figure du monde perd des propriétés pour en acquérir d'autres. C'est ainsi, par exemple, que Cendrillon perd ses haillons pour arborer la plus belle des tenues pour le bal de fin d'année. C'est cette émancipation dans la métaphore qui fait homme car elle nous interdit de répéter les mêmes réactions à la manière instinctive des animaux :

Ainsi, dans tout récit, l'imitation reste contingente; la fonction du récit n'est pas de « représenter », elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique; la « réalité » d'une séquence n'est pas dans la suite « naturelle » des actions qui la composent, mais dans la logique qui s'y expose, s'y risque et s'y satisfait ; on pourrait dire d'une autre manière que l'origine d'une séquence n'est pas l'observation de la réalité, mais la nécessité de varier et de dépasser la première forme qui se soit offerte à l'homme, à savoir la répétition : une séquence est essentiellement un tout au sein duquel rien ne se répète; la logique a ici une valeur émancipatrice – et tout le récit avec elle; (...). (BARTHES, 1981, p. 26)

Quand Hugo fait dire à Doña Sol « vous êtes mon lion, superbe et généreux » (HUGO, 1856, p. 85) à l'endroit de Hernani ; la métaphore nous émancipe de la figure de l'homme simple vers la figure du roi, puisque le lion – il importe peu que cela ne soit pas vrai – est le roi des animaux. Ce faisant cette métaphore modifie le rapport interlocutif de la conversation : il y a soumission du locuteur à l'allocutaire dans la perspective du rapport entre un roi et ses sujets. Du coup, en tenant compte de l'isotopie amoureuse du contexte, la métaphore réalise une déclaration d'amour, et ainsi de suite indéfiniment selon le principe de la tiercéité.

Il est très rare de voir la pragmatique s'attacher à des poèmes. Mais nous tenons la généralisation de la performativité à tous les énoncés comme ne pouvant pas souffrir d'exception, sans quoi, elle contrevient au principe de l'exhaustivité de l'épistémologie. Ce qui légitime notre position est donc la dilution de la distinction entre parcours conversationnel et parcours discursif en pragmatique.

Prenons connaissance de notre corpus.

Voyelles

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O, bleu : voyelles
Je dirai quelque chose de 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, roi 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 au grand front studieux ;
O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
O, l'Omega, rayon violet de Ses Yeux.

(RIMBAUD, 1984, p. 91)

La première question qui doit nous guider est de comprendre la consigne de RIMBAUD lui-même dans l'affirmation que le texte est à prendre *littéralement et dans tous les sens*. Il est évident de la sorte que le texte parle des voyelles et de ses couleurs. C'est le sens littéral qui ne saurait nous retenir longtemps.

Mais à bien regarder la couleur des voyelles selon son développement dans les autres strophes, on s'aperçoit très vite qu'il s'agit d'une métaphore *in absentia*. On parle de métaphore *in absentia* quand seul le terme d'arrivée est présent. Par contre, la métaphore *in praesentia* fait apparaître à la fois le terme de départ et le terme d'arrivée *via* un terme commun.

Dans ce poème, les voyelles sont des métaphores qui présentent seulement le terme d'arrivée et le terme commun. Ces deux éléments sont suffisants pour déterminer le terme de départ, mais il faut se demander pourquoi privilégier la métaphore *in absentia*

Pour répondre à cette question, il faut partir de l'hypothèse que l'esprit qui invente, n'invente pas au hasard. Il s'agit donc pour ce poème de résoudre un problème humain et non seulement un problème de RIMBAUD.

Ce problème humain qui rend l'homme interdit et qui l'engage dans la métaphore est tout simplement l'interdit de l'inceste. Nous comprenons que l'interdit de l'inceste concerne seulement les parents proches. Il n'en est rien, l'interdit de l'inceste concerne toutes les femmes car notre premier rapport avec elles est un rapport fraternité ou de sororité. Voilà pourquoi pour lever cet interdit, nous avons à notre disposition des cérémonies rituelles que nous appelons « mariage ».

