

TEXTE LITTÉRAIRE ET CARRÉ SÉMIOTIQUE

RAKOTOMALALA Jean Robert
RAZAFIMAMONJY Georges Joseph

Résumé

La sémiotique définie en tant que sciences générales des signes peut accueillir aussi bien les textes littéraires que les objets du monde. Dans cette dernière catégorie peuvent s'insérer les objets d'art comme les peintures ou les sculptures ; tout autant que les objets anthropologiques qui définissent la manière humaine de se différencier des animaux.

Dans ce travail, nous tenterons de prouver, à partir d'un corpus minimaliste : un diptyque de Jean Paul TOULET, l'intuition des psychanalystes selon laquelle le véritable sexe, c'est la femme. Pour ce faire, nous allons impliquer la sémiotique narrative qui peut être résumée en ces termes : la logique narrative qui stipule que le texte prend naissance à partir des manques à travers une exploitation du carré sémiotique. Puis le résultat obtenu sera corroboré par vérification intertextuelle.

Mots clés : interdit, signifiant, narrativité, carré sémiotique, intertextualité.

Absract

Semiotics sets as a general science of signs can accommodate both literary texts as objects in the world. In this last category can be fit objects of art such as paintings or sculptures; as well as anthropological objects that define the human way to differentiate themselves from the animals.

In this work, we will try to prove, from a minimalist corpus: a diptych of Jean Paul TOULET, the intuition of psychoanalysts that real sex is the woman. To do this, we will involve the narrative semiotics that can being summarized in these words: the narrative logic stipulates that text take birth from a gap, through exploitation of the semiotic square. Then the result will being corroborated by Intertextual audit.

Key words: forbidden, meaning, narrativity, semiotic square, Intertextuality.

L'objectif de ce travail est de montrer que le langage n'est pas mimétique du l'univers dont il parle, au contraire il est une sémiotique dans laquelle la production du signe implique toujours un manque qu'elle a pour mission de liquider. C'est ainsi que la sémiotique narrative s'interprète. Ainsi quand le chasseur du paléolithique modifie la forme d'un caillou, l'outil ainsi produit a pour mission de rendre la chasse au gros gibier plus sécurisée qu'elle ne l'était à mains nues.

C'est une pareille démarche, encore très énigmatique, qui a donné naissance au langage quand l'homme a modifié le son naturel pour devenir des signes distinctifs que nous

appelons phonèmes dont la combinaison permet de produire du sens par lequel nous contribuons à la construction du monde des objets

« L'unité du nom sert de point de cristallisation pour la multiplicité des représentations : des phénomènes hétérogènes en eux-mêmes deviennent homogènes et semblables par leur relation à un centre commun. » (CASSIRER, 1969, p. 49)

Ce sera l'objet du premier carré sémiotique.

Ensuite, dans le deuxième carré sémiotique, nous tenterons de montrer que le véritable sexe, c'est la femme. L'homme n'est qu'une catalyse du féminin, mais c'est la femme qui s'analyse comme sexe comme en témoignent les interdits qui l'entourent comme le souligne Beatriz MORAL-LEDESMA (MORAL-LEDESMA, 2000). Il s'ensuit que ce qui est érotique aussi bien pour l'homme que pour la femme, c'est la nudité féminine suivant l'intuition de Denise JODELET (JODELET, 2007).

Enfin, en troisième lieu, nous tenterons de donner des preuves du résultat obtenu par un apport intertextuel qui va du mythe de la Genèse vers des peintures en passant par la chanson. Prenons d'abord connaissance de notre corpus :

« Étranger, je sens bon, cueille-moi sans remords

Les violettes sont le sourire des morts ». (TOULET, 1921, p. 151)

Pour continuer, précisons d'abord que l'œuvre est le texte et le lecteur. En effet, il faut admettre que la communication linguistique en littérature a des particularités :

