

Relief et mémoire du corps féminin dans la poésie et la peinture du XX^e siècle : l'exemple de "Femme noire" et de "La colonne brisée"

Roland Patrick N'GBOFAI-LOGON¹

Résumé

Terme polysémique, le corps constitue une véritable matière première pour les hommes de lettres et les artistes. Sa convocation, dans les sphères de conceptualisation et de représentation, acquiert une sensibilité et un retentissement singuliers lorsqu'il s'agit du corps féminin. Deux énoncés canoniques – l'un d'essence négritudienne, l'autre emprunté à la peinture mexicaine du XX^e siècle – de présentification du substrat corporel de la femme aideront à la décrypter comme moteur du projet anthropologique des peuples desquels elle procède. La mythocritique durandienne offrira alors ses générosités herméneutiques.

Mots-clés : polysémique – substrat corporel – projet anthropologique – mythocritique durandienne.

Abstract

The body, a polysemous term, is a veritable raw material for writers and artists alike. In the spheres of conceptualization and representation, it acquires a singular sensitivity and resonance when it comes to the female body. Two canonical statements - one of Negritudian essence, the other borrowed from twentieth-century Mexican painting - of the presentification of the bodily substratum of the woman will help to decipher it as the driving force behind the anthropological project of the peoples from whom it derives. Durandian mythocriticism will then offer its hermeneutic generosity.

Keywords: polysemous – bodily substratum – anthropological project – Durandian mythocriticism.

Introduction

Soumis à une grille de lecture transdisciplinaire, en raison de la labilité de son champ d'exploitation, le corps peut être entendu comme « la partie matérielle » d'un être animé ou inanimé. Il figure une matière compacte, une surface unitaire, porteuse de langage. Ainsi, sa qualité de signe surdéterminé le destine à la qualification d'une signifiante dont les dividendes sont d'essence aussi bien épistémique que praxéologique. Recelant une variété d'identités et une « diversité de figures » (J. M. Brohm, 2017, 4^e de couverture), de l'Antiquité à l'époque contemporaine, la corporité a emporté les suffrages conceptuels ou représentationnels de nombreux savants et artistes. Cette convocation du corps dans le discours scientifique et artistique semble obéir à un ordre ritualisant, à une esthétique monstrative, à une plastique épiphanique. C'est donc pour inviter au décryptage des ressorts de la mise en texte poétique et de l'érection en toile du corps, sous sa valence féminine, que la présente réflexion est initiée. Elle s'intitule : « **Relief et**

¹ Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire/Korhogo), ngbofair@gmail.com.

mémoire du corps féminin dans la poésie et la peinture du XX^e siècle: l'exemple de "Femme noire" (L.S. Senghor, 1964 [2nde éd.], p.p. 16-17) et de "La Colonne brisée"(F. Kahlo, 1944) ». Mais au fond, sous quels traits identificatoires la figure féminine se déploie-t-elle dans l'énoncé du poète sénégalais de la négritude et dans le tableau de la peintre mexicaine surréaliste ? Dans quelle mesure cet empire du corps, dans les régions poétiques et dans les sphères picturales, constitue-t-il le nœud vectoriel d'une mémoire spécifique du féminin ? Pour aider à une exploitation optimale des promesses du sujet, la mythocritique, en tant que procédant du structuralisme figuratif, entendra justement l'image, selon la conception de F. Gutiérrez (2014, p.12), comme la « concrétisation de l'imaginaire ». Ce faisant, l'épaisseur sémique du corps, aussi bien dans l'énoncé poétique que dans le produit pictural, en ce qu'elle laisse subodorer la présence d'un mythe qui pourrait relever de l'imaginaire collectif, semble fonder la pertinence de la mythocritique durandienne comme option méthodique du présent article. Au cours de la réflexion, il s'agira de sonder la constellation imageante du corps féminin dans le poème senghorien et dans la toile kahlienne, puis d'examiner la fécondité herméneutique de l'étant féminin dans l'écrire senghorien et le peindre kahlien, avant de scruter l'identité immanente et le flux mémoriel du féminin dans les supports en présence.

1. Constellation imageante du corps féminin dans le poème senghorien et la toile kahlienne

La quête explicative des supports en présence, sous le couvert de la mythocritique durandienne, conduira à ausculter les modalités fonctionnelles des concepts opératoires et afférents. Cette démarche permettra de faire surgir la sève sémantique de "Femme noire" et de "La Colonne brisée". Pour ce faire, l'intérêt de l'analyse se nourrira d'un faisceau d'images qui irriguent le corpus.

De *Chants d'Ombre* à *Lettres d'hivernage* en passant par "Chaka" in *Ethiopiennes*, la figure féminine retient l'attention de l'écrivain sénégalais dont les vers ciselés et raffinés se font l'écho. "Femme noire", extrait de *Chants d'Ombre*, en raison de la trajectoire programmatique de son titre, jouit d'un intérêt singulier pour l'analyse en présence.

Ce poème s'agrège autour du substrat féminin dont la saisie s'opère sous les traits majestueux d'une plastique corporelle perceptible à travers divers référents métaphoriques.

En premier lieu, le lecteur est sensible au syntagme périphrastique, « Terre promise », utilisé pour désigner la femme noire (vers 5). Cet intertexte définit les contours de la négresse qui se révèle, de façon primesautière, comme une véritable source d'espérance et un foyer béatifique du Noir.

Configurée à la déesse grecque Gaïa, dont le nom signifie "qui donne la vie", la terre jouit d'une véritable identité maternelle. Le corps de la femme noire apparaît manifestement

comme un berceau ou un tabernacle qui porte, protège et fait grandir le fruit de ses entrailles. Il est, de ce point de vue, indiqué de soutenir, avec G. Bachelard (2004, p. 211) que la terre est elle-même perçue comme un « vaste appareil digestif ».

Avec l'image de la « Terre promise » est mis en évidence l'implicite de la suavité du corps de la « femme noire ». Les reliefs de son être semblent résulter d'une alchimie de lait et de miel ainsi que le suggère l'espace Canaanique (Exode 6, 8). Les saveurs goûteuses qui en découlent posent l'évidence d'une donation de ce corps telle une offrande généreuse du Ciel à l'humanité. La femme noire, par la majesté de son corps, conduit donc aux rêveries du repos, de l'équilibre et de l'harmonie intérieure de l'homme.

Dans cette dynamique du transport des sens, le corps de la femme noire oscille entre les liminalités des sphères végétales, les frontières des réalités animales, les bordures des données culturelles et les limites des jouissances intellectuelles. Se succèdent alors les diverses occurrences représentationnelles de la corpophonie féminine. En témoignent les constructions relevées, fondées sur des ressorts tant analogiques qu'anagogiques.