Cette dimension anthropologique de la métaphore est exprimée de la sorte par FLAHAULT :

Mais enfin, imaginons qu'un garçon et une fille soient bons amis : ils se trouvent apparemment dans ce cas favorable. Pourtant, que l'un vient à « tomber » amoureux de l'autre, et la question du « je t'aime » va se poser douloureusement à lui (ou elle), à cause de l'augmentation considérable des enjeux qui accompagnent ce changement (...). C'est la peur de cet ébranlement de sa propre identité qui conduit chacun à éviter la situation qui se noue dans l'illocutoire explicite (performatif) pour lui préférer l'implicite. (FLAHAULT, 1979, p. 51)

Considérons le cas du garçon. S'il tombe amoureux de la fille, nous supposons que cette fille n'est pas impliquée dans l'interdit de l'inceste stricte parce qu'elle n'appartient aucunement à la famille du garçon. Pourtant, le danger pour le garçon, c'est qu'elle peut crier à l'inceste en cas de déclaration imprudente, car dans leur relation d'amitié, elle considère le garçon comme son frère et inversement, le garçon doit la considérer comme une sœur.

Pareillement dans ce poème, l'interdit de l'inceste se manifeste par le fait que nommer, c'est faire exister comme cela est précisé par SARTRE en ces termes :

L'écrivain, qu'il le veuille ou non, est un homme engagé dans l'univers du langage :
« nommer, c'est faire exister » (SARTRE, 1998, p. 66)

Il ne faut pas croire que cette formule a un pouvoir démiurgique. La bonne interprétation se trouve dans la propriété du troisième comme le signale très exactement le texte de STENDHAL. Chez lui, le principe *ad infinitum* est tout simplement appelé « conséquences » quand le comte De Mosca voit dans la relation de sa fiancée Sanseverina et de Fabrice, un fugitif, plus que de l'amitié :

Il devenait fou ; il lui sembla qu'en se penchant ils se donnaient des baisers, là, sous ses yeux. « Cela est impossible en ma présence, se dit-il ; ma raison s'égaré. Il faut se calmer ; si j'ai des manières rudes, la duchesse est capable, par simple pique de vanité, de le suivre à Belgirate ; et là, ou pendant le voyage, le hasard peut amener un mot qui donnera un nom à ce qu'ils sentent l'un pour l'autre ; et après, en un instant, toutes les conséquences. (STENDHAL, 2012, pp. 299-300)

En demeurant dans le domaine du langage, nous pouvons maintenant mieux comprendre l'interdit de l'inceste. La femme suscite le désir, mais elle est un être faible, en conséquence pour la protéger de la violence du désir, il a fallu inventer l'interdit de l'inceste comme nous le signale le mythe d'Œdipe. Autrement dit la force illocutoire de ce mythe est d'interdire l'inceste. Pareillement, si la guerre de Troie a eu lieu, c'est pour interdire le rapport incestueux entre Paris et Hélène en vertu du code de l'hospitalité. En tant qu'invité de Ménélas, l'époux d'Hélène ; Paris devient donc le frère de cette dernière.

C'est ainsi qu'il est interdit de parler de la nudité féminine – c'est un euphémisme – car cela peut provoquer la violence du désir. Pourtant, il est évident que l'interdit absolu n'est pas viable autant que l'absence d'interdit. Dès lors, la manière humaine de lever l'interdit – sans le supprimer – est de métaphoriser. Les Grecs ont imaginé l'érotisme à travers le personnage d'Éros qui est le fils de Pénia désignant le vide, la vacuité ou la pauvreté et de

Poros qui désigne le passage, la pénétration ou l'expérience. Tout se passe donc comme si l'expérience du vide poussait à l'expérience de l'autre comme complétude.

Tout autre est l'enseignement de ce poème de RIMBAUD : l'érotisme y est présenté comme une mise à distance. Une mise à distance qui permet une expérience sans danger parce que libérée du poids néfaste du réel. Le poids néfaste du réel lui provient du fait que le réel nous résiste au point qu'il n'est pas faux de dire qu'il y a moins de réel dans la réalité. À l'inverse, tant qu'une chose demeure un objet de langage, c'est-à-dire, une chose imaginée, elle est parée de toutes les propriétés qui satisfassent le désir comme le montre le processus *ad infinitum* de la théorie des interprétants, donc elle atteint la complétude.

