« Vice » de style et fortunes figurales de l'éloquence picturale dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala

Yves Romuald Dissy-Dissy
Université Omar-Bongo

Résumé : Cet article ambitionne de lire le style dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala, à partir des catégories analytiques de la nouvelle rhétorique lancée par Perelman et prolongée par Michel Meyer. Notre hypothèse de travail consiste à montrer que le style, moulé dans le corps féminin, porte les marques d'une intelligence formelle qui instruit le lecteur d'une préoccupation tout en lui offrant des perspectives de résolution. Réfléchir sur le style, d'un point de vue rhétorique, c'est dessiner les sillons d'une communication argumentative virtuelle.

Mots-clés : rhétorique, style, pathos, argumentation, périphrase.

Introduction

Le choix de mener une réflexion rhétorique sur le style dans un des romans de Beyala, en l'occurrence dans *Femme nue, femme noire*, répond à une préoccupation de grande importance : l'efficacité communicative dans l'action oratoire, sur laquelle la rhétorique aristotélicienne s'est longuement appesantie. C'est en effet sous le nom d'élocution qu'Aristote formule subtilement, dans le Livre III, la part argumentative du style dans le discours : « C'est maintenant le moment de parler de l'élocution ; et en effet, il ne suffit pas de posséder la matière de son discours, on doit encore parler comme il faut, et c'est là une condition fort utile pour donner au discours une bonne apparence. » (Aristote, 1991, 1403b : 297-298.)

Aristote soulignait déjà que toute production discursive (orale ou écrite) a une visée persuasive et implique deux éléments fondamentaux : la maîtrise complète de l'objet du discours (ce dont il est question) et la physionomie (apparence du discours) qui

n'est pas réductible à l'ornement (*ibid.*, 1408a : 319) [1], bien éloigné des exigences de communication efficace. Le style est donc constitutif de la persuasion dans le discours : c'est son articulation avec les idées exposées qui dispose favorablement ou non l'auditoire sur ce dont il est question. Le principe de la « négociation » qui préside désormais à la nouvelle rhétorique avec Michel Meyer (Meyer, 2008 : 21) trouve ici toute sa pertinence dans la mesure où le style, qui est le site où s'est établi le contrat de l'interaction entre orateur (ou écrivain) et auditoire (lecteur) sur une question donnée, participe de l'argumentativité de toute communication, fût-elle littéraire. C'est dans cet ordre d'idée que nous entendons aborder le style dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala. Ainsi, si tel que le conçoit la rhétorique, tout recours au langage suppose un questionnement et une ou des modalités de communication, quelle question implicite motive le roman de Beyala ? Quelles sont les mécanismes de configuration du corps féminin comme réponse politique ? Le style est-il capable de penser / pensée ?

1 Argument du roman

Le roman de Calixthe Beyala, *Femme nue, femme noire*, dont le titre fait écho au célèbre poème de Senghor (Senghor, 1956), est loin d'être un hommage rendu au poète et à la mythique femme africaine qu'il glorifie. Bien au contraire, il se présente comme un plaidoyer contre l'angélisme, le stéréotypage de la femme noire dont le poète fait la promotion.

Tout sonne comme si le propos de la narratrice de Beyala, Irène, consiste dans le refus d'ethniciser la femme noire, de l'essentialiser comme l'a fait Senghor. Par le biais d'un personnage féminin jugé lubrique par son entourage, la *doxa* telle que la conçoit du reste Ruth Amossy (2010 : 93) [2], en désaccord en tous points avec l'essentialisme d'un féminin africain, le roman de Beyala prend à revers la thèse de la femme africaine mystique et mythique. Loin de la promettre à une désagrégation, toute la trame romanesque consiste, dans une argumentation par l'absurde, à la laïcisation du mythe de la femme senghorien et procède de la dévirilisation autant du verbe que des valeurs qui ordonnancent la société africaine. Le projet romanesque s'énonce dès l'*incipit* du récit comme une véritable correction de la thèse senghorienne, comme l'illustre l'extrait ci-dessous :

> *« Femme nue, femme noire, vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté... » Ces vers ne font pas partie de mon arsenal linguistique. Vous verrez : mes mots à moi tressautent et cliquettent comme des chaînes. Des mots qui détonnent, déglinguent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent ! Des mots qui fessent, giflent, cassent et broient ! Que celui qui se sent mal à l'aise passe sa route...* [Beyala, 2003 : 11.]