Au fond, la métaphore du vers 8 révèle la femme sous les draps d'un « Fruit mûr à la chair ferme ». Son corps offre, de ce fait, l'opportunité de se laisser savourer avec délectation et emphase. D'ailleurs, les épithètes « mûr » et « ferme » achèvent de convaincre le lecteur sur la maturation optimale du corps en présence. Le choix de ce lexique à orientation végétale indique fortement la douceur et la tendresse de l'enveloppe charnelle féminine. L'idée du fruit postule les mutations graduelles de type biochimique et physiologique. Ce faisant, la germination aboutit à la formation du fruit, lui conférant ses caractéristiques organoleptiques notamment les désignations gustatives, aromatiques, chromatiques, texturales.

C'est justement la combinatoire de ces facteurs qui le destine à la consommation emphatique. En l'espèce, « l'image analogique » (L.S. Senghor, 1964, p.158) du « Fruit mûr » (vers 8) est monstrative de l'éligibilité de la femme noire à la fécondité et à la maternité. Elle est offerte, pour ainsi dire, à la consommation par la liturgie de la sexualité.

In fine, le corps de la femme noire se révèle comme un terreau privilégié de fécondation ; elle est la mère nourricière. Dans ce contexte, la fermeté de sa chair pourrait suggérer sa nubilité et faire valoir son aptitude généreuse à incliner aux « extases » (vers 8). C'est tout l'enjeu de sa fascinante sensualité qui porte le poète à la percevoir/percer-voir, par endroits, sous les traits d'un « tam-tam sculpté » (vers 10).

Cette présentation à axialité métaphorique pourrait traduire la mise en évidence de la Venus callipyge incarnée par la « femme nue », par la « femme noire ». Porté à incandescence, par la maestria digitale de son vis-à-vis masculin, le corps de la femme prolonge les encodages du rythme, du langage, de la culture et du rituel. C'est un corps mélodieux, un corps parlant, un corps mystique, un corps mystérieux.

Par ailleurs, la métaphore de la « Savane » (vers 9), renforcée par l'expansion du nom « aux horizons purs », énonce de façon imagée la végétation du corps de la femme noire.

Dans l'assomption de la nudité de cette dernière, le poète enregistre la présence d'une région savanicole ; c'est-à-dire d'une végétation herbeuse ou semi-arborée, significative d'une pilosité clairsemée. Celle-ci gerbe, de façon longitudinale, le corps de l'être présenté par l'écrivain sénégalais. Cible privilégiée des grands prédateurs, notamment des mâles, ce corps bronzé par le soleil dessine un tracé minutieux des découpes chirurgicales du charme féminin. Un tel génie architectural devient la proie des « caresses ferventes » (vers 9).

En sus, la femme noire jouit d'une élégance et d'une prestance qui lui confèrent une allure exceptionnelle. Cette idée est arrimée à la métaphore de la « Gazelle » (vers 14). Élané, alerte, svelte, gracieux, mené par un grand cou et des pattes fines, cet animal communique à la femme noire ses traits physiques. Il s'opère, dès lors, une fusion plastique des deux êtres qui s'imbriquent l'un dans l'autre, se superposent pour dire l'unité ontologique de la beauté saisissante de la négresse. Par la rétro-incurvation de ses cornes, la gazelle suscite l'opportunité d'une assimilation à la lyre, instrument par excellence du poète antique. Par extension, cet animal finit par désigner la beauté insaisissable du Divin. Il n'est donc pas fortuit de noter l'emploi de la formule expansive « aux attaches célestes » dans la construction syntagmatique « Gazelle aux attaches célestes », au vers 14.

La perception ou la saisie de cet être magique s'opère, ainsi, à la faveur d'un mouvement de type vertical qui promeut les joutes sapientiales ; d'où le référent métaphorique des « Délices des jeux de l'esprit », au vers 15 de "Femme noire".

Au regard de ce qui précède, il est à observer une massification remarquable des figures d'analogie à vectorisation métaphorique. Cette configuration stylistique fait apparaître une constellation d'« images obsédantes » autour de la mise en relief de la figure féminine dont la corporéité est un indice révélateur. Cette dimension acquiert une densité sémique plus grande à la lumière de la rhétorique de la sensualité, exprimée par le canal des « mains » (vers 3) et de la « bouche » (vers 8). Ces codes précieux du langage non verbal amoureux revêtent un coefficient majeur dans la stratégie d'offre ou de réception de sensations. En témoignent le syntagme verbal « la douceur de tes mains » (vers 3) et la proposition « bouche qui fais lyrique ma bouche » (vers 8).

Cependant, qu'en est-il du tableau de Frida Kahlo ?

"La Colonne brisée" est un autoportrait réalisé, en 1944, par la peintre mexicaine Frida Carmen Kahlo. Il s'agit d'une peinture à huile, inscrite sur une toile marouflée sur Isorel, mesurant 40 cm de hauteur pour 30,7 cm de largeur. La mémoire historique de cette création picturale est établie au musée Dolores Olmedo de Mexico.

À travers ce tableau figuratif, Frida Kahlo exprime la fêlure de sa corporéité à la suite d'un terrible accident dont elle a été victime le 17 septembre 1925, alors qu'elle rentrait

chez elle, après les cours. Cette création artistique, d'une pureté saisissante, met en évidence un corps féminin dont le buste est tenu par un corset. Les reliefs du corps de cet être s'éclairent à l'aune d'une série d'images qui lui sont consubstantielles. Le foyer imageant de ce tableau, construit autour du corps-pivot, est assuré, entre autres, par le dé-couvert du physique féminin, le drapé blanc, les clous et l'horizon.

En effet, le corps de la femme se livre, pour ainsi dire, au regard du spectateur sous les traits d'une "dé-couverture" dont le point culminant est la mise à nu des seins. Cette affirmation de la féminité, dénuée de tout artifice, traduit l'offrande de l'étant féminin à la nature et au regardant. Ainsi, par-delà la fêlure, l'exposition assumée du corps de la femme est donatrice des charmes de sa silhouette, des courbes gracieuses de sa plastique, de la fermeté et de la tension de ses seins, du magnétisme de son bassin au diamètre affiné, de l'harmonie de ses bras portés par des épaules dont la symétrie est absolue. Cette allure ou cambrure en ajoute aux critères de beauté de la femme africaine et traduit la version sublimée de la femme sculptée.

De plus, le visage est dominé par une jointure remarquable des sourcils à géométrie aviaire. Viennent s'y greffer un nez aquilin, des lèvres pulpeuses, une oreille gauche certainement attentive aux bruissements les plus subtiles de la Nature.

L'image du nu charrie l'idée de la précarité de l'être, de son inclination à la corruption de la chair et, finalement, de la vanité de l'existence humaine. Le nu se veut alors révélateur du visage authentique de l'homme et du décor blasant voire horrifiant d'une société en proie à la deuxième guerre mondiale. Exhumant les enjeux eschatologiques de l'humanité, le nu porte l'idée de la cruelle inimitié du « Destin jaloux » (vers 19) appelé à réduire le corps de la femme en cendres.