Autrement dit, si le réel est caractérisé par un manque, le langage lui oppose la complétude et c'est cette complétude comme mise à distance qui crée l'érotisme en parant l'objet du désir de toutes les qualités imaginables. Nous voyons maintenant se dessiner la richesse de la mise à distance dans le langage, contrairement au réel, le langage est toujours disponible et illimité. En même temps, dans ce poème le transfert métaphorique de l'objet du désir permet de contourner l'interdit attaché au féminin.

Il nous est permis de comprendre maintenant que ce que la censure interdit, elle le postule en même temps. Il s'ensuit que métaphoriser, c'est transposer en un autre endroit l'interdit de manière qu'il soit loisible d'en parler. C'est ce que nous apprend RIFFATERRE avec son style propre :

Nul besoin de poser un point de départ, un fait de langue antérieur à d'autres. On a plutôt affaire à des *déplacements* : le noyau sémantique se comporte, pour ainsi dire, comme le symptôme d'une névrose dont le refoulement le fait surgir ailleurs dans le texte en une véritable éruption d'autres symptômes, c'est-à-dire de synonymes ou de périphrases. (RIFFATERRE, 1979, p. 76)

C'est ainsi qu'en tant que métaphore la voyelle « A », dans sa forme majuscule, a pour terme de départ la toison féminine, et le terme intermédiaire est la forme triangulaire. Tout alors se justifie sur la base que le motif de l'écriture est l'érotisme :

L'activité sexuelle de reproduction est commune aux animaux sexués et aux hommes, mais apparemment les hommes seuls ont fait de leur activité sexuelle une activité érotique, ce qui différencie l'érotisme et l'activité sexuelle simple (...) (BATAILLE, 1957, p. 15)

Nous avons alors le mécanisme suivant : la métaphore a pour mission de contourner l'interdit de nomination de l'intimité féminine, et du coup, produit de l'érotisme dans une forme de mise à distance qui sépare l'homme des conditions animales.

Alors, le système descriptif de cette première voyelle est nécessairement le terme intermédiaire de la métaphore : *le corset velu des mouches éclatantes* est l'image de la toison bouclée du triangle féminin. Comme pour nous interdire de faire une mauvaise interprétation de la voyelle métaphorique, dans le vers suivant, on nous apprend que ces mouches

bombinent autour de puanteurs cruelles parce que justement le féminin est du côté du liquide dont la cruauté est d'interdire et même temps d'attirer :

Les flots reçoivent la blancheur et la limpidité par une matière interne. Cette matière c'est de *la jeune fille dissoute*. L'eau a pris la propriété de la substance féminine dissoute. (BACHELARD, 1942, p. 153)

Mais puisque la consigne est de lire le texte littéralement et dans tous les sens, appeler de *puanteurs cruelles* l'humidité vaginale qui est la preuve de la disponibilité de la femme est aussi une manière de se préserver de l'attirance telle que la mise à distance devient une forme de résistance contre l'appel de ce qui serait la phéromone chez la femme. C'est de la sorte que le langage métaphorique de ce poème, par sa mise à distance de la réalité fait homme.

On peut commenter à satiété cette première voyelle, mais il suffit de mettre en évidence la logique de production, c'est-à-dire, la tiercéité. Le motif de la production est dans le paradoxe de la censure et de la postulation qui débouche sur l'implicite dont voici l'interprétation par DUCROT :

« Le problème général de l'implicite, (...) est de savoir comment on peut dire quelque chose sans accepter pour autant la responsabilité de l'avoir dit, ce qui revient à bénéficier à la fois de l'efficacité de la parole et de l'innocence du silence. » (DUCROT, 1972, p. 12)

Dès lors, il faut considérer l'implicite en la matière comme ce qui fonde l'érotisme comme activité de censure et ne même temps de postulation. La censure réside dans l'interdiction de parler de l'objet du désir, et la postulation dans le fait que la métaphore en parle sans jamais le nommer de telle manière que toute la charge affective de l'interdit est transférée dans les voyelles.