Le propos du personnage-narrateur clarifie fort bien le changement brutal d'un horizon d'attente, naguère défini par Senghor. La narratrice tire à brûle-pourpoint sur

1. L'ornement fait allusion au superflu, à ce qu'Aristote appelle « terme fleuri », qui est loin d'impressionner l'interlocuteur.

2. La *doxa* selon cette auteure se réfère à « une opinion commune, à l'ensemble flou de croyances et d'opinions » qui circulent dans une « collectivité ». Cette notion est assimilable à celle de discours social, perçu comme norme, un agrégat d'éléments culturellement préconçus qui structurent les idées et même les pratiques énonciatives au sein d'un groupe social donné.

ce dernier pour redéfinir le pacte scripturaire entre le lecteur et l'écrivain : on passe d'une éloquence poétique, plus sérieuse et incantatoire, à une éloquence prosaïque, plus triviale, spontanée, voire polémique. Il ne s'agit plus de tenir un discours de biais sur la femme, mais de dire de quels indignes discours sont faites les entraves qui la retiennent. La transposition parodique (Schoentjes, 2001 : 237) [3] du genre implique une modification du projet, une reconfiguration de la communication : si le projet de Senghor, essentiellement poétique, consistait à l'idéalisation de la femme, celui de Beyala, par le truchement d'Irène Fofo, est ostensiblement politique, au sens étymologique de ce terme, au même titre que l'est *La Philosophie dans le boudoir* (Sade, 1998 : 133) [4] du Marquis de Sade :

> *Ces fesses, dis-je, sont capables de renverser le gouvernement de n'importe quelle République ! Elles me permettent de faire des trouées dans le ciel et de faire tomber la pluie si je le désire ! Elles sont capables de commander au soleil et aux astres ! C'est ça une vraie femme, vous pigez ? Elles délivrent le monde de grandes calamités !* [Beyala, 2003 : 30.]

Contrairement au personnage d'Eugénie qui doit s'initier à la lubricité, Irène dans le roman de Beyala est l'initiatrice et la philosophe du vice, le Dolmancé doublé de M^me^ de Saint-Ange. Son projet politique est bien simple : donner à lire une femme simple et aux mœurs relâchées qui, par sa logique luxurieuse, met au grand jour une autorité patriarcale dont le système rationnel (rhétorique de l'*ethos*, force des valeurs, *virtù*) ploie sous les charmes d'une rationalité inféodée aux émotions (rhétorique du *pathos*). À l'instar de Rousseau qui voit dans l'idée de « propriété » l'expression d'une imposture et d'un malentendu originels, la cause des inégalités parmi les hommes (Rousseau, 1996 : 107), Beyala voit dans la perception réductrice de la femme à son corps l'origine du mal-être sociétal en Afrique. Pour trancher ce nœud gordien, elle figure dans son roman un personnage féminin, Irène, délibérément lubrique, qui déroule les principes d'une philosophie républicaine où la femme, par son corps incandescent, redonne vitalité à une société rendue exsangue par la duplicité des hommes. Le vice, prenant forme, fait style, donne une coloration aux idées et dessine la geste du lecteur : le style, forme viciée par l'obscène et les imageries du corps féminin, devenant pour ainsi dire le lieu de surdétermination discursive, est à percevoir comme le ferment de la relation rhétorique dans le roman de Beyala.

2 Le style, une modalité argumentative de la réponse à ce qui fait question

D'un point de vue rhétorique, le style ne saurait être immotivé. Il occupe une place non négligeable dans l'opération de persuasion. Il suppose à ce titre une forme intelligente

3. L'auteur définit la parodie comme un procédé d'appropriation artistique consistant dans la « décontextualisation » et la « relocalisation » d'un texte. Ici, il s'agit d'un procédé de détournement ponctuel (« parodie ponctuel ») d'un texte poétique de l'académicien Léopold Sédar Senghor.