À cela, il convient d'ajouter l'idée que la taille du personnage est revêtue d'un drapé blanc. Cette matière qui enveloppe le bas-ventre ou la cavité matricielle de la femme est le signe canonique de son infertilité, de son défaut d'enfantement, de sa vacuité maternelle. En réalité, l'accident du tramway, encastré dans l'autobus dans lequel elle se trouvait, a été d'une rare cruauté : le corps de Frida Kahlo est perforé, de part en part, par une barre métallique, son bassin et sa colonne vertébrale sont broyés, sa jambe droite enregistre onze fractures et son pied droit est affecté. Au cours de la collision, son abdomen est transpercé par une rampe d'acier qui, « entrée du côté gauche, était ressortie par le vagin » (H. Herrera, 2013, p. 70).

Elle ne fit pas l'expérience du bonheur de la maternité tant les grossesses contractées n'eurent pas la chance de connaître la maturité fœtale requise, en raison du traumatisme aigu causé par les nombreuses fractures de son bassin.

En tout état de cause, au drapé est attachée une construction mortifère en raison du folklore européen populaire selon lequel le drap serait une créature maléfique aux apparences hippiques. Il est réputé se promener autour des remparts de la Cité pendant la

nuit, et porter des enfants sur son dos pour les enlever, les enfants emportés ne reviennent jamais de leur voyage. Le drapé pourrait ainsi figurer l'infertilité de la peintre mexicaine.

De plus, le drapé blanc rappelle l'iconographie de la résurrection du Christ, surtout par sa mise en rapport avec les clous qui jonchent le corps du personnage central de "La Colonne brisée".

En effet, le tableau en présence propose un relief de corps féminin marqué par une myriade de clous : cinquante-six, au total. C'est le signe d'une chair martyrisée et d'une douleur physique exacerbée. Ces éléments renforcent, en raison de leur communauté de calvaire et de crucifixion, la dimension christique du personnage.

En ce sens, s'il est vrai que par le douloureux chemin de croix de sa vie, Frida Kahlo est en proie à une sorte de mort, il n'en demeure pas moins que la fécondité de sa création artistique est la preuve tangible de sa résurrection.

Des régions septentrionales aux sphères méridionales du corps, des aspects matériels aux éléments intérieurs, les stigmates des clous parsèment tout l'être du personnage (jambe, seins, cœur, hanches, tête) et entretiennent l'idée du disloqué, du désagrégé, du chaos. En réalité, si les clous plantés au niveau de la jambe rappellent, par exemple, l'épisode de la poliomyélite, ceux inscrits aux seins pourraient être l'expression de son inéligibilité à l'allaitement, de son incapacité à la maternité.

Dans cette dynamique, ceux situés au niveau du cœur, des hanches et de la tête symboliseraient respectivement les déboires sentimentaux, la rupture de l'équilibre et le poids cérébral de tout ce martyr. "La Colonne brisée" devient, pour ainsi dire, la métaphore de l'épreuve, la représentation de la souffrance asséchante et le médium de la condition féminine troublée. Les larmes perlant sur le visage impassible voire tétanisé du personnage énoncent la profondeur de l'entaille et l'épaisseur du ressenti. Elles sont annonciatrices d'une vision tragique de l'amour. Cette lecture montre bien la douleur fatale à laquelle destinent les sentiments amoureux ou l'impossibilité du bonheur amoureux.

La dernière image qui cristallise l'attention, dans cette peinture kahlienne, est en rapport avec le paysage aride. Porté par un second plan désertique, un horizon glacial et un couvert chromatique fait de dégradés légers, le paysage invite au décryptage de la grande solitude ou de la souffrance de Frida Kahlo. Apparaît donc un environnement désertique faisant référence au *Pedregal*, la roche volcanique mexicaine que la peintre appréciait particulièrement. Ce paysage témoigne de son aridité existentielle, des ondes désertiques de son histoire. L'usage de fines couches de peinture transparente, superposées les unes sur les autres, laisse entrevoir un brin de rayon lumineux au cœur de l'étendue d'un ciel froid et pesant. Le désert porte même des fissures, des ruptures de lignes. Le ton froid et terne des couleurs du désert fissuré (second plan du tableau) contraste fortement avec les

couleurs claires et lumineuses du corps de la femme (premier plan présentant le sujet de l'autoportrait).

Intervient, en dernier ressort, l'arrière-plan du ciel bleu. Il semble véhiculer l'idée d'un horizon plein d'espérance, d'un horizon presque parfait. Il consacre la ligne d'horizon fixée dans le haut du tableau.

Toutefois, le blafard du paysage et son unité lézardée pourraient entrer en résonance avec les blessures et meurtrissures de Frida Kahlo. En clair, au corps mutilé répond la mutilation des sentiments.

À la vérité, toutes les images sus-relevées (le nu, les clous, le drapé, le paysage) font chorus autour d'une évidence redondante : celle de l'anéantissement. Cette spirale de l'aridité emporte le spectre de la douleur et de la rupture. Ainsi, si les éléments du "nu" médian et septentrional du corps renvoient à la rupture de l'avoir, à la crise de l'être, à l'arkhê, les clous définissent la trajectoire de la blessure, de la crucifixion, de la réification, de la douleur ontologique.

Dès lors, la convocation du drapé à relent fantasmagorique, couvrant toute la région inférieure du personnage, fait advenir, dans l'esprit du spectator (regardant), l'idée du voile de la matrice utérine et donc de la stérilité, de l'infertilité, du blanc au sens du non-être, de la vacuité, du néant. Il y a comme une présence obsessionnelle du substrat mortifère qui s'observe, par ailleurs, aussi bien dans le blafard bleuâtre du ciel que dans le relief accidenté et fissuré du paysage.

C'est certainement cette constellation d'images, autour du noyau organisateur du vécu douloureux de Frida Kahlo, qui fera dire à son amie H. Herrera (2013, p.85) qu'« Elle a passé sa vie à mourir ».

À la différence du corps rêvé et généreux de la femme, dans le poème senghorien, le personnage féminin chez Frida Kahlo présente les aspects d'un être éprouvé par le poids de la souffrance.

À ce stade de la réflexion, il est bon de souligner que le substrat corpophanique – entendu comme l'ensemble des occurrences énonciatives visant à favoriser la manifestation ou le surgissement de la corporéité – s'est imposé le devoir de cerner les aspects plastiques de la femme, dans le texte de Senghor et dans la toile de Frida Kahlo, conformément au protocole analytique de l'imaginaire durandien, porté par la mythocritique. Dans cet élan, il paraît idoine de procéder à l'identification des symboles qui en résultent avant de déterminer les schèmes et archétypes qui en fondent la structure endogène, à l'aune d'une grille de lecture portée par deux régimes durandiens (diurne, nocturne) de l'imaginaire.

2. Fécondité herméneutique de l'étant féminin dans l'écrire senghorien et le peindre kahlien

Le réseau associatif des images incline à une lecture du texte senghorien sous une modalité bijective. Il y a comme une interpénétration quasi-osmotique entre la femme noire et les diverses composantes de l'écosystème qui la tient.