« Tout modèle de la phrase littéraire doit rendre compte de la *littérarité* de cette phrase, c'est-à-dire de caractéristiques formelles résultant des particularités de la communication linguistique en littérature. Or ces particularités se ramènent à ceci que, dans l'acte de communication littéraire, deux facteurs seulement sont présents : le texte et le lecteur. Celui-ci reconstitue à partir du texte les facteurs absents : auteur, réalité à laquelle le texte fait ou semble faire allusion, code utilisé dans le message (comme corpus de référence lexicale et sémantique, lequel est la représentation verbale du corpus socio-culturel, de la mythologie que constitue l'ensemble des lieux communs) ». (RIFFATERRE, 1979, p. 45).

Cette dernière remarque, bien que mise entre parenthèses, indique clairement que l'œuvre s'inscrit dans ce que Mihaïl BAKHTINE appelle dialogisme textuel, mais qui a pris par la suite le nom d'« intertextualité ». Cette intertextualité est généralement comprise une condition de lecture, mais en réalité elle structure le texte en fonction d'éléments qui sont absents mais présumés par la manifestation. C'est ce que laisse entendre le passage suivant :

« 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)

Nous en concluons que la fonction intertextuelle est de donner un éclairage au-delà de la fonction poétique que l'on a toujours comprise comme celle de l'immanence si l'on se réfère à sa définition comme la projection des équivalences paradigmatiques de l'axe de la sélection sur l'axe syntagmatique de la combinaison (JAKOBSON, 1981, p. 220). Il suffit d'ajouter que cette équivalence peut être *in absentia* pour mieux comprendre l'intertextualité en ces termes :

« Tout texte se construit comme une mosaïque de citations et que tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. » (KRISTEVA, 1969, p. 146)

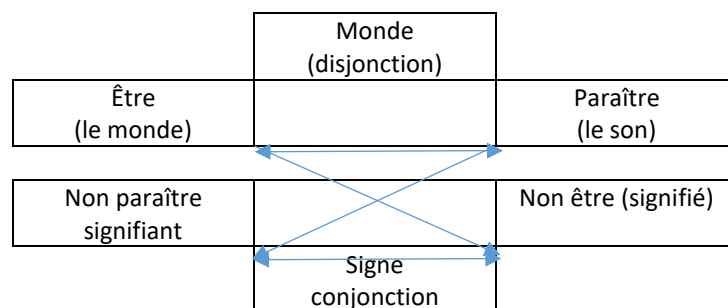
Ce qui veut dire que l'immanence ne peut être analysée sans faire recours à la transcendance. HJLEMSLEV appelle cette transcendance du terme heureux de « catalyse ». La catalyse garde en mémoire le domaine de l'exclu mais qui a pourtant contribué à manifester l'immanence :

« Il définit la catalyse comme la substitution d'un chaînon manifesté de manière incomplète par ce même chaînon augmenté de toutes les connexions reconstruites en immanence. Supposer l'absence d'un chaînon implique nécessairement une comparaison entre deux procès, l'un de référence (le procès généré) et l'autre, le procès attesté ». (FONTANILLE, 2017, p. 207)

Nous allons montrer d'abord que cette catalyse correspond à la fois à l'intertextualité dans un rapport d'immanence à la transcendance, mais aussi à la naissance du langage qui part de la disjonction de l'être et du paraître pour une conjonction du signifiant et du signifié pour obtenir un signe qui sert à désigner un objet du monde. Autrement dit, le signe est la partie immanente obtenue par catalyse de l'objet absent qui en constitue la transcendance.

Rappelons pour mémoire que le carré sémiotique est un dispositif logique qui a pour mission de convertir une disjonction en conjonction. Voici ce carré sémiotique :

Figure 1 : Le carré sémiotique du langage



Source : les auteurs

Les données sont les suivantes : l'être ou l'objet du monde existe indépendamment du langage et indépendamment du son ou du paraître. Dès lors, pour obtenir le langage ou le signe linguistique, il faut projeter le contradictoire de l'être en signifié. Mais justement, le signifié pour être exprimable a besoin de signifiant.