4. Cet essai comme les autres sont pastichés par Beyala, Irène Fofo n'est pas sans rappeler Eugénie qui, une fois l'initiation aux vices achevée, est conquise par les idées de Dolmancé, le chantre d'une philosophie libertine. Si le comportement d'Irène est d'ailleurs assimilé à la folie (elle est « la déesse de l'Amour et de la folie », Sade, 1998 : 26), c'est parce qu'elle est la résolution de l'équation de la République qu'appelle de tous ses vœux Dolmancé, à savoir : amour = « folie de l'âme ». On peut également entrevoir l'Irène d'Aragon, dans *Le Con d'Irène*, dont le sexe constitue la trame du récit.

dans laquelle se tapit non seulement l'idée que l'énonciateur veut communiquer à un énonciateur, mais aussi la conduite que celui-ci est en droit de tenir vis-à-vis de l'énoncé. C'est ce qui fait du style le site privilégié de la négociation de la distance entre les deux pôles de la communication, émetteur et récepteur, sur la validité ou non des réponses formulées par rapport à la question en débat.

Femme nue, femme noire est un roman qui donne plus à voir qu'à lire. Le lecteur, par le procédé de la description, y est invité comme un voyeur. Tout le récit, par le truchement de la description, consiste en la figuration de la *captatio benevolentiae* « captation de la bienveillance » ; autrement dit, le projet d'Irène est de se concilier la bienveillance du lecteur-voyeur, de l'amener à comprendre la mise en échec de la thèse senghorienne de la femme noire et de la suprématie supposée du mâle noir. Pour cela elle recourt aux différentes formes de description, qui correspondent aux scénarii argumentatives propres à susciter l'ébranlement émotif du lecteur. Il s'agit de l'hypotypose, de la diatypose et de l'*ekphrasis*.

2.1 L'hypotypose

L'hypotypose consiste à « mettre sous les yeux » (Bacry, 1992 : 246), à décrire par le menu une réalité en vue d'établir une proximité avec le lecteur. Nous observons un phénomène double dans l'hypotypose : le premier, axé sur la topographie (Fontanier, 2009 : 422) [5], décrit le lieu ; le second, axé sur l'éthopée (*ibid.* : 425) [6], brosse à grands traits le mode de vie des personnages :

> *Au-dessus de moi, le ciel est d'une clarté étincelante, à faire s'évaporer toute réflexion. Sur le quai, les voix soulèvent une formidable cohue. Chez nous, les rires comme les pleurs ont la force d'un fleuve en crue. La radiance vaporeuse des jours trouble l'ouïe et oblige les hommes à parler à haute voix. Des babengués déchargent des bagages sur le débarcadère avec moult cris. Des enfants se délectent de cette confusion. Ils grimpent sur des régimes de bananes, se battent, créant un grand trouble sur les animaux : les poules caquettent et les cochons, soudain récalcitrants, refusent d'avancer.* [Beyala, 2003 : 14.]

Cette hypotypose met en avant un principe rhétorique fondamental, le *docere* (instruire). Il s'agit de permettre au lecteur de se figurer l'univers dépeint par la narratrice. Celle-ci lui livre des informations nécessaires sur son environnement social, en vue de forcer un « accord préalable » (Breton, 2006 : 53-54) sur ce dont il va être question. En effet, il faut s'accorder sur la réalité qui régit le lieu de vie et d'épanouissement des personnages présents dans le récit pour comprendre leurs mœurs et les conditions de leur réalisation. Ce que le lecteur perçoit ici, c'est le chaos ambiant qui structure le quotidien dans ce quartier mal famé d'Afrique. Le choix des mots tels que « cohue », « trouble » et « confusion » est loin d'être gratuit. Tout semble être promu

5. Fontanier la définit la « topographie » comme une figure de « description qui a pour objet un lieu quelconque » ; Irène met sous les yeux du lecteur l'espace de vie dans lequel elle évolue.

6. L'éthopée est dans la perspective de Fontanier un portrait moral, et même psychologique du personnage. Il peut susciter l'empathie du lecteur ou son antipathie, selon la manière dont la narratrice dispose le lecteur.