Dans la deuxième voyelle « E » est attachée la couleur blanche selon l'opposition entre la couleur noire de la toison pubienne et celle, blanche, de la peau. Comme le terme médiateur du transport métaphorique est la forme, cette voyelle est à l'image des grandes lèvres qui encadrent les petites.

Dans son système descriptif, elles (le terme de départ de la métaphore) sont définies comme *les lances des glaciers fiers* parce qu'elles se dressent comme les hauteurs neigeuses (couleur blanche) par rapport au fond des vallées. Du coup, la métaphore de la voyelle embrasse sur la forme des paysages dans une parfaite blason du corps féminin. C'est pour cette raison qu'elles sont qualifiées de *frissons d'ombelles* puisque les plantes ombellifères ont des fleurs qui partent d'un même point et dont les pétales ont un centre commun comme les orchidées. Du coup, les *frissons* se justifient par le refus de la rigidité au profit de la légèreté des pétales d'une fleur qui bouge au moindre souffle.

Dès lors, comme le prévoit la théorie des troisièmes dans la sémiotique triadique de PEIRCE, la métaphore de la voyelle « E » devient alors une métaphore de la fleur après avoir été une métaphore des glaciers. La métaphore des *rois blancs* est un peu difficile à établir dans la mesure où elle ne fait pas intervenir la forme mais la hiérarchie sociale selon laquelle il faut

faire plaisir à celui qui se trouve au plus haut sommet. Il s'agit dans cette métaphore du roi d'une actualisation de la maxime selon laquelle « l'homme propose et la femme dispose ». Cependant la forme n'est pas absente de cette dernière métaphore puisque le roi doit toujours occuper la position la plus élevée au même titre que cette partie de l'anatomie féminine occupe une position éminente.

La qualification de cette partie du blason par *candeur* relève encore du paradoxe de la censure et de la postulation qui définit l'érotisme comme plaisir de la forme pour elle-même sans souci de visée téléologique. La candeur est de l'ordre de l'innocence comme état de non initié. Pourtant, cette candeur elle-même fonctionne comme un appel à une initiation.

La mise à distance de l'érotisme, ici, détache de la forme toute fonction utilitaire et lui assigne une intransitivité qui a permis à TODOROV de définir la distance qui sépare la marche de la danse. La marche est orientée vers un but, alors que la danse a lieu pour elle-même. (TODOROV, 1971-1978, p. 191). Il en va ici de la femme comme d'un bijou.

La voyelle « I » a pour couleur le pourpre. Elle est la métaphore la plus chargée car elle peut être l'image du clitoris par la couleur, de la verticalité des lèvres (*rire des lèvres très belles*), par ailleurs on peut prendre le pluriel de l'adjectif de couleur comme attestant que « I » et « E » sont une seule et même chose perçue d'un point de vue différent : « E » est une vision détaillante alors que « I » est une vision globalisante.

Le passage de la couleur blanche à la couleur pourpre indique également qu'il s'agit d'une vision à deux moments différents. La couleur blanche renvoie à un moment de fermeture (*vapeur* et *tentes* comme principe d'enveloppement) alors que la couleur rouge indique un moment d'ouverture (*rire*)

La voyelle « U » est qualifiée de vert, une couleur toujours attachée à l'espoir. Cet attachement est encore un effet de l'érotisme compris comme une mise à distance. Par la forme de cette voyelle, nous avons toujours l'image de la même chose que « I » ou « E » avec cette différence que les *frissons d'ombelles* deviennent ici des *vibrations* de telle manière que l'empilement des lèvres ressemble aux vaguelettes qui agitent la mer ; des vaguelettes qui dessinent à chaque fois la forme d'un « U ».

La consigne *littéralement et dans tous les sens* permet aussi de comprendre qu'il peut s'agir des fesses dont le balancement quand la femme marche, non seulement forme des cycles mais au des vibrations en même temps que des *rides*. Dès lors, qualifier cette voyelle de *paix des pâtis semés d'animaux*, c'est affirmer que de la même manière que les animaux se nourrissent dans les verts pâturages, autant le regard est attiré par les cycles des rides des fesses en mouvement, nourrissant ainsi l'érotisme. Les Grecs ont inventé à cet effet le mot « callipyge » qui signifie « belles fesses », considérées pour elles-mêmes sans aucune visée téléologique.