C'est ici qu'il y a lieu de suivre SAUSSURE quand il affirme que la langue est une forme et non une substance :

La linguistique travaille donc sur le terrain limitrophe où les éléments de deux ordres se combinent ; *cette combinaison produit une forme et non une substance.* (SAUSSURE, 1982, p. 157)

Pour autant, il ne faut pas croire que le langage est mimétique de la réalité, il est une sémiotique qui ne s'adresse plus au sens mais à l'intelligence de telle manière que l'on peut parler des choses sans qu'elles soient présentes. La sémiotique fait que le langage n'est pas une tautologie du réel mais qu'il est obtenu par catalyse de ce réel pour en devenir une analyse :

Pour autant que nous avançons à l'intérieur du langage, nous ne connaissons jamais que lui et n'atteindrons pas une réalité objective, devant laquelle il s'établit en même temps qu'il en pose l'existence. Nous demeurons pris au spectacle linguistique. (LAFONT, 1978, p. 15)

Dans notre corpus, la donnée immédiate nous permet de conclure que tout ce que nous avons est une communication établie par un « je » qui s'adresse à un « étranger ». Si de plus on envisage la dimension intertextuelle pour attester que l'œuvre est le texte et le lecteur, on s'aperçoit très vite qu'il s'agit d'une communication amoureuse. Umberto ÉCO dit exactement la même chose avec son style propre :

Le texte est un tissu de signes. Il est ouvert, interprétable, mais doit être entrevu comme un tout cohérent. Il construit son Lecteur Modèle, et est davantage une totalité où l'auteur amène les mots puis le lecteur le sens. Le texte est en fait une « machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc ». (ECO, [1979] 1985, p. 29)

Nous allons donc amener le sens dans notre poème par le biais de l'intertextualité qui fonctionne comme une catalyse.

Tout d'abord, la clé de voûte est le mot « étranger ». Ce qui motive cette forme pour désigner le destinataire de la parole est l'obligation de respecter l'interdit de l'inceste par référence au mythe d'Œdipe qui sans jamais le dire, nous impose dans la simple énonciation du récit cette prohibition.

Du coup, on s'aperçoit que dans cette communication amoureuse, le destinataire de la parole est une femme selon une double description. La première description s'adresse au sens : l'odorat en l'occurrence. Mais cela ne suffit pas, il faut encore comprendre cette première description par catalyse. C'est-à-dire par intertextualité qui prend ici la figure de la synecdoque croissante : le moins pour le plus.

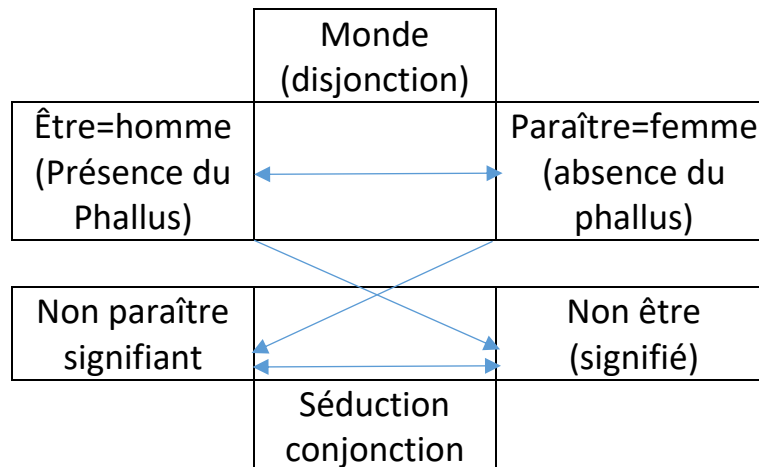
On comprend alors que ces éléments absents : la vue, le toucher, le goût et l'ouïe à rendre manifeste l'odorat (je sens bon). C'est ce qui rend très problématique l'idée de parole adressée par la femme à l'homme.