Au cœur de cet hyménée, chacune des parties au contrat infiltre, infuse ou diffuse sa substance à l'autre. Ce faisant, par la magie de la création poétique, les matrices cosmiques relatives à la « Terre promise », au « Fruit », à la « Savane », au « tam-tam » revêtent une identité proprement anthropologique. Elles bénéficient du registre de la personnification si bien qu'elles font corps avec l'être-même de la « femme noire » dont la richesse et la complexité commandent cette hybridité surdéterminée de l'étant.

D'ailleurs, il est à observer que c'est précisément cette complexité systémique de la « femme noire » qui lui vaut d'être une « femme obscure », une femme impénétrable, insondable, irréductible, supra-sensible.

La réciprocité bijective naît ici de ce que la femme noire, auréolée de sa plastique, donc de sa labilité, revêt une flopée d'aspects. Diverses stratégies sont alors subtilement mises en extension à l'effet de faire rayonner ce complexe ontologique : la géologisation (« Terre » ; « Savane »), la végétalisation (« Fruit mûr »), la réification (« tam-tam ») et l'animalisation (« Gazelle »).

À l'évidence, la femme africaine, en raison d'une constellation imageante, porte en elle des stigmates de l'univers. Ainsi, pour D. Lamaison (1997, p. 103),

ces métaphores récurrentes [du] poète finissent par dessiner des lignes de force qui déterminent les idéaux profonds qui le hantent, les modèles qu'il se rêve. Rassemblées en faisceaux, ces tendances constituent ce que Charles Mauron, l'inventeur de la psychocritique, appelait le mythe personnel du poète.

Or, c'est dans le foyer psychologique de l'enfant que Durand origine la taxinomie des images. Il part du principe que le nouveau-né jouit d'un substrat psychologique universel qui lui confère la capacité de s'adapter à toutes formes de cultures. Il en résulte l'idée d'une sécante entre les gestes du corps, les centres nerveux et les représentations symboliques.

En réalité, "Femme noire" semble marqué par la dominante copulative dont le credo réside en la fixation des impératifs de cycle et de rythme sous-jacents à la pulsion sexuelle. La digestion en est justement une variante.

Ce réflexe est subtilement mis en évidence par les items « grandi », « bandait » (vers 3), « découvre » (vers 4), « foudroie » (vers 5), « frémis » (vers 8) et « nourrir » (vers 19). Si le verbe « découvre » infère une négation de couverture ou une évidence de nudité, l'étiquette verbale « bandait » charrie, ici, l'idée d'une attention précautionneuse ou avenante visant à entourer l'autre de soins particuliers. De cette façon, la mention amplificatrice de « foudroie » est indicatrice de la violence du ressenti amoureux, à

l'instar d'une décharge électrique qui désarme totalement et laisse pétrifié l'être qui aime ou convoite.

Dès lors, l'emploi de « frémis » est porteur de la transe extatique qui s'en suit. Dans une telle étoffe, tricotée des fils de lascivité et d'érotisme, aussi bien sous la modalité de la verticalité maternelle que sous l'égide de l'horizontalité conjugale, le « nourrir » s'érige en règle d'or tant il produit de la semence en vue de voir « grandi[r] ». C'est tout le "mythe de la génération" associé à l'idée d'une "fécondité des actants".

L'érotisation de ce poème est significative de la "correspondance sexuelle" entre le poète et la femme d'une part et entre la femme et l'univers, d'autre part. In fine, il s'établit la fusion harmonieuse et harmonique entre le poète et l'univers.

Le corps de la femme, en général et celui de la femme noire, en particulier, sait s'approprier les différentes plastiques et postures que requièrent les fonctions auxquelles elle est naturellement destinée. En réalité, si sa silhouette généreuse fait figure d'« ombre » (vers 3) pour assurer la protection de l'enfant, la tendresse de ses « mains » (vers 3) instaure un rendez-vous sensitif de premier ordre. Cela crée les circonstances d'un contact chaleureux avec la figure maternelle que le fils prend plaisir à découvrir. La beauté chantée par le poète fait certainement écho aux berceuses déclamées par la génitrice en vue de procurer à son enfant un sommeil paisible.

Outre cet aspect, la convocation du « nourrir » (vers 19), par-delà la mécanique digestive, exprime le transport amoureux qui charrie le poète. À la lecture du texte senghorien, s'éclaire le schème amoureux du "blottissement dans l'intimité".

Or, pour G. Durand (1969, p. 61), le schème se révèle justement comme « le "présentificateur" des gestes et des pulsions inconscientes ».

En tant que « point de jonction entre l'imaginaire et les processus rationnels » (G. Durand, 1969, p. 65), l'archétype en présence est la terre nourricière. C'est précisément cette image fondamentale qui ressortit au substrat schémique de la fusion intimiste et au « geste de l'avalage ».

Ici, le régime nocturne entretient, sous l'économie de la structure mystique, la culture « des liaisons et des fusions » (G. Durand, 1969, p.306). Se joue, de cette façon, le récit d'un épisode existentiel qui euphémise le rapport de l'humain au temps.

Ainsi, le flux temporel étant revêtu de l'identité d'une menace pour l'espèce humaine, c'est par la quête de la sécurité et la recherche d'une once de protection que le sujet se détermine.

En l'espèce, la figure féminine est perçue comme une réponse à la problématique existentielle du temps en ceci que, par sa douceur, sa maternité et son pragmatisme cosmogonique, elle devient une sorte de refuge ou de tanière pour le Nègre éprouvé par les abus du négationnisme de son être.

La finalité d'une telle démarche mystique réside dans la quête de sécurité, de protection, de repli.

Manifestement, le scénario qui est agrégé à la configuration narrative de "Femme noire" est celui d'une action paisible ou d'un jeu docile. C'est le lieu de l'inversion des valeurs dans la mesure où « ce qui est inférieur prend la place du supérieur, les premiers deviennent les derniers, la puissance du poucet vient bafouer la force du géant et de l'ogre » (G. Durand, 1969, p.317).

En ce qu'il canonise la femme noire, le poème de Senghor impose une distorsion paradigmatique tendant à accorder la centralité à un être dont l'étant est culturellement relégué aux minorités. En d'autres termes, dans le contexte africain des années 1940, marqué par l'épisode colonial et où la femme noire est loin d'occuper les premiers rangs, cet hymne à la beauté et au prestige tient lieu d'hommage et de testament négritudiens. C'est toute la force de l'aptitude intuitive de la démarche durandienne qui consacre le génie artistique du poète sénégalais.

De cette façon, le symbole primordial de la « Terre », auquel la femme noire est assimilée dans le poème senghorien, jouit du charme de cette rencontre heureuse entre la prêtresse de la vie ou de la maternité humaine (la femme comme refuge) et l'étendard de la Mère-Nature (la terre comme fœtus de l'hébergement, lieu de repli sur soi). En l'espèce, la richesse du représenté féconde l'épiphany du symbole dont l'un des traits essentiels est la surdétermination.