La dernière voyelle est « O » définie comme un *suprême clairon* parce que l'érotisme comme une mise à distance sans souci de visée téléologique se contente de peindre une vision : celle de la forme circulaire encadrée par les fesses. Du coup, on comprend que les

strideurs n'ont rien à voir avec le son strident mais la description réaliste des stries des parois internes des fesses qui convergent sur la circularité encadrée. Il s'agit d'une volonté de parler de la forme pour la forme de manière à donner une définition expérimentale de la séduction comme la fonction poétique par excellence qui est une évacuation de la substance au profit exclusif de la forme. Du coup, fonction poétique et fonction érotique sont une seule et même chose.

Cette prééminence de la forme justifie également la métaphorisation *in præsantia* qui convoque les *rayons violets* des yeux.

Bref, l'interdit qui frappe l'homme devant l'innommable engendre une métaphorisation qui transforme le langage en signe motivé tel que cela est suggéré par la définition de la fonction poétique chez Jakobson :

La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence. (JAKOBSON, 1963, p. 220)

C'est de cette manière que la préservation de la face s'opère car le texte parle des voyelles de manière métaphorique qui est une transposition de ce qui est interdit de nommer par création de similitude entre ce qui est interdit (interdit entourant la femme) et ce qui est permis : parler des voyelles n'est jamais prohibé.

Cependant, force est de reconnaître que le discours qui analyse, même sous le couvert de la scientificité, souffre du même poids de l'interdit au point que nous avons seulement établi seulement qu'il s'agit d'un blason d'une anatomie précise du corps féminin sans pouvoir aller vraiment dans les détails, peut-être par pudeur, par préservation de la face, ou tout simplement par érotisme comme une mise à distance qui fait homme.

Toliara, 13 novembre 2017.

Travaux cités

BACHELARD, G. (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti.

BARTHES, R. (1981). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications* 8, pp. 1-27.

BATAILLE, G. (1957). *L'érotisme*. Paris: Aux éditions du minuit.

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

DUCROT, O. (1972). *Dire et ne pas dire, Principes de sémantique linguistique*. Paris: Hermann.

FLAHAULT, F. (1979). *La parole intermédiaire*. Paris: Seuil.

FOURNIER, J.-Y. (1999). *A l'école de l'intelligence: comprendre pour apprendre*. Paris: Esf éditeur.

- HUGO, V. (1856). *Oeuvres complètes: Hernani, Marion Delorme, Le roi s'amuse*. Paris: Alexandre Houssiaux, libraire-éditeur.
- JAKOBSON, R. O. (1963). *Essai de linguistique générale*. Paris: éditions de Minuit.
- MARINETTI, A., & MELI, M. (1986). *Ferdinand de Saussure: le Légende Germaniche*. Padova: Libreria editrice Zielo.
- RAKOTOMALALA, J. R. (2017, Octobre 13). *Signification horizontale et beauté féminine*. Récupéré sur Hal- AUF: HAL Id: hal-01616247
- RIFFATERRE, M. (1979). *La production du texte*. Paris: Seuil.
- RIMBAUD, A. (1984). *Poésies*. Paris: Librairie Générale Française.
- RIMBAUD, A. (2013). *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny - 15Vmai 1871*. Récupéré sur Toute la poésie: http://www.toutelapoesie.com/poemes/rimbaud/la_lettre_du_voyant.htm
- SARTRE, J.-P. (1998). *La responsabilité de l'écrivain*. Paris: Verdier.
- SAVAN, D. (1980). "La sémiotique de Charles Sanders Peirce". Dans F. PERALDI, *Au-delà de la sémiolinguistique, La sémiotique de C.S. Peirce* (Peraldi, Trad., Vol. 58, pp. 9-27). Paris: Larousse.
- STHENDAL. (2012). *La Chartreuse de Parme*. Bruxelles: Primento.
- TODOROV, T. (1971-1978). *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.