Pour résoudre cette problématique, il faut admettre qu'une femme qui fait le premier pas dans la communication amoureuse, si pour autant cette communication est verbale, est un paradoxe, c'est même une contre vérité.

Ainsi, la solution que nous proposons consiste à dire que dans cette communication amoureuse, le message n'est pas verbal mais c'est une sémiotisation du corps féminin sur la base d'un interdit. Ce qui est interdit c'est de nommer le sexe féminin en vertu du fait que *nommer, c'est faire exister* comme l'atteste (SARTRE, 1998, p. 66).

Commençons par voir le deuxième carré sémiotique pour rendre compte que le véritable sexe, c'est la femme, et l'homme n'en est que la catalyse.

Figure 2 : Carré sémiotique de la séduction



Source : les auteurs

Ce carré sémiotique s'articule sur le signifiant. Le signifiant du sexe féminin est frappé d'un interdit de prononcer, et de nouveau un paradoxe : l'interdit désigne son objet à la convoitise. Ainsi, dans la mesure où toute tension cherche une issue, ou mieux, pour reprendre le vocabulaire de la psychanalyse, on assiste à un « déplacement » qui fait du corps de la femme une métonymie de son sexe.

Une précision s'impose ici. Elle est commandée par la nécessité d'éviter la confusion entre la métonymie et la synecdoque. Pour éviter la confusion comme cela se passe dans le

dictionnaire de linguistique (DUBOIS, et al., [1973] 1982) où le même exemple sert à illustrer les deux figures, il marquer leur différence irréductible.

Dans la synecdoque le mouvement du plus vers le moins ou l'inverse se passe à l'intérieur d'une totalité à membres inaliénables. En revanche dans la métonymie, les deux objets en contiguïté existent l'un indépendamment de l'autre.

De cette explication, il y a quelque paradoxe d'affirmer que le corps de la femme est métonymique de son sexe dans la mesure où les différentes parties anatomiques du corps sont inaliénables. Cependant, il y a lieu de considérer le rapport du sexe au corps féminin comme métonymique dans la mesure où, justement, l'érotisme fait que le corps de la femme est destiné à l'homme selon une perspective du jeu et non du travail que KANT appelle finalité sans fin. C'est cette absence de fin qui fait la richesse de l'érotisme en tant que privilège proprement humain.

C'est faute de pouvoir accéder directement au sexe féminin que le mouvement de « déplacement » au sens psychanalytique de ce terme, qui n'est autre chose que le processus métonymique, érotise le corps féminin. De fait, il est interdit de prononcer le sexe féminin de fait ces parties dont le langage populaire désigne comme intimes sont invisibles puisqu'internes, ce marqueur particulier de la sexualité de la femme est déplacée sur son corps et en devient le signifiant dont le contenu est le masculin (sans jeu de mot). C'est ainsi que le blason du corps féminin prend naissance afin de contourner l'interdit de prononcer. Ce qui revient à dire que ce qui est érotique aussi bien pour l'homme que pour la femme est la nudité féminine.

S'il est admis qu'étymologiquement, « séduire » signifie « amener hors du droit du chemin », dès lors on comprend que si le corps est destiné au travail, celui de la femme opère sa séduction en détournant cette fonction au profit la fonction érotique. Si de plus, il est admis que la séduction l'emporte toujours sur le travail, c'est parce que ce dernier est orienté vers un but tandis que la première est intransitive.

La beauté du corps féminin a pour mission de nourrir l'érotisme, c'est parce que si le travail instaure le manque, en revanche l'érotisme est une sortie du monde du travail pour accéder au monde interdit du jeu ; c'est également en cela qu'il y a séduction féminine : un détournement du monde du travail dans le monde très risqué du jeu, ou dans le monde sacré du jeu dans lequel la vie de l'homme se risque, s'expose et se satisfait d'être à hauteur du divin.