Subséquemment, le principe vital de cette structure mystique du nocturne est Éros, au sens de la divinité primordiale de l'Amour ou encore de la force mystérieuse qui semble pousser les êtres les uns vers les autres et les inciter à procréer.

En outre, la posture qui correspond à cette syntaxe de l'imaginaire est l'horizontalité en tant que modalité du repos, du couché, de l'étendu, du trait d'union. Cette fusion des êtres (Poète/Femme ; Femme/Nature) est alors symptomatique d'une relation quasi-visqueuse et agglutinante. Le mode de pensée déployé, au cœur de cet univers, a trait à la similitude. Il s'agit d'un espace où prévaut la logique de l'analogie. C'est ce qui justifie l'emploi généreux des images analogiques, comme démontré dans les pages précédentes.

L'option compositionnelle du texte senghorien met justement en évidence une prédilection pour le détail (« Terre promise », « Fruit mûr », « Savane aux horizons purs », « tam-tam sculpté », « Gazelle aux attaches célestes ») au détriment de la vue d'ensemble « du haut d'un haut col calciné » (vers 5).

Or, G. Durand (1969, p. 316), pour le décryptage des fécondités du régime nocturne selon la valence mystique, accorde le primat à la « minutie », à la « méticulosité », car c'est « le détail qui devient représentatif de l'ensemble » au détriment de la perception holistique.

Au demeurant, le fonctionnement du poème de Senghor s'édifie autour du « *réalisme sensoriel* des représentations ou encore [de] la vivacité des images » (G. Durand, 1969, p.313). Il se nourrit de « l'attachement à l'aspect concret, coloré et intime des choses » (G. Durand, 1969, p.p. 319-320).

En revanche, dans "La Colonne brisée" de Frida Kahlo, c'est la dominante posturale qui prévaut. Celle-ci se justifie par la tendance de l'artiste à se redresser, en ayant recours à la création picturale comme modalité de résilience, après le grave accident dont elle a été victime. Sous cette modalité, la frontalité du corps de Frida Kahlo, dans l'autoportrait, souligne la position debout ou la verticalité face aux blessures, meurtrissures et flétrissures de tous ordres. En l'espèce, le sujet se redressant perçoit le monde à distance par la vue.

Au geste postural est associé le syntagme verbal "*distinguer*" (G. Durand, 1969, p. 506) lequel infère le schème de « la verticalisation ascendante et celui de la division tant visuelle que manuelle » (G. Durand, 1969, p. 61). Le tableau de Frida Kahlo se cristallise, fort justement, autour des variantes du *distinguer* (partie supérieure et partie inférieure du corps ; couleurs chaudes et couleurs froides ; nu et drapé ; unicité de la voûte céleste et dislocation de la surface terrestre ; intensité de la souffrance et transcendance métaphysique de l'art ; fermeture et ouverture ; désespoir et espérance).

À la différence de "Femme noire", ces systèmes d'images relèvent essentiellement du régime diurne de l'imaginaire dans la mesure où ils expriment les visages du temps et s'organisent autour de l'antithèse Lumière / Ténèbres. En réalité, ils traduisent la volonté de vaincre l'angoisse du temps et de s'élever au-dessus de la condition humaine. Pour ce faire, la colonne axiale mise en évidence par Frida Kahlo, dans ce tableau, est porteuse d'une double identité symbolique : ascensionnelle et diaïrétique.

En tant que symbole ascensionnel, la colonne artificielle, faite de pierre antique de style ionique, remplace la colonne vertébrale de l'artiste mexicaine, brisée au cours du violent accident survenu le 17 septembre 1925. En cela, elle figure la renaissance, la reconquête de la puissance originelle, la proclamation du défi ouranien de l'existence. Le défaut de cette colonne de substitution, en raison de la destruction des hanches, du bassin, de la colonne vertébrale, aurait conduit à un affaissement du corps de la femme. D'une utilité opératoire, cette colonne soutient le menton de l'artiste et tient fixe le visage dont la profondeur du regard le dispute au stoïque et à l'énigmatique.

Ce faisant, la présence de la colonne, appuyée par l'adjuvant du corset, offre au spectateur l'image d'une beauté physique intrinsèque, portée par une chevelure abondante, des sourcils épais, une chair aussi ferme que luisante, une poitrine conquérante. Vue sous ce jour, la colonne énonce le champ contemplatif des atouts originels du personnage féminin qui survit aux aspérités dues aux épreuves matérielles et sentimentales. Finalement, la

colonne est le symbole même de la résilience de Frida Kahlo dont l'engagement à la cause politique et artistique fait école.

Consécutivement à son adhésion au Parti communiste, en 1928, Frida Kahlo incarne la figure de l'action promotrice de l'émancipation des femmes dans la société mexicaine. Cette posture aiguise sa fibre libertaire pour l'avènement d'une société catholique et patriarcale plus épanouie.

Par ailleurs, la colonne, fixée dans l'ancre du personnage, pourrait être interprétée comme un véritable motif phallique. À ce propos, H. Herrera (1996, p. 109) soutient qu'elle « est semblable à un phallus ; la peinture illustre donc le lien établi par Frida [Kahlo] entre la sexualité et la douleur, elle rappelle la hampe d'acier qui avait transpercé son vagin au cours de l'accident ». Le motif phallique, en tant qu'item biologique et symbolique du pouvoir masculin, souligne l'assumption virile et la revendication pleine de la liberté sexuelle de l'artiste.

Dès lors, le susurrement de la fusion des genres confère au personnage féminin les traits d'un être androgyne. Ce mélange visuel des genres, par-delà le contre-pied de la castration phallique, éveille le masculin enfoui en le féminin et consacre, sur un même plan, le substrat idéologique d'une société aux aspirations révolutionnaires. L'artiste révèle, par cela-même, que la restriction des genres est oppressante ; actualisant ainsi la problématique de la recherche ontologique et pragmatique du Soi.

En tant que symbole diaïrétique, la colonne se révèle comme un instrument de puissance et de pureté. Elle devient une arme de victoire et un insigne d'accession à la transcendance. En cela, elle instaure le principe de la rupture et de la division, à l'instar du corps de la femme qu'elle sépare en deux : la gauche et la droite, le haut et le bas, le ciel et la terre, la vie et la mort, l'action et l'inertie. D'ailleurs, un corset orthopédique maintient fermement les différents hémisphères du corps. Subséquemment, il est aisé de souligner que cet autoportrait est sous-tendu par l'archétype de la reconquête.

À l'analyse, " La Colonne brisée" de Frida Kahlo, à la contraposée du texte senhorien, procède du régime diurne de l'imaginaire et ressortit à la structure solaire. Une lecture critique de ce tableau permet de lire le temps comme un véritable ennemi à vaincre, un farouche opposant à évincer. Réalisé en 1944, au crépuscule de la vie de l'artiste, cet autoportrait apparaît comme le modèle achevé de la reconstruction de l'auteur par la médiation picturale.

