La séduction : jeu d'apparence, signe autonymique et défi aux sens et au travail

Jean Robert Rakotomalala, Georges Robert Razafimamonjy

▶ **To cite this version:**

Jean Robert Rakotomalala, Georges Robert Razafimamonjy. La séduction : jeu d'apparence, signe autonymique et défi aux sens et au travail. 2019. hal-02020932

HAL Id: hal-02020932
https://hal.science/hal-02020932

Preprint submitted on 15 Feb 2019

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.

La séduction : jeu d'apparence, signe autonymique et défi aux sens et au travail

RAKOTOMALALA Jean Robert, RAZAFIMAMONJY Georges Joseph

Résumé : Le sens étymologique du terme « séduire » comme étant un acte de détournement du droit chemin n'est qu'un indice d'une résiliation du sens des sémiotiques verbales ou non verbales. Cette extension indicielle n'est pourtant qu'un paradoxe, car le signe séduisant ne fait qu'oblitérer le sens lié à un but pour déclencher un parcours d'évocations libéré de toutes contraintes parce qu'autonymique. Dès lors, de ce point de vue, nous pouvons conclure que la séduction est une transgression d'interdit, un interdit qui assigne à tout signe une fonction utilitaire. Nous illustrerons cette hypothèse de diverses manières.

Mots clés : séduction, autonymie, résiliation, sens, interdit, transgression, parcours d'évocations

Summary: The etymological meaning of the term "seduce" as an act of misappropriation of the right path is only a clue of a termination of the meaning of verbal or non-verbal semiotic. This index extension is just a paradox, because the attractive sign obliterates the meaning related to a purpose to trigger a course of evocations, freed of all constraints because autonomic. Therefore, from this point of view, we can conclude that seduction is a transgression to ban, a ban that assigns to any sign a utility function. We will illustrate this assumption by different ways.

Key words: seduction, autonomy, termination, sense, forbidden, transgression, course of evocations.

La séduction : jeu d'apparence, signe autonymique et défi aux sens et au travail

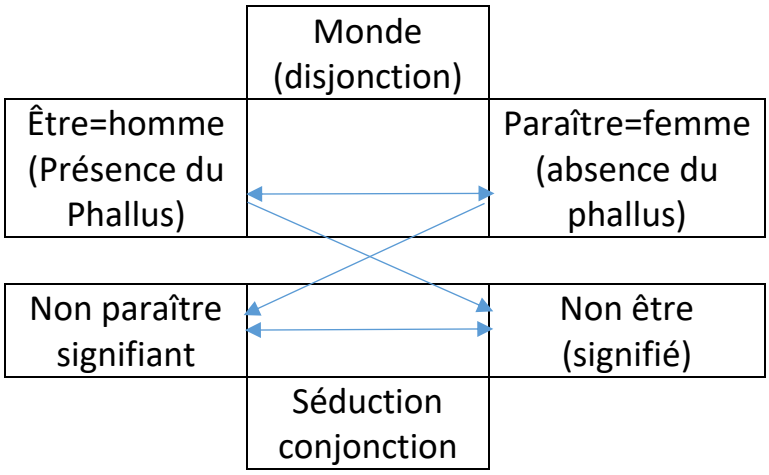
Au hasard d'une recherche effectuée pour la quête de l'étymologie du mot latin *seducere*, un article de Jean-Claude DUPAS qui reprend BAUDRILLARD conforte une hypothèse que nous soutenons, à savoir que la séduction se caractérise par son intransitivité, suivant en cela (TODOROV, 1991[1977], p. 191) ; nous prenons la séduction comme la suspension de toute fonction utilitaire au profit d'une libération du sens selon la règle d'un jeu et nullement selon la règle de la nécessité. Il s'ensuit que la séduction confère au signe ce que JAKOBSON appelle « fonction poétique » (JAKOBSON, 1981 [1963], p. 212) :

> On posera ici l'hypothèse selon laquelle ce "quelque chose" qui n'est pas "de l'ordre du croire ou du faire croire", qui use "de signes sans crédibilité, de gestuels sans référence, dont la logique n'est pas celle de la médiation, mais celle de l'immédiateté de tout signe, quel qu'il soit" est de l'ordre de la séduction. (DUPAS, 1985, p. 104)

En ce qui nous concerne, reprenant à Jean PETITOT et Per Aage BRANDT le carré sémiotique comme un dispositif logique permettant de convertir une disjonction en conjonction (BRANDT & PETITOT, 1982), nous avons montré que la femme est le véritable sexe

en s'érigeant comme signifiant dont l'homme n'est que le contenu. Ce qui veut dire très exactement que la séduction est du côté du féminin. Voici ce tableau :

Figure 1 : La femme comme signifiant de la séduction dans le carré sémiotique



Le commentaire que nous pouvons faire de ce tableau est que le signifiant est une forme que vient remplir un contenu. Mais à la différence des signes de médiation de l'être, la conversion du paraître en signifiant, par la logique du carré sémiotique, n'attribue pas à ce signifiant un contenu fonctionnel qui renvoie au travail, ou à la nécessité, mais un contenu de séduction qui renvoie au phantasme selon la liberté de l'imaginaire et non selon les contraintes du réel. Ce qui autorise de comprendre que la relation privilégiée n'est plus entre le signifiant et le référent mais entre le signifiant et le signifié :