C'est ici que nous allons observer la deuxième partie du message. Si ce message s'adresse à l'intelligence, c'est parce qu'il n'est pas une description de la femme selon la perception, mais une description selon une assignation d'une fonction : la fonction érotique. Cet érotisme englobe bien évidemment le message qui s'adresse au sens.

Cueillir une fleur parce qu'elle sent bon est le seul moyen de s'approprier de sa beauté qui demeure irrémédiablement extérieure à nous. Or si le propre de la beauté est d'être intransitive, c'est parce qu'elle s'affiche comme une complétude dans laquelle rien ne peut

être enlevé ni être ajouté. C'est ainsi que la beauté instaure toujours le manque à celui qui la désire.

On comprend dès lors que, s'il est admis que les violettes sont une métaphore de la femme dans ce poème et ailleurs, le déplacement métonymique du signifiant du sexe féminin sur le corps de la femme désigne le corps de la femme à l'interdit et en même temps à la convoitise. Voici comment LEMELIN rend compte de cette dialectique entre l'interdit et la convoitise :

« L'interdit donne de la valeur, une valeur sexuelle ou érotique, à l'objet de l'interdit; l'objet est «désigné par l'interdit même à la convoitise» : «c'est l'interdiction qui pèse sur lui qui l'a désigné au désir» [cf. Girard]; il y a «don paradoxal de l'objet de convoitise», le désir ayant pour objet la perte et le danger. Dans l'exubérance du don ou la dépense des ressources -- et l'acte sexuel est un «don d'énergie exubérante» --, «le respect, la difficulté et la réserve l'emportent sur la violence»; mais «[...] le renoncement souligne réciproquement la valeur séduisante de l'objet». » (LEMELIN, 1996)

Il apparaît ainsi clairement que si l'interdit installe le manque, sa transgression vise la complétude comme stade au niveau duquel, le sujet de quête n'a plus rien à désirer. C'est cela également l'aspect passionnel de toute séduction : le sentiment d'être à hauteur du divin comme perfection qui n'a besoin de rien.

Autrement dit, le sens métaphorique de cueillir une fleur ne se réduit pas seulement à prendre la virginité de la femme mais surtout à érotiser son corps comme moyen de contourner le signifiant interdit. Il ne faut pas oublier que dans la mythologie grecque Éros est fils de Pênia, la pauvreté et de Poros, l'abondance (CHEVROLET, 1999). La pauvreté est le manque que l'érotisme installe du côté du masculin et l'abondance est la complétude qu'affiche la transgression de l'interdit de signifiant au point que chaque partie du corps féminin est métonymique de son sexe.

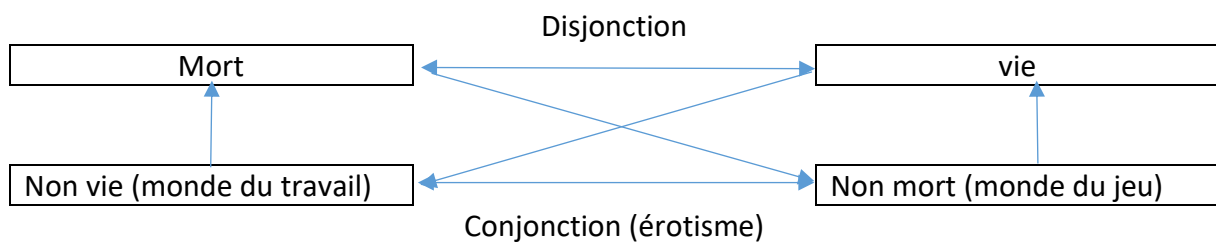
N'oublions pas non plus que si l'arbre au fruit défendu est appelé l'arbre de la connaissance du bien et du mal, c'est parce que le bien et le mal forme la totalité de ce qui est, c'est-à-dire une forme de complétude. Il n'est donc pas ainsi étonnant que c'est la femme qui y succomba la première afin de l'incarner et ainsi d'installer le manque du côté du masculin. Dès lors la transgression de l'assignation de l'homme au travail se comprend comme une sortie des conditions humaines caractérisées par le manque pour en venir à sa liquidation auprès de la femme. C'est cela le message dans l'oxymore : les violettes sont le sourire des morts.