Par cela, Frida Kahlo s'affirme en tant qu'elle adopte une posture d'érection face aux innombrables contrariétés existentielles auxquelles elle est confrontée : contraction de la poliomyélite, infidélités déchirantes de Diego Rivera, son époux et surtout violent accident avec son corollaire de désagrégation.

La finalité de l'entreprise kahlienne est donc d'asseoir un empire triomphant face à la présence corrosive et lancinante du temps qui se constitue l'allié des blessures qui la

défigurent. Au cœur du magma spleenétique auquel elle est en proie, Frida Kahlo sollicite les suffrages cathartiques de la peinture.

Aussi le scénario qui surgit de sa toile est-il celui de l'affrontement d'un personnage muni d'une arme redoutable. Pour ce faire, l'arme à laquelle l'artiste a recours est la colonne. Observable dans un tableau à double entrée (déterminant, matrice), la colonne désigne, en peinture, l'ensemble des éléments figurant sur une même verticale. Son inscription dans cet autoportrait revêt alors un symbolisme qu'il importe de décrypter.

En premier lieu, la colonne représente, par sa verticalité, la rectitude, l'autorité, la force, l'affirmation de soi, l'audace, la figure résiliente de la peintre mexicaine. Cette posture quasi-démiurgique lui confère la latitude de sonder, de pénétrer et de dompter les mystères. À ce titre, il peut être admis la géométrie phallique de la colonne comme indice de la virilité et de la manifestation d'un pouvoir. Frida Kahlo y a donc recours comme outil de pénétration et trait d'union entre le Ciel et la Terre, le haut et le bas, le divin et l'humain, l'ornemental et le pratique, l'idéal et le réel.

En deuxième lieu, la colonne pourrait porter ici le sens encodé de l'arbre de vie planté dans le jardin corporel de Frida Kahlo. Elle devient, de ce fait, annonciatrice de promesses béatifiques et d'éternité. La création picturale de l'artiste mexicaine en est une illustration éloquente tant et si bien qu'elle est monstrative non seulement de son génie et de sa générosité mais aussi de sa foi en un bonheur transcendantal. La colonne évoque donc le triomphe et l'immortalité de la peintre qui se voit, par cela même, portée au firmament. Elle devient un véritable phare, une traceuse de voie. Le principe qui en résulte est celui du masculin du logos symbolisé par le Soleil. Source de lumière, de chaleur et de vie, il est le révélateur, par excellence, de toutes choses. Il est le principe, la loi, l'ordre, le conscient. Ce principe masculin du logos marque l'idée de résurrection et de sagesse.

La posture y afférente est la verticalité ; la colonne s'en fait l'écho, abondamment. La relation associée à cette configuration est la dualité, en ce sens que la ligne verticale témoigne d'un éclatement en deux. C'est pourquoi, la pensée, sous cette modalité diurne de l'imaginaire, obéit au type exclusif, identitaire et contradictoire. L'analyse y est dominante et la logique qui en procède, récuse toutes formes de nuances au profit de la démarcation ou de la différence nette des parties en présence. La coordination se définit, dans ces conditions, comme le modèle d'action promue en ce qu'elle engage la pluralité, le multiple. Ainsi, l'ambition et la stratégie demeurent les impératifs de conquête d'un bien-être.

De façon intrinsèque, le tableau de Frida Kahlo historise la dramatisation d'un personnage qui se met en scène. C'est tout le sens de l'autoportrait. Sa réclusion, pour cause de blessures graves, forge sa passion pour l'art. Elle bénéficie alors d'un chevalet spécial qui lui permet de peindre. De plus, elle se voit attribuer un miroir qui lui donne de se voir.

La sublimation de sa souffrance réalise l'accomplissement du deuil de la Chose dans la création, au sens lacanien de l'« objet absolu du désir » (J. Lacan, 1986, p. 133).

Chez Senghor comme chez Frida Kahlo, le corps de la femme se laisse découvrir comme un foyer de fertilisation aussi bien biologique qu'artistique.

À ce niveau de l'analyse, il est bon de rappeler que l'archéologie des strates mythémiques s'est caractérisée

- *d'abord par un relevé des [images], voire des motifs redondants, sinon "obsédants" qui constituent les synchronicités mythiques de l'œuvre ;*

- *ensuite par l'examen dans le même esprit des situations et des combinatoires de situation des personnages et des décors* (G. Durand, 1969, p. 343).

Ainsi, après avoir présenté les spécificités poétique et picturale de la représentation du corps féminin, respectivement dans "Femme noire" et "La Colonne brisée", il importe de s'intéresser à la part de l'imaginaire que ces supports contribuent à forger. Le travail en présence procédera, en sa prochaine articulation, au « repérage des leçons différentes du mythe et des corrélations de telle leçon d'un mythe avec tels autres mythes d'un espace culturel bien déterminé ». (G. Durand, 1969, p. 343).

3. Identité immanente et flux mémoriel du féminin

L'identité immanente de la corporité féminine peut s'entendre comme l'examen des scénarii mythiques similaires ou sous-jacents aux énoncés poétique et pictural convoqués.

En d'autres termes, il s'agit d'y sonder « des situations et des combinatoires de situation des personnages et des décors » (G. Durand, 1969, p. 343).

De ce fait, la sensualité et l'érotisation du poème senghorien pourraient faire chorus, pour le moins, avec la figure mythique d'Aphrodite : déesse grecque de la beauté, de l'amour et de la procréation. Elle a pour pendant romain, Vénus. À l'instar d'Aphrodite, la plastique aussi complexe (saturation imageante) que séduisante de la "Femme noire" (« Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle », vers 6) érige le corps de cette dernière en un véritable musée ou en un sanctuaire aux fins de contemplation et de culte. Symbole de la beauté féminine par excellence, Aphrodite bénéficie d'une audience remarquable auprès des artistes, notamment des peintres et des sculpteurs dont certains la représentent nue.

Par ailleurs, l'évocation de l'aigle, rattaché à l'histoire d'Aphrodite, souligne l'effet subjuguant ou transperçant de l'amour.

Au regard de ce qui précède, le décor du texte (mythème de la femme belle, motif du nu, symbole de l'aigle) autorise à déterminer la femme senghorienne comme une véritable Aphrodite noire. Elle revendique une beauté sans fard, un charme à l'état brut. Le noir de

sa peau, qui se confond à la lisière de l'obscur, est un vêtement naturel. Il acquiert une densité insoupçonnée surtout lorsqu'il résonne comme le noir authentique de la sérère sénégalaise dont il est une identité remarquable. Le noir et le nu s'embrassent pour dire la litanie des superlatifs majestueux du corps féminin noir.