à un désordre primaire, agrémenté par l'intérêt accordé à l'émotion, au détriment de la raison. L'information que les mots d'Irène distillent dans l'esprit du lecteur vise à préparer son adhésion, à établir un accord fondé sur un socle de connaissance commun sur le milieu où évoluent la narratrice et les personnages dont elle brossera le portrait. Par le biais de l'hypotypose, le style consiste à provoquer un effet de réel qui permet de suspendre l'incrédulité du lecteur.

2.2 La diatypose

La diatypose est une autre figuration de la scène énonciative perçue par certains théoriciens (Molinié, 1992 : 116) comme une forme de description à part entière ; elle présente le style comme le lieu d'une dramaturgie de la scène énonciative, où l'impression suscitée sur le lecteur consiste à vivre la narration comme une réalité vivante et vivace. En témoigne le passage ci-après :

> *Ses longues mamelles touchaient le sol ; ses cuisses cellulitées tremblotaient ; son ventre boursouflé de graisse ballottait dans le vide. Elle semblait trouver évidente cette position obscène. Les deux beaux-frères caressaient cet amas de viande à l'aveuglette : « Ah, maman ! Gentille maman ! » Ils écartaient ses fesses, offraient à tout regard indiscret une vision panoramique de son gigantesque pubis. Son clitoris était accroché au centre tel un fruit solitaire. Elle avait des poils si longs qu'on aurait pu les tresser. Ils beuglaient en la fourrageant, soumis à cette frénésie folle que procurent les femmes monstrueusement perverties par un physique spécial. Ils la pénétraient à tour de rôle avec une violence inouïe. Sous leurs assauts, elle gémissait telle une ânesse prise par les douleurs de l'enfantement. Par moments, épuisée mais comblée par ces deux pilons, elle s'écroulait. Ils attrapaient ses hanches pour l'escalader et mieux la faire recevoir cette force.* [Beyala, 2003 : 71.]

Ce qui interpelle dans cet extrait, c'est la pléthore de verbes d'action qui donnent vie et relief à la scène décrite. Cette dernière marque l'écart avec l'hypotypose par le caractère non seulement dynamique de la description, mais également par sa dimension épique. En effet, au-delà de la fonction informative liée à l'acte descriptif, Irène, par le choix des verbes d'action et au demeurant fort suggestifs, donne à voir dans son récit une scène résolument impressionniste. On y songerait même à Cézanne dont le célèbre tableau, *L'Orgie*, donne une « impression d'agitation et de violence. La gamme colorée est très vive, choquante pour l'époque » (Hoog, 1989 : 35) [7]. La narratrice décrit ici l'acte sexuel, notamment une orgie, avec force détails. Le lecteur se mue en véritable voyeur et, à certains moments, peut avoir l'impression de vivre la scène érotique en direct, s'il ne la visualise pas dans son esprit. Les actes accomplis par les acteurs de cette scène orgiaque sont de trois ordres et offrent une vision en trois dimensions : le premier offre la femme dont le corps subit les assauts de plusieurs hommes ; le deuxième donne à voir la bestialité de ces derniers à travers des verbes d'action tels que « caressaient », « écartaient », « offraient », « beuglaient », « pénétraient » et « attrapaient ». Le troisième ordre ou plan est celui de la matérialité du

7. *L'Orgie* de Cézanne, toile élaborée en 1870, présente de fortes similitudes avec la diatypose.

regard, rendue par les termes suivants : « boursouflé », « regard indiscret », « vision panoramique », « gigantesque pubis », « monstrueusement pervertis », « physique spécial », « violence inouïe », « douleurs de l'enfantement ». Tous ces termes, qui confèrent à la description un caractère épique, structurent la perception du lecteur dont le regard, tel une caméra subjective, se construit son point de vue par rapport à la scène qui lui est offerte.

Le corps féminin apparaît comme l'élément qui ébranle idéologiquement l'homme, dévoile sa bestialité et son épuisement en tant que catégorie structurante. C'est du moins cet ébranlement idéologique, ce changement du rapport de force entre homme et femme qu'illustre la scène ci-après : « "Regardez ce qu'elle me fait ! une vraie sorcellerie !" ne cesse-t-il de répéter, en voyant les lèvres de la jeune aller et venir sur son archet. » (Beyala, 2003 : 165.) Il apparaît que l'homme blâme la femme parce qu'elle constitue, par sa présence ou par la saturation corporelle de l'espace, un mystère indomptable capable de lui procurer extase et de précariser toutes ses certitudes.