> Le signifiant vient de l'autre, inaccessible au sujet, il opère en lui comme un affect en transformant les objets en valeurs signifiantes, c'est-à-dire en objet de désir déclenchant des programmes (des actions) de conjonctions réalisantes d'être ; il n'a pas pour fonction de codes de significations de nature conceptuelle subsumant des référents, mais au contraire de se matérialiser en marque distinctive sélectionnant les objets comme valeurs signifiantes. (PETITOT, 1981, p. 32)

Quand il est dit que le signe n'a pas pour fonction de subsumer des référents, il est affirmé une nouvelle position théorique suivant la perspective de la pragmatique : le sursis du réel. Cela revient à dire que dans le langage, il n'y a que du langage ; bien que le réel soit le socle à partir duquel il s'est levé. Le passage du protolangage vers le langage marque bien cette autonomie de la linguistique. Une autonomie que ne cesse de nous rappeler les mythes comme étant une alternative au réel (VICTORRI, 2002) et partant les récits dont la logique a une « valeur émancipatrice », selon la formule heureuse de (BARTHES, 1966, p. 26).

Dire que « le signifiant vient de l'autre » implique justement qu'il n'y a jamais une coïncidence de contenu entre les acteurs de la communication et que c'est jeu aléatoire qui fait la séduction des signes comme le scande cette illustration extraite du poème de BAUDELAIRE ayant pour titre *Le beau navire* :

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large

Tu fais l'effet d'un beau navire qui prend le large (BAUDELAIRE, 1857-1861)

Comme l'atteste une analyse de (LE BOULAY, 1991), il s'agit d'un blason du corps féminin, mais ce qui est à souligner ici, c'est l'aléatoire : le balancement de la jupe est un signifiant (du monde naturel) qui n'est pas fixé par la nécessité, mais selon la règle du jeu. Du point de vue de la nécessité, c'est un mouvement imposé par la marche. Selon la règle du jeu, le mouvement censure la fonctionnalité de la marche qui est de mener d'un point à un autre au profit du mouvement pour lui-même. Ce faisant, il y a une transgression d'un double interdit : l'interdit de la totalité qui empêche que la marche soit en même temps une danse qui fait basculer le signifiant dans la catégorie du désir et l'interdit qui désigne le féminin à la convoitise.

C'est ce dernier interdit qui peut être appelé « censure et postulation du corps féminin ». Ce paradoxe provient de ce que la beauté de la femme est la marque de son assomption au rang de l'humain, mais l'exacerbation de cette beauté dans l'apparence, car toute sémiotique (du monde naturel) est une forme et non une substance, non seulement a pour conséquence de soustraire la femme du travail, mais l'assigne au monde du jeu de l'apparence qui suscite la convoitise. C'est ainsi que la femme, comme signifiant du sexe, se transforme en objet de désir déclenchant un programme d'appropriation sanctionné par un retour à l'animalité.

C'est pour cette raison que le discours sur la beauté de la femme tente de lutter contre ce retour à l'animalité selon une perspective de préservation de la face en donnant au signe de la séduction une dimension autonymique. Dans cet extrait, la partie anatomique concernée se réfère à la poupe d'un bateau qui prend le large. Ce fonctionnement autonymique n'est pas seulement dicté par la nécessité de préservation de la face, mais aussi et surtout parce que l'exténuation du sens dans l'apparence privilégie la forme signifiante.

Si dans le monde naturel, c'est la forme qui détermine l'action dérivée d'un outil ; dans le monde humain, la prégnance de la forme destine l'homme au travail et la femme à la séduction. À notre connaissance, seul BATAILLE s'est rendu compte de cette prégnance de la forme anthropologique, en définissant l'érotisme comme une activité sexuelle détachée de son but : la reproduction, mais une activité qui se réfléchit sur elle-même, et précise que ce qui est érotique aussi bien pour l'homme que pour la femme est la nudité féminine (BATAILLE, 1987[1957]).

Le soutien de cette affirmation est l'identité de la femme au bijou. Une métaphore explicative parce qu'elle rend compte qu'aussi bien que le bijou n'est pas un outil, la femme non plus n'est pas destinée au travail ; aussi bien que le bijou n'a de finalité que d'être vu, la femme soustraite au travail exhibe sa forme. Nous devons ajouter que cette forme se caractérise par sa complétude de laquelle découle son fonctionnement autonymique.

Cette complétude, chez la femme, provient du fait que la forme relève du registre de l'apparence met en suspens la sphère de la fonction. C'est cela qui déclenche le parcours

d'évocations du même au même attesté par le blason du corps féminin. Ce n'est pas seulement la question de préservation de la face qui condamne le discours de séduction à une référence du même au même ; le fonctionnement autonymique est aussi commandé par la complétude qui exténue le sens sous-jacent à tout travail.