Nue, belle, obscure et mystérieuse, la femme noire apparaît, finalement, comme l'emblème de toute l'Afrique culturelle, sociale et religieuse. Elle "anthropologise", pour ainsi dire, l'histoire et le destin du peuple noir dont elle est l'affirmation matricielle.

De cette façon, le corps devient un prétexte / pré-texte dont l'abstrait de la poétisation et la peinture quasi-divine créent les conditions d'une identité populaire et mythique de la femme. C'est précisément cette essence ontologique qui nourrit l'imaginaire poétique de l'écrivain sénégalais.

Quant au tableau de Frida Kahlo, la végétation broussailleuse des sourcils du personnage féminin, au-delà de son aspect cyclopique et mystérieux, épouse les contours plastiques d'un oiseau en plein vol. La superbe des ailes de cette réalité avienne laisse peser le soupçon présentiel d'un oiseau mythique, en l'occurrence le phénix.

Charriant l'idée de la longévité et de la renaissance, sur les cendres de sa propre fin, cet oiseau mythique figure l'immortalité, la résurrection, la survie. Ovide (1850, p. 514) écrit : « il n'y a qu'un oiseau qui retrouve la vie dans sa mort, et qui se recrée lui-même : les Assyriens le nomment phénix ». En l'espèce, le choix exclusif du phénix se justifie par la convocation de deux raisons. La première procède du symbole de la colonne en tant qu'instrument de renaissance verticale de Frida Kahlo, au cœur du figuratif anthropomorphique du tableau.

La seconde est tributaire de ce que, comme le phénix qui se reproduit à l'identique, "La colonne brisée" est le reflet intelligible de l'état physique et moral de Frida Kahlo.

L'imaginaire de la création picturale, en particulier et artistique, en général, s'enrichit alors des constructions et représentations forgées autour des nouveaux défis auxquels la femme du XX^e siècle est confrontée.

À la lumière de ce qui précède, quelles peuvent être les dividendes d'un tel ordonnancement conceptuel du corps féminin pour l'imaginaire et le ferment anthropologique des peuples ?

L'hypotexte senghorien de la culture sérère se lit comme un marqueur important du rôle éminent revêtu par la femme dans l'imaginaire social sénégalais. Discrète, elle fait figure d'héroïne et d'amazone de la résistance sénégalaise, particulièrement de la Casamance, contre la colonisation française.

Elle porte, par ailleurs, la trajectoire performative de la reine Johanna Simentho du royaume de Wissombo (B.B. Diop, 1990, 237 p). Faisant référence à la figure légendaire de Sitoe Djata, la reine Johanna exprime, au fond, la quête de l'indépendance, l'aspiration

à la liberté et la revendication de la dignité ainsi que le promeut le personnage féminin de Senghor.

Le descriptif mythique de sa corporéité fascinante, sur l'autel de la lascivité, épouse l'idée doxique selon laquelle il s'établit un rapport de type métaphorique entre la lutte sénégalaise et la sexualité.

Dans un tel contexte, il n'est pas anodin de noter, dans les deux registres, la part prépondérante que jouent les préliminaires. Par leur étendue, ils mettent en relief le cérémonial lié à la solennité et à la sacralité de l'événement. Le lecteur comprend, dès lors, la conquête précautionneuse du corps féminin (« mains », « bouche », « chair ferme », « tam-tam tendu », « chevelure ») et ses effets vertigineux sur le poète sénégalais, en proie à une inflation sensorielle.

En tant que stratégie discursive, le langage de séduction de la femme noire révèle sa beauté aimantée si bien qu'elle fait valoir sa double valence de "mater protectrice" et d'inspiratrice du plaisir exquis.

En réalité, le corps de la femme noire, obscure et nue, charrie l'imaginaire d'un macro-espace : celui de l'Afrique. Il s'agit donc pour l'auteur de mettre en extension les ressorts de l'idéal négritudien dont le corps de la femme devient le signe visible et canonique. Plusieurs aspects de cette Afrique noire sont présentés, à savoir son hospitalité maternelle (« grandi à ton ombre »), sa « douceur », la fertilité de sa terre (« Terre promise »), la générosité de sa production agricole (« Fruit mûr à la chair ferme »), la beauté de sa végétation (« Savane aux horizons purs »), la frénésie de sa musique (« tam-tam tendu qui gronde » vers 10), la suavité de ses chants (« Ta voix grave de contralto »), l'éclat de ses matières (« Huile que ne ride nul souffle »), la prestance de sa faune (« Gazelle aux attaches célestes »), l'intelligence et la beauté de ses fils (« Délices des jeux de l'esprit », « Je chante ta beauté »).

Au-delà du revêtement de sa nudité, de l'éclat de sa « noir[ceur] et du mystère de son « obscur[ité] », la femme se laisse pénétrer comme le creuset des valeurs humaines, morales, culturelles, spirituelles du peuple noir. Ce faisant, elle apparaît comme l'épicentre de la conscience nègre dont l'écriture poétique cristallise le sentiment collectif.

De cette façon, si l'Afrique est le berceau de l'humanité et que la femme noire est porteuse et donneuse de vie, alors il peut être établi que cette dernière, au-delà de la souche continentale d'origine, est le cliché matriciel de toute l'humanité. Elle est à la fois émanation ontologique du Noir et tension manifeste vers l'universel.

Avec Frida Kahlo, la femme se révèle, en son être intrinsèque, comme génératrice d'un regard iconoclaste sur l'héritage patriarcal des sociétés modernes. Figure majeure de la féminité mexicaine du XX^e siècle, elle est un parangon de la rupture tant physique, morale que sentimentale, politique et idéologique.

En cela, G. Ankori (2002, p. 115) souligne: «brutal opening [of his body] doesn't resemble or evoke [only] the clean incision of a surgical tool [...]. The obviously jagged crack implies [also and above all] a violent act of rupture».

Ainsi, la rupture de l'unité corporelle est matérialisée, dans "La Colonne brisée", par l'image de la « femme ouverte ». Cette figure est sous-tendue par l'imaginaire de la *Chingada*, dans la culture mexicaine. O. Paz (1959, p.p. 98-99) l'entend comme la marque de

la violence, [le fait de] sortir de soi, pénétrer par force dans un autre. Et aussi blesser, déchirer, violer - des corps, des âmes, des objets - détruire. Chingar est faire violence à autrui. C'est un verbe masculin, actif, cruel : il pique, il blesse, il déchire, il tache. Et il provoque une amère et profonde satisfaction chez l'exécutant. [...] La chingada, la femelle, la passivité pure, sans réaction devant l'extérieur. [...] L'idée du viol domine obscurément toutes ces significations. [...] La chingada est la mère, ouverte, violée, trompée. L'enfant de la Chingada est la créature du viol, du rapt, de la tromperie. [...] Sa passivité est abjection : elle n'offre aucune résistance à la violence, elle est une masse inerte de sang, d'os et de poussière. [...] C'est cette passivité ouverte à l'extérieur qui l'amène à perdre son identité : elle est la Chingada. Elle a perdu son nom, elle n'est plus personne, elle se confond avec le néant, elle est le néant. Et néanmoins, elle reste une atroce incarnation de la condition féminine.