2.3 L'*ekphrasis*

Bien plus poignante est la description qu'offre l'*ekphrasis*. Cette figure de style, qui est une sorte de méta-scène, consiste en la « description d'une œuvre d'art » (Molinié, 1992 : 121). Voici ce qu'il en est dans le roman : « Et sans que je m'y attende, Diego accorde audience à mon corps. Il le manipule avec dextérité. Il le lustre orgueilleusement. Ses mains cadeautent mes seins de joliesses. Elles dessinent sur mes cuisses la configuration du monde. Ma fabrique à sucreries déborde. » (Beyala, 2003 : 108.)

Dans la scène décrite par Irène Fofo, s'il ne s'agit peut-être pas de la description d'une œuvre d'art, il s'agit tout de même d'une description qui met l'accent sur la réalisation artistique de l'acte sexuel. À ce titre, accomplir un acte sexuel suppose une « dextérité » avérée. C'est du reste ce qu'Irène fait observer au lecteur à travers l'adresse de Diego. La narratrice montre comment son corps, livré aux mains expertes de ce dernier, devient une œuvre d'art. Les mains de Diego, tel le pinceau du peintre zébrant son tableau, arborent sur le corps d'Irène, comme Arachné (Ovide, 1992 : 1193-1195) avant lui sur la toile, des solutions possibles au malentendu qui font de la femme un être réprimé alors qu'elle est source du monde. D'ailleurs ce personnage n'est pas sans rappeler le peintre Diego Vélasquez dont l'œuvre, *Les Fileuses*[8], rend hommage au mythe de cette femme libre qui osa défier la déesse Pallas. Elle fut métamorphosée en araignée pour avoir eu le courage, grâce à son habileté artistique, de dénoncer les faiblesses des dieux qui prenaient un malin plaisir de tromper les mortels. Il paraît évident que l'intrication du texte et de l'image propre à l'*ekphrasis* confère au style des vertus picturales, qui modélisent l'acte de lecture. En effet, le lecteur de ce type de description « obéit à une dualité indépassable qui n'est ni séparation ni fusion » (Bergez, 2006 : 120). En butte à cette picturalisation du style, sa circulation dans le texte se résume à la dialectique de l'image et du texte.

8. Connu sous le nom de *La Légende d'Arachné ou les Fileuses*, ce tableau de Diego Velasquez, une huile sur toile, a été peint vers 1657.

Ainsi, les images qui prolifèrent dans l'*ekphrasis* et dans toutes les descriptions que nous avons examinées sont l'expression d'une conscience esthétique du corps, laquelle implique une reconfiguration fondamentale de sa socialité. Lorsque Irène dit, « je sens, je sais » (Beyala, 2003 : 167), elle fait de la pathémisation du discours ou la stylisation du corps féminin dans le discours romanesque un acte de légitimation d'une forme de rationalité résolument transgressive. Tout comme l'Edwarda de Bataille (1956 : 9-53) [9], elle rend caduc le système cartésien, le *cogito ergo sum*, « je pense, donc je suis ». C'est le corps, en l'occurrence le *pathos*, qui devient la modalité de connaissance du monde. On peut dire que Beyala réussit un tour ingénieux, car elle se sert d'un *topos* récurrent dans l'histoire de l'art et de la littérature, la peinture du (corps féminin) nu, pour raviver l'esprit du lecteur sur le péril d'une société sans femme, sans sexe.

3 La périphrase : typologie, lexicalisation et reconfiguration sémantico-cognitive du réel

Dans *Femme nue, femme noire*, l'écriture de Beyala regorge d'une fortune stylistique, notamment dans l'usage particulier de la périphrase. En effet, les différentes expressions qui désignent le corps révèlent les stratégies que l'écrivain, par le biais des personnages de l'intrigue romanesque, met en place pour gagner le lecteur à la cause qu'il défend. Pour mieux cerner la geste argumentative qui se dessine à travers l'usage de la périphrase, nous allons nous servir du tableau ci-dessous (tab. 1).