En effet, l'existence comme totalité comporte à la fois la vie et la mort. La mort comme condition humaine et la vie comme condition divine sous le signe de l'éternité. Ainsi s'explique paradoxalement cet oxymore : la femme ramène l'homme à la vie littéralement et dans tous les sens, pour reprendre ici cette expression de RIMBAUD produite à titre de critique littéraire (RIMBAUD, 1984, p. 200).

Littéralement, l'excitation à la vue de la nudité féminine éveille la sexualité masculine. Tout se passe comme si l'homme était ramené de la mort à la vie. Métaphoriquement, l'interdit qui entoure la femme somme l'homme à la transgression sous forme production artistique diverse, notamment le blason du corps féminin comme dans ce poème qui nous occupe, le mythe, la peinture et la sculpture ; sans parler des trésors d'imagination au quotidien dans ce qui est faussement appelé « hommage à la femme » mais qui est en réalité un acte de courtoisie ou de galanterie commandé par l'espoir d'être autorisé à transgresser l'interdit. C'est cela aussi le ressort de cet oxymore : la conjonction de l'interdit et de sa transgression dans toute œuvre inspirée par la femme.

En dernier ressort, il faut admettre que si depuis Praxitèle (MITCHELL HAVELOCK, 1995), le nu féminin dans les œuvres d'art a éclipsé définitivement celui de l'homme que visait les jeux olympiques dans l'antiquité grecque, c'est parce que cet oxymore nous apprend à apprivoiser la mort en y opposant la vie que la femme nous donne. Dès lors nous avons le carré sémiotique suivant :

Figure 3 : carré sémiotique de l'oxymore



Source : les auteurs

La deixis négative qui relie la mort et le monde du travail s'inscrit dans notre vécu au premier degré où la mort est l'horizon de la vie. Comme pour lutter contre cette entropie désespérante, nous avons la deixis positive qui par le jeu de l'érotisme finit par engendrer la vie : une descendance qui continue notre vie au-delà de notre propre mort. C'est cela la dimension anthropologique de cet oxymore : une installation de la continuité de la vie dans sa discontinuité occasionnée par la mort, ne dit-on pas dans le registre populaire que l'acte sexuel est une « petite mort » puisqu'on peut toujours en revenir.

En définitive, ce poème est un blason du corps féminin. La justification de cette thèse est que malgré la nature très minimaliste du corpus, le mécanisme de la synecdoque croissante qui se cache dans « je sens bon » montre que nous sommes dans une phénoménologie de la perception (MERLEAU-PONTY, 2013).

À ce titre, il ne peut pas être un discours que la femme tient. Ce n'est pas une communication de la femme pour l'homme. Se pose donc ici le problème du « qui parle » dans ce poème et *in extenso* dans les œuvres d'art.

La réponse à cette question est déjà traitée à sa manière propre par Claude CALAME (CALAME, 2007) et qui peut se résumer à ceci, le masque d'autorité est un fait d'énonciation

au même titre que bien que je sois le requérant d'une interdiction de stationner à la mairie, muni dûment et en bonne forme de l'autorisation d'afficher cette interdiction, je prends soin soigneusement de ne pas y associer mon nom sous peine d'une contestation.

C'est l'intelligence de cette autorité énonciative qui fait que les mythes et contes sont anonymes. Pour notre part, nous allons recourir à l'affirmation de RIMBAUD selon laquelle « je est un autre » (RIMBAUD, 1984, p. 200 et passim) pour identifier celui qui parle dans ce poème.