Si BATAILLE résume cela par la métaphore de la femme-bijou, nous préférons dire que c'est à cause de la complétude que la femme nous concilie au monde. Ainsi, chez BAUDELAIRE, la métonymie de la jupe permet d'éviter de parler de « callipyge », mot d'origine grecque, et de transférer la beauté à la poupe du navire. Pourtant, la métaphore est plus frappante car elle permet de se rendre compte de manière immédiate qu'un bijou n'est pas un outil de travail. Plus encore, puisque le bijou ne sera jamais sanctionné par le travail, il échappe à la censure du réel, ou plutôt, il est une transgression de l'interdit de totalité en affichant sa complétude dans le parcours d'évocations du même au même.

Ce qui veut dire très précisément que le signe dans le fonctionnement utilitaire est guidé selon la nécessité d'information. On peut comprendre cette fonction utilitaire comme la fonction désignative comme si le signe pouvait être transparent au profit de la référence. Par contre le signe de la séduction, privilégiant le rapport du signifiant au signifié se libère de la contrainte du réel pour donner libre cours au phantasme ; c'est ce que l'on pourrait appeler à la suite RECANATI « opacité du signe ». (RECANATI, 1979)

Autrement dit, quand on privilégie le rapport entre le signifiant et le signifié, non seulement, il y a sursis du réel, mais le signe est libéré de la contrainte du réel et acquiert du même coup la séduction propre aux signes autonymiques défini comme ayant une identité totale ou partielle à leur référent.

Il ne faut pas prendre ici phantasme au sens pathologique mais seulement en tant que catégorie du désir qui s'oppose à la censure du réel. Autrement dit, une alternative au réel. En effet, si le réel est sous la contrainte de la réalité, c'est parce que quelque chose lui manque toujours pour satisfaire le désir humain. C'est cela qu'il faut entendre par censure du réel : un manque qui fait que le réel n'atteigne jamais la totalité. Il y a un proverbe malgache toujours évoqué à l'occasion d'une offrande qui met en évidence cette censure du réel. Ce proverbe le voici :

Tantely tapa-bata io fa ny fonay ro mameno azy [C'est du miel de demi boisseau mais c'est nos cœurs qui le remplissent].

D'après ce proverbe, la censure du réel est symbolisée par le fait que le boisseau n'est plein qu'à demi et pour atteindre la totalité, il faut adjoindre au réel le discours du cœur. Mais en quoi consiste-t-il le discours du cœur ?

On peut dire que le discours du cœur prend naissance à partir du manque occasionné par la censure du réel. Ce discours du cœur peut être caractérisé par la passage suivant, source de celui de DUPAS :

> C'est pourquoi, ni la magie ni la séduction ne sont pas de l'ordre du croire ou du faire croire, car elles usent de signes sans crédibilité, de gestuels sans référent, dont la logique n'est pas celle de la médiation, mais celle de l'immédiateté de tout signe, quel qu'il soit (BAUDRILLARD, 1979, p. 106).

Si DUPAS a choisi d'appliquer ce signe de la séduction dans une étude d'un roman de DEFOE, nous, par contre, allons montrer qu'il est dans la vie quotidienne, compte tenu de ce proverbe, selon une perspective pragmatique.

En français, la forme grammaticale du discours de la séduction est le subjonctif qui correspond exactement à la formule suivante « ainsi mais pas encore » que nous avons déduite du *dasein* de HEIDEGGER :

> Cet être-sous-la-main de l'inutilisable n'est pas encore purement et simplement privé de tout être-à-portée-de-la-main, l'outil *ainsi* sous-la-main n'est pas encore une chose qui surviendrait seulement quelque part. (HEIDEGGER, 1927, p. 73)

Ainsi, l'expression de politesse « bonjour » a pour source « je souhaite que vous ayez un bon jour ». À partir de sa délocutivité, l'analyse de l'expression nous permet de dire qu'il correspond vraiment à un signe de l'ordre de la séduction. Ce qui enchante dans l'expression n'est pas que le locuteur soit capable de modifier le cours du jour réel en un bon jour, mais qu'il évoque un jour possible qui satisfasse le désir humain. En définitive, le bon jour est un jour éternellement différent du jour réel. C'est cela qui est séduisant puisqu'il est souhaité à l'interlocuteur un jour qui n'a jamais eu lieu puisque c'est un jour qui échappe à la censure du réel. Par ailleurs, la surdélocutivité fait que ce n'est plus du jour qu'il est question mais de l'interjection de ce signifiant à des fins de politesse.

Cette surdélocutivité est tellement prégnante que n'importe quelle sémiotique peut être érigée en signifiant pur pour séduire l'interlocuteur : un hochement de tête peut faire l'affaire, un petit sourire convient également. On peut allonger la liste de sémiotiques qui deviennent des signifiants purs à des fins de séduction, mais il nous suffit ici de comprendre qu'elles correspondent à ce que BAUDRILLARD appelle « gestuels sans référent ».