3.1 Périphrase à modalité métonymique métaphorisante

- « Fatou noie ma *rose intime* de nourriture qu'elle happe ensuite » : cette périphrase à modalité métonymique métaphorisante insiste sur la dimension descriptive, et même picturale de la communication dans ce roman. Le mot « rose » est mis à la place de « fleur / flore ». Par contiguïté, « rose intime » connote « flore vaginale ». Les deux expressions ont comme caractéristique voisine le pigment rose. C'est la perception (pathos) du lecteur qui est ici sollicitée, et qui lui permet d'assimiler la « rose intime » au « vagin ».

- « Il n'a pas le temps de libérer sa semence que Jean-Baptiste le déloge et entre à son tour dans *le vieux mystère de l'édentée* » : il y a ici un jeu de miroir très complexe dans cette périphrase qui recourt au procédé métonymique pour insister sur l'illusion référentielle, l'illusion cognitive. Le vieux mystère, le sexe de la femme ou l'antre du désir, est la question conjurée par la société phallocrate et ses épigones (les femmes traditionnelles, dont la vieille) et l'édentée est la conséquence palpable de ce refoulement. La fuite du questionnement garantit des solutions provisoires, consacre l'ignorance, la pauvreté ontologique. La vieille en est l'illustre représentation, selon Irène Fofo.

- « Certain qu'à force de fréquenter assidûment ma *lézarde ourlée*, le sergent a dû aspirer toute ma virilité » : le travail de resémantisation ou de pluralisation sémantique consiste en la désignation non pas de l'orifice en lui-même, mais de son état de laideur dû à une fréquence d'activité sexuelle violente et dévita-

9. Edwarda est une femme qui aime son corps. Irène et elle sont des déesses, des prêtresses, voire des « théologiennes » de l'excès de jouissance.

lisante. Hayatou, dont il est question ici, s'est pour cela trouvé amputé de sa virilité.

- « Ils cajolent distraitement *le renflement de mon corossol* » : elle a une fonction descriptive, informative, car elle désigne le pubis par sa constitution tendre et charnue que redouble au demeurant le corrosol, métaphore du sexe de la femme.

Tableau 1 – Mécanisme de la périphrase dans *Femme nue, femme noire*

Typologies de la périphrase	**Identification**	**Sens figuratif / figuré**	**Pivot de la restructuration cognitive du réel**
Périphrases à modalité métonymique métaphorisante	« rose intime » (p. 60)	Vagin	Contiguïté et assimilation
	« le vieux mystère de l'édentée » (p. 109)	Vagin	Contiguïté
	« lézarde ourlée » (p. 101)	L'anus / le rectum	Contiguïté
	« renflement de mon corossol » (p. 56)	Le pubis	Contiguïté et assimilation
	« aréoles gonflées » (p. 101)	Les seins	Contiguïté et assimilation
	« mes cornes de rhinocéros » (p. 102)	Virilité	La contiguïté consiste dans la mise en relief de la causalité de la virilité
	« feuille de saule » (p. 136)	Les petites lèvres	Contiguïté et assimilation
	« liqueur bénéfique » (p. 137)	Sperme	Contiguïté reposant sur l'effet
	« ravine asséchée » (p. 103)	Vagin	Contiguïté et assimilation
Périphrases à modalité métaphorique	« saucisse de Diego » (p. 109)	Pénis de Diego	Assimilation par la catachrèse
	« bouton de rose » (p. 111)	Clitoris	Assimilation par ressemblance
	« une négresse au sexe glouton » (p. 141)	Nymphomane	La périphrase s'appuie sur un *topos : l'insatiabilité de la femme noire*
	« fabrique à sucrerie » (p. 108)	Vagin	Assimilation
	« cloisons de son tabernacle » (p. 111)	Les lèvres	Assimilation par l'allégorie biblique
	« le lait de ses entrailles » (p. 183)	Sperme	Assimilation par l'analogie

- « S'il te plaît, Irène, aide-moi à trouver *mes cornes de rhinocéros* » : C'est la métonymie qui est cœur de la reconfiguration cognitive du réel ici. Le personnage attire l'attention sur la causalité de la virilité pour que l'acte de lecture implicite son impuissance. Il n'échappe pas au lecteur que le rhinocéros, animal protégé, est l'objet de braconnage pour ses cornes soupçonnées d'avoir des vertus aphrodisiaques. L'allusion faite aux « cornes de rhinocéros » par Hayatou traduit subrepticement un frétillant désir de recouvrer une virilité quasi juvénile, pour reconquérir son statut d'homme et, par ricochet, sa femme ; il traduit implicitement les fondements fragiles sur lesquels repose l'autorité masculine, en proie au fantasme d'une virilité imprenable.