Il est vrai que le texte est signé par Paul Jean TOULET, mais il faut admettre que c'est le langage du corps féminin qu'il a interprété, c'est-à-dire une sémiotique du corps féminin converti en discours qui aurait pu être tenu par n'importe quel homme. Ce qui implique qu'il s'agit d'un discours social pour la société. On peut renforcer ce résultat en empruntant à la pragmatique la notion d'autonymie dont voici la définition par CORNULIER :

« [...] comme quand un philosophe disant « je » réfère à soi-même, personne singulière, mais seulement en tant qu'exemple d'humanité, de sorte que « je » paraît avoir une référence universelle ; de même, quand on montre une cigarette en disant : Ceci t'empoisonnera, l'objet singulier de la référence littérale peut, pris comme type, « référer » pour ainsi dire à toutes les cigarettes ou à leur classe. » (CORNULIER, 1982, p. 138)

Bref, cette sémiotique du corps féminin participe du mythe dont le but ultime est de préserver la société contre la violence.

Université de Toliara, septembre 2018

Travaux cités

CALAME, C. (2007). Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique. *Antiquité classique*, pp. 232-233.

CASSIRER, E. (1969). "Le langage et la construction du monde des objets". Dans C. e. Alii, *Essais sur le langage* (pp. 37-68). Paris: Les Editions du Minuit.

CHEVROLET, T. (1999). L'éros de Diotime comme mythe intertextuel: lecture néoplatonicienne d'un passage du banquet. *Jstor*, 311-330.

CORNULIER, B. (1982). "Le détachement du sens" dans Les Actes de Discours, Communications, 32. *Communications*, p. 132.

DUBOIS, J., GIACOMO, M., GUESPIN, L., MARCELLESI, C., MARCELLESI, J.-B., & MEVEL, J.-P. ([1973] 1982). *Dictionnaire de linguistique*. Paris: Larousse.

ECO, U. ([1979] 1985). *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes littéraires*. Paris: Grasset.

- FONTANILLE, J. (2017). Paradigmes d'alternatives syntagmatiques: la manifestation est une compétition. *Signata, Annales des sémiotiques*, 205-220.
- JAKOBSON, R. O. (1981). *Essais de Linguistique générale*, 1. Paris: Editions de minuit.
- JENNY, L. (1976). La stratégie de la forme. Dans L. DALLENBACH, *Intertextualités*. Paris: Seuil.
- JODELET, D. (2007). Imaginaires érotiques de l'hygiène féminine intime. Approche anthropologique. *Connexions, CAIRN.info*, 105-127.
- KRISTEVA, J. (1969). *Semiotike, Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- LAFONT, R. (1978). *Le travail et la langue*. Paris: Flammarion.
- LEMELIN, J. M. (1996). *L'expérience ou l'évènement tragique*. Consulté le août 17, 2013, sur https://www.google.mg/#bav=on.2,or.r_qf.&fp=d6bc00e82892d683&q=lemelin+:+exp%5E% C3%A9rience+t+%C3%A9v%C3%A9nement+tragique: www.ucs.mun.ca/~lemelin/EVENEMENT.html
- MERLEAU-PONTY, M. (2013). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- MITCHELL HAVELOCK, C. (1995). *The Aphrodite of Knidos and Her Successors: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*,). Michigan.: University of Michigan Press.
- MORAL-LEDESMA, B. (2000). Sexe des femmes, sexe des sœurs : les organes génitaux féminins à Chuuk (Micronésie). *Journal de la société des océanies*, 49-63.
- RIFFATERRE, M. (1979). *La production du texte*. Paris: Larousse.
- RIMBAUD, A. (1984). *Poésies*. Paris: Librairie Générale Française.
- SARTRE, J.-P. (1998). *La responsabilité de l'écrivain*. Paris: Verdier.
- SAUSSURE, d. F. (1982). *Cours de Linguistique Générale*. Paris: Payot.
- TOULET, P.-J. (1921). *Contrerimes*. Paris: Gallica, BNF.