KANT, devant cette difficulté de traiter d'un signifiant pur, plus exactement d'un signe autonymique, use de l'oxymore créé par l'expression « finalité sans fin » (KANT, 2009) pour rendre compte que le geste n'a pas une fin extérieure à lui-même comme héler quelqu'un, mais sa séduction vient qu'échappant à la contrainte du réel, le geste privé de finalité devient autonymique et génère un parcours d'évocations qu'aucun acteur de la communication ne maîtrise, mais que chacun tisse de son côté en fonction de son désir.

Rappelons pour mémoire qu'un signe autonymique est un signe qui ressemble totalement ou partiellement à son référent :

> Puisque le nom d'un objet peut être arbitrairement choisi, il est très possible de prendre pour nom de la chose la chose elle-même, ou, pour nom d'une espèce de choses, les choses de cette espèce. Nous pouvons, par exemple, adopter la règle suivante : au lieu du mot *allumette*, une allumette sera toujours placée sur le

> papier. Mais c'est le plus souvent une expression linguistique qu'un objet extralinguistique qui est utilisée comme sa propre désignation. Nous appelons autonyme une expression utilisée de cette manière. (CARNAP, 1976, p. 224)

Cette identité entre le signe et sa référence est particulièrement à l'œuvre dans le fondement de la pragmatique qui s'appuie sur la sui-référentialité ou la token-réflexivité. Elle permet d'une part de générer un discours métalinguistique du type « *Socrate* a sept lettres » dans lequel le signe exhibe sa propre forme en se tenant comme une chose parmi les choses. On connaît l'aversion de TARSKI à ce genre de méthode (TARSKI, 1974). Pour lui, la convention fondamentale dans le langage est de considérer dans le métalangage l'objet du discours comme un nom de nom. Ce à quoi SEARLE fait la remarque suivante :

> La seule réponse qu'on puisse faire à cela, c'est qu'il n'y a pas de convention fondamentale de ce genre. Certains fragments de discours, qu'ils se présentent sous une forme orale ou visuelle, peuvent très bien apparaître dans le discours en tant qu'objet de discours. Un ornithologue par exemple peut très bien dire « le cri du geai de Californie est… ». Et ce qui complète la phrase est un cri, et non le nom propre d'un cri. (SEARLE, [1972] 1996, p. 120)

S'il est admis, d'après l'aventure de l'être et du paraître dans le carré sémiotique, que la femme est le signifiant du sexe, donc le véritable sexe ; la séduction relève donc de la face matérielle du signe que vient investir le désir, nullement selon la règle de la nécessité, mais selon la règle du jeu, la règle de l'aléatoire que chacun lit pourtant comme un destin du signe.

Ainsi, quand GREIMAS stipule que le monde n'est pas un référent ultime mais une sémiotique du monde naturel, comme manifestation du sens humain (GREIMAS, 1970, p. 52), il atteste que sans matérialité, il n'y a pas de signe ; dès lors, il confirme au-delà de ses prémisses l'affirmation saussurienne selon laquelle la langue est une forme et non une substance (SAUSSURE, 1982, p. 157) et que dans la langue il n'y a que des différences (Ibid. p. 166).

L'application de cette matérialité du signe dans la création littéraire donne naissance à ce que Roman JAKOBSON appelle « fonction poétique » comprise comme la projection du principe d'équivalence de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique. En outre en tenant compte du principe d'isomorphisme d'HJELMSLEV, il existe également une substance et une forme de contenu, dès lors, la projection du principe d'équivalence de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique s'énonce de la manière suivante :

> La véritable signifiance 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)

Ainsi, la littérarité ou la poéticité procède de l'ordre de la séduction dans la matérialité du signe qui, en se réfléchissant sur lui-même, oblitère le sens conventionnel fixé par le dictionnaire et génère un parcours d'évocations dont le but pragmatique est de nous plonger dans la catégorie du désir qui a pour avantage immense de s'afficher comme une complétude. C'est de cette manière que les signes entrent dans ce que BAUDRILLARD appelle

« immédiateté » car ils n'ont plus pour fonction de renvoyer à autres choses de manière indicielle ; mais d'évoquer de manière iconique des choses semblables.

Nous avons un bel exemple de ce fonctionnement iconique du signe dans l'ordre de la séduction dans l'analyse faite par Claude LÉVI-STRAUSS et Roman JAKOBSON d'un sonnet de Charles BAUDELAIRE : « les Chats ». Ces deux auteurs, respectivement anthropologue et linguiste, ont fait une analyse minutieuse de la sonorité du texte pour conclure, suite à un rapport intertextuel à l'identité entre l'animal félin et la femme. (JAKOBSON & LEVI-STRAUSS, 1962)

Il nous semble pourtant que la sonorité, c'est-à-dire, la matérialité du signe a pour but de faire réfléchir les signes sur leur forme et ainsi de générer un parcours d'évocations résumé de la sorte par GANDON :

> « Ce qui fait la noblesse de la légende comme de la langue (sic), 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. » (3959 VII 18) (GANDON, 1983, p. 35)

Finalement, la séduction du poème vient de ce que l'on parle des « chats » pour faire entendre « femme » par fonctionnement iconique des signes. C'est cela la séduction : produire des signes iconiques libérés de la contrainte du réel. Il est évident que dans aucun dictionnaire le mot *chat* puisse renvoyer à *femme* puisque le dictionnaire fonctionne de manière indicielle.