- « [Hayatou] oblige sa jeune épouse à se lever, déboutonne son corsage. [...] Son front montre qu'elle est consciente de sa beauté de harem, de son corps, [...] de *ses aréoles gonflées* » : la fonction descriptive de la périphrase, et surtout lorsqu'elle est métonymiquement modalisée par le locuteur-narrateur-descripteur, est mise en valeur. Cette périphrase désigne de manière moins voilée les seins, du moins le caractère opulent des seins d'Eva, « femme à la beauté de harem », femme qu'Hayatou ne peut satisfaire à cause de son impuissance.

- « D'une main Hayatou ébouriffe les cheveux d'Éva. Il l'encourage, enfonce son index dans sa *feuille de saule* trempée, torture ses pamplemousses mûrs... » : le pivot métonymique de cette périphrase réside dans la contiguïté des « petites lèvres » de l'appareil génital de la femme et du saule. La feuille de ce dernier rappelle, par assimilation, la forme des « petites lèvres ».

- « Donne... Donne-moi ta *liqueur bénéfique*... maintenant, exige-t-elle » : c'est pour insister sur la conséquence (effet) salutaire de l'*eros*. Le jeu de mot quasi-étymologique sur « liqueur » et « liquide » renvoie à la jubilation, à la liberté d'esprit de celui qui s'éveille à la jouissance érotique. D'ailleurs, ces mots sont ceux que libère la vieille édentée, résolue à ne plus taire ses appétences sexuelles, encore moins ses émotions quelles qu'elles soient. Il y a l'idée d'une exorcisation, voire désinhibition de la dame édentée.

- « Mes doigts s'enfoncent dans *sa ravine asséchée* par l'abstinence » : il est fait allusion non seulement à la vieille, mais également à l'état de son appareil génital dont le « relief », pour être en phase avec le vocable de géographie, rend bien compte de ce qu'a traversé la vieille dame, aussi bien dans sa chair que dans son esprit. L'abstinence, qui rend compte d'un environnement psychique régi par une morale austère et tombée en désuétude, tend à formuler l'idée d'un trouble psychosomatique qui expliquerait, grâce au doublet métonymie / métaphore, la frigidité de la vieille édentée et l'absence d'une vie remplie.

L'articulation entre la périphrase et la métonymie, toutes deux des figures du voisinage (Bacry, 1992 : 100), renforce la dimension picturale de la description, sans trop rompre le lien avec un univers de référence dont la mention est palpable dans la chaîne des mots du discours romanesque. Il y a certes connotation et faible métaphorisation, mais celles-ci n'impliquent pas un filage sémantique *ad infinitum*.

3.2 Périphrase à modalité métaphorique

- « Il caresse fébrilement son *bouton de rose*, triture les cloisons de son tabernacle » : c'est par assimilation à la couleur rose du clitoris et du gland érectile (bouton), situés au sommet des petites lèvres qui entourent l'orifice vaginal de la femme, tel un bourgeon. En fait il y a une élision du terme « couleur » dans l'expression (le bouton de [couleur] rose) qui amène le lecteur à s'impliquer davantage dans le processus de saturation sémantique du référent « clitoris ».

- « D'un geste il se libère de la *saucisse de Diego* coincée entre ses fesses » : dans l'imaginaire érotique de la *doxa*, le pénis en érection est assimilé à la saucisse. En cela, il s'agit bien d'une métaphore usée, en l'occurrence la catachrèse. Cette relation à l'alimentaire donne au pénis un caractère comestible, faisant du sexe un aliment vital pour la vie quotidienne.