Au demeurant, le corps-terre de la femme a été souillé, violenté, percé, abusé par la mâle virilité des envahisseurs espagnols. Le Mexique Indien porte, dans le verdict de cette ouverture béante, le procès du viol par le conquistador, l'historicité de la colonisation de la terre mexicaine par l'Europe.

Par l'affirmation de son identité propre, bisexuelle et dépouillée des carcans sclérosants de la société des années 1930-1950, Frida Kahlo devient la conscience prométhéenne des droits des femmes de son époque. Sa création artistique nourrit, par conséquent, l'imaginaire de la cause militante résultant d'un métissage violent et brutal voire bestial.

La femme-ouverte reflète, dans ce cas, l'image de la figure émancipée de l'artiste. À l'instar du personnage de "Femme noire", qui est un être ouvert (ouverture à l'Afrique, ouverture à la Nature, ouverture au Masculin, ouverture à la Vie), le personnage kahlien célèbre une ouverture à la foi, à l'espérance et à la générosité idéologique.

Par son génie résilient, la peintre mexicaine fait la démonstration du renouvellement cyclique de l'être. Elle figure, par extension, tous ces corps déchirés par les armes.

Chez Senghor et chez Frida Kahlo, le corps féminin est un précieux objet de représentation et un remarquable vecteur d'édification d'une identité collective au service d'un imaginaire dynamique.

Dans les deux énoncés, la femme est établie comme le fruit d'un assemblage différentiel dont le corps assure l'unité et l'unicité. Ainsi, elle est, tour à tour, « Terre », « Fruit »,

« Savane », « Tam-tam », « Gazelle » d'une part et déstructurée, brisée, résiliente, conquérante, triomphante, d'autre part.

De plus, les deux personnages sont conçus dans des contextes de crise : l'épisode colonial pour le personnage senghorien et la guerre du Mexique contre l'Allemagne, l'Italie, le Japon, pour le personnage kahlien.

Par ailleurs, il n'est pas superfétatoire de relever la commune influence du vernis surréaliste sur les deux auteurs, notamment à travers la figure d'André Breton. À l'instar du poncif et pontife français du mouvement surréaliste, la création de l'écrivain sénégalais et celle de la peintre mexicaine se composent d'éléments aussi hétérogènes qu'inattendus ; elles entretiennent les indices de la liminalité entre le rêve et la réalité. Par ce fait, elles invitent à une immersion dans le monde onirique, dans la perspective d'une rencontre heureuse entre l'Homme et son intériorité.

Conclusion

En définitive, il semble indiqué de retenir que les suffrages de la présente réflexion ont été accordés à l'examen du relief et du foyer mémoriel du corps féminin aussi bien dans "Femme noire" de Senghor que dans "La Colonne brisée" de Frida Kahlo. Pour ce faire, quelques outils de la mythocritique durandienne ont aidé au décryptage de l'assomption de la corporéité féminine dans chacun des supports. La syntaxe conceptuelle des énoncés poétique et pictural, autour de la figure de la femme, a appelé des résonances en termes d'identité du substrat narratif. Ces créations artistiques contribuent, de cette façon, à la lecture critique du vécu des sociétés respectives des auteurs dont le corps de la femme est l'échantillon canonique des territorialités anthropophaniques. Par-delà le liant thématique de la femme, le motif du nu qui unifie le poème senghorien, publié en 1945, et la toile kahlienne, parue en 1944, se présentent deux surfaces corporelles distinctes : un corps attirant ou appelant, d'une part et un corps blessé ou flétri, d'autre part. Tout bien considéré, « entre ces deux états, s'inscrit un processus de renaissance qu'on peut lire comme gestation, maturation et [dynamique] de formation d'un nouveau corps, d'un nouveau monde » (V. Konandri, 2013, p. 178). Au fond, la mobilisation d'un système relationnel qui acquiert de la densité en raison de son aptitude à la répétition, à la recreation, à l'écart et à la variation ne confère-t-elle pas aux personnages de ces deux textes une identité mythique qui hante la scripturarité de leurs auteurs ?

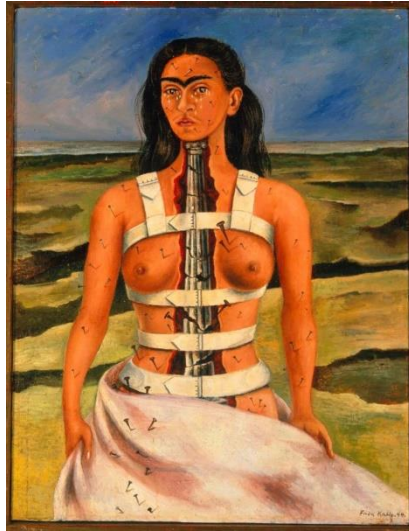
Références bibliographique et picturale

ANKORI Gannit, 2002, *Imaging her selves: Frida Kahlo's poetics of identity and fragmentation*, Westport, Greenwood Publishing Group.

BACHELARD Gaston, 2004, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, (2nde éd.).

- BROHM Jean-Marie, 2017, *Ontologies du corps*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre.
- DIOP Boubacar Boris, 1990, *Les Tambours de Mémoire*, Paris, L'Harmattan.
- DURAND Gilbert, 1969, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1992, (11^e éd.).
- DURAND Gilbert, 1996, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, UGA Éditions.
- GUTIERREZ Fátima Gutiérrez, 2014, « Mythocritique, Mythanalyse, Mythodologie. La théorie fondatrice de Gilbert Durand et ses parcours méthodologiques » in *Esprit Critique*, vol. 20.
- HERRERA Hayden, 2013, *Frida. Une biographie de Frida Kahlo*, Paris, Flammarion.
- KAHLO Frida, 1944, *La colonne brisée*, Huile sur bois aggloméré, 40x30cm, Musée Dolores Olmedo, Mexico.
- KONANDRI Virginie, 2013, *Littérature et identités : quelques lectures mythocritiques*, Paris, Publibook.
- LACAN Jacques, 1986, *L'éthique de la psychanalyse*, Le Séminaire (1959-1960), Livre VII, Paris, Seuil.
- OVIDE, 1850, *Œuvres complètes* avec la traduction en français sous la direction de M. Nisard, Paris, Garnier Frères Libraires.
- PAZ Octavio, 1959, *Le Labyrinthe de la Solitude*, Paris, Fayard.
- SENGHOR Léopold Sédar, 1964, *Poèmes*, Paris, Seuil, (2nde éd.).

ANNEXE



KAHLO Frida, 1944, *La colonne brisée*, Huile sur bois aggloméré, Musée Dolores Olmedo, Mexico.

(Pour les contraintes liées à la spécificité de l'exercice, ce tableau porte les valeurs réduites de celui inscrit au Musée Dolores Olmedo de Mexico)