Autrement dit, les signes ordinaires qui peuvent être indiciels ou symboliques (au sens de PEIRCE) relèvent de la thèse de HERMOGÈNE dans le Dialogue de PLATON et les signes iconiques qui sont de l'ordre de la séduction sont du côté de la position de CRATYLE. En définitive le signe iconique est de l'ordre de la séduction en ce qu'il supprime l'arbitraire du signe par réflexivité sur sa forme

Puisqu'il était question à l'instant de la femme, essayons d'appliquer l'ordre de la séduction sur le corps féminin.

Disons d'emblée que toute séduction a pour fondement un interdit. Précisons cet interdit. S'il est admis que le désirable est ce que l'on ne possède pas, on s'aperçoit que ce que l'on ne peut pas posséder est justement la catégorie du désir en ce qu'elle diffère éternellement du réel par sa complétude. Est complet ce à quoi on ne peut rien ajouter ni rien enlever. La catégorie du désir affiche sa complétude en ce qu'elle est un être de langage qui est le seul capable de s'opposer à la censure du réel.

Ainsi, la séduction participe de la transgression d'un interdit. Si l'homme est morphologiquement destiné au travail (et à la guerre), par différence (dans la langue, il n'y a que des différences), la femme a pour destin anatomique de se soustraire au travail. Il s'agit bien d'une exemption car le corps féminin tout autant que le corps masculin est disponible

pour le travail, mais seulement, le corps féminin comparativement frêle est un jeu sur le paraître. C'est cela surtout la séduction féminine : détournement de l'être vers le paraître, donc autonymie du signe.

Nous pouvons apporter deux preuves de cette exemption au travail. La première est relative aux produits cosmétiques. Nous savons que la milliardaire Lilian BETANCOURT, héritière de l'*Oréal* l'est parce que toutes les femmes cherchent à soigner la surface : produits pour cheveux et produits pour la peau, des rouges à lèvres, des soins des yeux (paupières, cils et sourcils) et surtout des soins du visage (démaquillant, crème de jour, sérum visage, gommage visage, soin de nuit), les mascaras, sans parler des gels douche.

En effet, les femmes ont compris depuis longtemps que la texture plus fine de sa peau, le système pileux moins développé, le corps à la masse adipeuse et aux courbes plus prononcées leur donnent une certaine forme de complétude propre aux œuvres, notamment la peinture ou la sculpture dans lesquelles abondent le nu féminin. On comprend alors que le corps féminin soustrait au travail échappe à la censure du réel puisqu'il appartient justement à la catégorie du désir. Est complet ce auquel il ne manque rien et auquel on ne peut rien enlever., du coup, elles sentent que l'homme cherche toujours à voir plus du corps féminin que l'habillement a pour mission paradoxale de voiler et en même temps de dévoiler selon une logique de censure et de postulation de la totalité.

Renforce cette position, les jeux olympiques de l'antiquité grecque. Les jeux olympiques de l'antiquité grecque sont des jeux destinés à honorer les dieux de l'Olympe par la beauté du corps masculin acquise par des durs labeurs. Le critère de la beauté masculine est ainsi la performance physique de l'homme tout nu, comme en témoigne la statue du discobole. C'est pour cette raison que les femmes sont exclues des stades car ce n'est pas de leur nature de modifier leur corps par des performances physiques. On peut même risquer l'hypothèse qu'elles sont belles naturellement et qu'il ne faut pas qu'elles modifient par des exercices physiques cette beauté naturelle que Praxitèle s'est mise à sculpter (Vénus de Cnide), entraînant du coup, une éclipse du nu masculin au profit du nu féminin.

Tout ceci revient à dire que le sexe masculin n'existe que par catalyse dans le féminin, il y a donc séduction féminine parce le corps féminin est destiné à l'homme qui est ainsi sommé à la découverte à tout prix. C'est ce que nous a appris de manière un peu mécanique le carré sémiotique : la femme est le signifiant du sexe, donc le véritable sexe. Autrement dit, la femme est la forme du sexe et l'homme en est la substance.

Témoigne de cette différence irréductible entre la forme et la substance cette formulation théorique que nous devons à HJELMSLEV :

> Le sens devient chaque fois substance d'une forme nouvelle et n'a d'autre existence possible que d'être la substance d'une forme quelconque. (HJELMSLEV, 1968-1971, p. 70)

Dans la mesure où c'est la forme qui est immédiatement accessible à nos sens (toucher, vue, odorat, goût, ouïe), le masculin comme substance de la forme féminine se

justifie dans la domination du féminin dans l'ordre de la séduction car quel que soit le désir de l'homme, il est toujours incarné par la forme féminine. Contrairement à cela, loin du syndrome de castration de Freud, le désir féminin est constitué par le désir de l'homme ; le désire de la femme est d'être désirée par l'homme, c'est ce que nous confirme le carré sémiotique. C'est pour cette raison que dans l'autonymie du signe féminin, il n'y a pas de but, mais faire le chemin, c'est déjà atteindre le but. Cette dernière remarque nous amène à la deuxième preuve.

La deuxième preuve est une illustration par un corpus qu'il est convenu d'appeler le « blason du corps féminin » dans lequel, nous l'avons vu, le discours se refuse au sens pour s'engager dans le parcours d'évocations du semblable, ce qui veut dire exactement que le corps est décrit non pas pour sa capacité au travail, mais dans un morcellement métonymique, les signes deviennent iconiques par évocation du même au même selon une perspective autonymique. Mais il s'agit d'un corpus pour le moins surprenant car c'est un extrait du *Cantique des cantiques*, celui qui concerne la fille. Pour nous situer, rappelons que ce corpus est aussi appelé « *Cantique de Salomon* ».

L'architecture générale du *Cantique des cantiques* est un dialogue entre amoureux dans lequel chacun s'évertue à parler de la beauté de l'autre et la première chose qui saute aux yeux est que le discours ne prend pas la structure d'un dictionnaire où le mot en entrée est développé à droite dans ce qu'on appelle « définition ». Une définition est une expansion de l'entrée à des fins pédagogique et de normalisation. Dans ce corpus, il y a deux termes en entrée : l'homme et la fille.

Cependant, nous n'allons pas traiter des paroles qui concernent l'homme parce que celui-ci est présenté sous le trait d'un roi (probablement le roi Salomon). Ce qui renforce la différence irréductible entre le masculin et le féminin. Le masculin est véritablement un être de travail et de guerre, car pour devenir roi, il fallait vaincre les adversaires et soumettre les sujets et ainsi de bénéficier de toutes les richesses du royaume et de tous les égards des sujets. Ce qui veut dire que l'instance de parole sur la beauté du roi est un sujet contraint d'éviter le crime de lèse-majesté. Bref, il y a lieu de croire que le discours sur l'homme relève du signe indiciel parce que l'homme est l'indice du produit de son travail.

Nous pouvons tenir comme preuve de cette différence radicale entre l'homme et la femme cet extrait de chanson :

> Nikita you ll'never know anything about home [Nikita, tu ne sauras jamais rien de ma maison] I'll never know how good it fells to hold you [Je ne saurai jamais combien il est bon de te tenir dans mes bras] (ELTON, 1985)

Pour résumer, nous pouvons dire que l'homme, pour séduire fait prévaloir quelque chose d'extérieur à lui : sa maison ; alors que la femme séduit l'homme par son corps. Du coup, on constate que le discours sur la femme s'exténue au niveau du sens (immédiateté du signe) au même titre que les noms de couleur qui sont monosémiques et pour lesquels, il n'y a pas d'explication possible que de montrer un échantillon. Mais présenter un échantillon de la couleur dont on a besoin, c'est verser dans l'autonymie.

C’est ce qui explique que le discours de séduction sur la femme se déroule sur le monde du signe iconique en établissant entre la femme et un objet du monde un rapport de similarité par lequel il n’y a que des échantillonnages :

> 1.10. Tes joues sont belles au milieu des colliers. Ton cou est beau au milieu des rangées de perles.

L’ordre de la séduction procède au morcellement métonymique du corps féminin. Après les joues et le cou, le poème passe aux yeux :

> 1.15 Que tu es belle, mon amie, que tu es belle. Tes yeux sont des colombes.

Apparemment, on devrait parler de synecdoque puisque cette figure opère dans un tout inaliénable. Mais la synecdoque n’est pas opératoire dans les signes qui relèvent de la séduction car chaque signe n’a pas pour mission d’être la partie d’un tout. Chaque signe est autonymique sur le mode de l’iconique. C’est ce que nous pouvons constater dans la suite extraite ci-après :

> 4.1 Que tu es belle, mon amie, que tu es belle! Tes yeux sont des colombes, Derrière ton voile. Tes cheveux sont comme un troupeau de chèvres, Suspendues aux flancs de la montagne de Galaad.
>
> 4.2 Tes dents sont comme un troupeau de brebis tondues, Qui remontent de l'abreuvoir; Toutes portent des jumeaux, Aucune d'elles n'est stérile.
>
> 4.3 Tes lèvres sont comme un fil cramoisi, Et ta bouche est charmante; Ta joue est comme une moitié de grenade, Derrière ton voile.
>
> 4.4 Ton cou est comme la tour de David, Bâtie pour être un arsenal; Mille boucliers y sont suspendus, Tous les boucliers des héros.
>
> 4.5 Tes deux seins sont comme deux faons, Comme les jumeaux d'une gazelle, Qui paissent au milieu des lis.

C’est cela le morcellement métonymique dans le blason du corps féminin : chaque partie du corps affiche son indépendance et devient le signe d’une chose qui lui ressemble le plus. L’exténuation du sens se comprend mieux : chaque partie du corps féminin ne reçoit pas une définition mais devient l’échantillon de quelque chose d’autre au point que l’on peut dire que la femme nous concilie au monde. Il ne s’agit pas de dire le plus pour le moins ou l’inverse, car chaque partie, en même temps qu’elle présente une totalité appartient à un ensemble plus vaste : le corps féminin qui constitue une totalité interdite.

En définitive, si chaque partie peut en évoquer une autre, l’horizon autonymique du langage de la séduction empêche que l’on puisse parler de deux parties à la fois. Nous commençons maintenant à mieux comprendre le mécanisme de la séduction. Dans la séduction, chaque partie ne mène pas vers un but, mais prendre le chemin de chaque partie, c’est déjà atteindre le but, tout en sachant qu’il y a d’autres parties à parcourir.

Puisque faire le chemin, c'est déjà atteindre le but ; il s'ensuit qu'il y a étalement au même niveau de ce que l'on est en train de parler et de ce que l'on parlera plus tard. Ce n'est pas seulement la projection des éléments exclusifs de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison, mais surtout, la fin du privilège du réel parce qu'une chose réelle n'a pas plus d'importance qu'une chose imaginée. C'est de cette manière que la séduction procède de la transgression d'un interdit : l'interdit de totalité qu'opère la censure du réel. C'est ce que résume WITTGENSTEIN dans l'aphorisme suivant :

> « L'existence et l'inexistence des états de choses constituent la réalité » (2.06) (WITTGENSTEIN, 1961, p. 33)

Très concrètement, on ne peut voir une femme que de profil, de face ou du côté pile, pour ne prendre en exemple que cette proxémique minimaliste. Mais contrairement à la croisée des chemins où l'on ne peut prendre qu'un seul, la transgression de l'interdit de totalité dans la séduction féminine vient du fait que faire le chemin, c'est déjà atteindre le but, mais aussi et surtout parce qu'à chaque fois, il est possible de rebrousser chemin et d'en prendre un autre et ainsi de suite indéfiniment avec cette illusion de pouvoir étreindre la totalité interdite.

Bref, la séduction féminine revient à analyser l'unité de son corps en ses différentes parties, c'est cela le morcellement métonymique. En revanche, l'homme n'existe que par catalyse dans la séduction féminine, car toute activité érotique revient à explorer le corps féminin littéralement et dans tous les sens. Littéralement quand il y a contact physique, et les autres sens sont manifestés par diverses sémiotiques comme la danse, la peinture ou la sculpture, ou encore la littérature.

Ici, il y a lieu de rappeler l'étymologie du mot « merci » qui est encore perceptible dans l'un de ses usages comme dans l'expression « Dieu merci ». Cette expression ne veut pas dire « je remercie Dieu », mais au contraire que Dieu nous a donné une faveur en nous épargnant d'un danger. « Merci » a donc pour sens étymologique « une faveur accordée ». Dans la logique du don et contre don, puisque l'homme est un être de travail, à une faveur accordée par un homme à une femme, cette dernière le remercie par la faveur de son corps. C'est cela le sens étymologique du mot « merci », une faveur accordée par une femme à un homme.

Le témoin anthropologique de cette affirmation selon laquelle, la femme est le signifiant du sexe est dans nos habillement moderne. La tenue de parade de l'homme est unique : c'est le costard-cravate que l'on appelle « costume pour homme ». Cette uniformité est inconnue dans la toilette féminine, qui en plus des produits cosmétiques fait apparaître une infinité de tenues de parade.

Il existe une théorie du signe qui s'adapte, entre autres, à cette immédiateté du signe dans l'ordre de la séduction, en outre cette théorie est explicative de totalité interdite puisqu'elle ne commence pas par les cardinaux mais par les ordinaux. Voici cette théorie :

> Un Signe ou Representamen est un premier qui entretient avec un second appelé son objet une relation triadique si authentique qu'elle peut déterminer un

> troisième, appelé son interprétant, à entretenir avec son objet la même relation triadique qu'il entretient lui-même avec ce même objet. (2.274). (PEIRCE, 1978, p. 147)

Ainsi, dans la séduction, le premier est le corps féminin, le second est toujours le corps féminin à cause de la nature autonymique du signe de la séduction. Le fait nouveau est la nature du troisième qui relie le premier au second : il a pour mission d'oblitérer la fonction utilitaire (le travail) du corps au profit de la fonction érotique (jeu sur le signifiant, donc sur le corps féminin) qui peut se manifester dans la peinture, dans la littérature, dans la musique, dans la danse, dans la sculpture, pour ne citer que ces sémiotiques du monde naturel.

Cette dernière, la sculpture, est à l'origine d'une nouvelle de BALZAC : Zambinella est un castrat qui a pris la forme d'une femme au point que le sculpteur Sarassine l'a prise pour une véritable femme (BALZAC, 2002 [1830]), car la forme féminine en tant que signe autonymique ne renvoie à aucune substance mais à l'identique. Ce qui est une manière très indirecte de confirmer que le langage est une forme et non une substance.

Pour ce qui est de la transgression de l'interdit de totalité opérer par la séduction du corps féminin, il faut tout d'abord mettre en évidence la spécificité du troisième. Le troisième est de l'ordre de loi qui instaure la prévisibilité. Une prévisibilité qui nous fait croire que nous pouvons tout voir alors qu'une partie du corps seulement peut être vue, c'est ce que nous apprend la fonction poétique. Cette prévisibilité a pour conséquence ceci dans la théorie :

> Le troisième doit certes entretenir cette relation et pouvoir par conséquent déterminer son propre troisième ; mais, outre, cela, il doit avoir une seconde relation triadique dans laquelle le *representamen*, ou plutôt la relation du *representamen* avec son objet, soit son propre objet, et doit pouvoir déterminer un troisième à cette relation. Tout ceci doit également être vrai des troisièmes du troisième et ainsi de suite indéfiniment (PEIRCE, 1978, p. 147)

Cet « ainsi de suite indéfiniment », dans le cas qui nous occupe est le propre de la séduction parce qu'il étale sur un même niveau le réel et le possible, c'est-à-dire que le troisième en déterminant un troisième des troisièmes engage le parcours d'évocations dans le monde du possible dont la mission est de contre la totalité interdite par la censure du réel, tant il est vrai que l'existence et l'inexistence d'un état de chose constitue la réalité. C'est cela l'attrait irrésistible de la séduction, nous donner l'illusion de pouvoir étreindre la totalité.

Toliara, le 17 janvier 2019

Travaux cités

BALZAC, H. d. (2002 [1830]). *Sarrasine.* Paris: Aux éditions Boucher.

BARTHES, R. (1966). "Introduction à l'analyse structurale des récits" dans Communications, 8. Dans B. e. alii, *Recherches sémiologiques: L'analyse structurale du récit* (pp. 1-27). Paris: Seuil.

BATAILLE, G. (1987[1957]). *L'érotisme.* Paris: Gallimard.

BAUDELAIRE, C. (1857-1861). *Les Fleurs du Mal.* Ebooks libres et gratuits.

BAUDRILLARD, J. (1979). *De la séduction.* paris: édition Galilée.

BRANDT, P. A., & PETITOT, J. (1982). *"Quelques remarques sur la véridiction" Hommage aux Jefalumpes.* Paris: CNRS.

CARNAP, R. (1976). Autonymie et reflexivité. Dans A. REY, *Théories du signe et du sens* (pp. 223-232). Paris: Klincksieck.

DUPAS, J.-C. (1985). ...Séduire, dit-elle. *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIè et XVIIè siècles, 20, Féminin pluriel*, 101-112.

ELTON, J. (1985). Nikita [Enregistré par J. ELTON].

GREIMAS, A. J. (1970). *Du sens, Essais de sémiotique,1.* Paris: Seuil.

HEIDEGGER, M. (1927). *Etre et temps.* Fribourg.

HJELMSLEV, L. (1968-1971). *Prolégomènes à une théorie du langage.* Paris: éditions de Minuit.

JAKOBSON, R. (1981 [1963]). *Essaie de linguistique générale.* paris: Edition de minuit.

JAKOBSON, R., & LEVI-STRAUSS, C. (1962). "Les Chats" de Charles Baudelaire. *L'homme, Tome 2, N°1*, pp. 5-21.

KANT. (2009, 5 29). *Troisième moment, une finalité sans fin*. Récupéré sur Dacodoc: http//www.dacodoc.fr

LE BOULAY, J.-C. (1991). Le Beau navire de Baudelaire, composition et symboles. *Persée*, 65-69.

PEIRCE, C. S. (1978). *Ecrits sur le signe.* (D. Gérard, Trad.) Paris: seuil.

PETITOT, J. (1981). *Sur la décidabilité de la véridiction.* Paris: Institut National de la Langue Française.

RECANATI, F. (1979). *La transparence et énonciation. Pour introduire à la pragmatique.* Paris: Seuil.

RIFFATERRE, M. (1979). *La production du texte.* Paris: Larousse.

SAUSSURE, d. F. (1982). *Cours de Linguistique Générale.* Paris: Payot.

SEARLE, J. R. ([1972] 1996). *Les actes de langage, Essai de philosophie du langage.* Paris: Herman , Editeurs des Sciences et des arts.

TARSKI, A. (1974). Le concept de vérité dans les langages formalisés. *Studia philosophica*, pp. 157-269.

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

VICTORRI, B. (2002). Homo narrans: le Rôle de la narration dans l'émergence du langage". *Langages, 146*, pp. 112-125. Récupéré sur http://www.lattice.cnrs.fr/.

WITTGENSTEIN, L. J. (1961). *Tractatus philosophicus.* Paris: Gallimard.