- « Et puis je ne suis qu'une folle, *une négresse au sexe glouton* » : la modalité métaphorique consiste à relayer une information importante sur la lubricité d'Irène, qui avoue avoir une « sexualité débridée » : la sexualité boulimique de la jeune fille de quinze ans montre son caractère insatiable non sans charrier les préjugés sur la sexualité des femmes noires. Celles-ci, par le travail de lexicalisation opérée par la métaphore alimentaire tapie dans le mot « glouton », sont considérées comme des « sexophages », d'habiles consommatrices du sexe. Il paraît évident que la femme noire telle qu'elle est décrite ici va à contre-courant de la perception senghorienne, trop sage au goût d'Irène.

- « Ses mains cadeautent mes seins de joliesses. Elles dessinent sur mes cuisses la configuration du monde. Ma *fabrique à sucreries* déborde » : le but de cette périphrase est d'insister sur l'image, l'analogie que la narratrice établit entre le sexe de la femme, objet de fantasme et de plaisir, et l'usine de fabrication de sucrerie. Les deux produisent le même effet : la saveur produite par la sucrerie est assimilée à la jouissance érotique. Il y a une mise en relief du *pathos* qui se décline, ici, en sentiment de joie, en véritable ravissement hédonique.

- « Il caresse fébrilement son bouton de rose, triture les *cloisons de son tabernacle* » : la métaphore biblique est la clé de voûte de cette périphrase. L'allusion faite au « lieu saint » (lèvres) et au « lieu très saint » (le vagin ou l'antre du plaisir) est ici prégnante. Le sexe de la femme est, par assimilation au Tabernacle, considéré comme un sanctuaire séparé par des cloisons. Le lecteur est invité à interroger l'imaginaire mystico-religieux, pour détourner l'expression de son sens sacral et le recontextualiser en lui conférant un sens analogue, mais dans une perspective plus profane. Alors que le tabernacle religieux est interdit au profane, le tarbernacle de la femme, « son sexe », est accessible à tout le monde. Il y a laïcisation du corps féminin, et partant de la sexualité.

- « Il est prêt à verser *le lait de ses entrailles* aux quatre vents » : l'accent est mis sur le caractère laiteux du liquide séminal du mâle. Il y a un déplacement sémantique qui confère à l'homme un statut précaire, similaire à celui qu'il a attribué à la femme. À la manière du corps de la femme, celui de l'homme fait sourdre du « lait » : il y a donc une égalité, forcée par la fortune du style, entre

> l'homme et la femme. Ils ont tous deux un dénominateur commun : un corps vivant, qui sent et ressent.

La périphrase à modalité métaphorique comme observée ci-dessus renforce également la picturalité de la description et de l'intrigue, à la différence qu'elle offre une peinture du réel tournée vers l'art abstrait. Ici, toutes les ressources de l'analogie (allégorie, mythologisme, métaphore) participent de la complexité de l'élément corps, de la polysémie et de la pluralisation du sens. Comme le disait Perelman à ce propos, « une analogie riche est celle qui peut être prolongée d'une façon féconde » (Perelman, 2002 : 150). Toutes les périphrases relevées tendent à solliciter l'affect du lecteur qui devient, ici, un voyeur invétéré, ce qui lui donne une latitude interprétative plus dynamique.

Ces deux modalités de la périphrase arborent le calcul argumentatif qu'opère la narratrice pour se concilier la bienveillance du lecteur. Cette opération argumentative dont le *logos* constitue l'épicentre, de par la structuration périphrastique des énoncés, ne consiste qu'à faire participer le *pathos* du lecteur à la construction du sens. Il apparaît donc que le choix du style est loin d'être anodin ; bien contraire, il est savamment élaboré pour les besoins de la persuasion.

Conclusion

Avec Beyala, dans *Femme nue, femme noire*, on assiste à une baroquisation du monde, dans la mesure où l'inscription discursive du corps féminin consiste non plus à regarder ce dernier comme une enveloppe passive, comme ce corps-objet et incapable d'intelligence qui est devenu l'estampe de beaucoup d'enseignes publicitaires, mais plutôt comme un système rationnel capable d'ordonnancer la réalité du monde dans sa complexité la plus intime.

En effet, lorsque le personnage d'Irène, dont le récit, à tout le moins arachnéen et initiatique par ses accents de thérapie de groupe (Beyala, 2003 : 130) [10], donne à voir, à travers les malaises existentiels et même ontologiques de la vieille édentée, d'Hayatou et sa femme Eva, du docteur Essomba, du vieil Édouard, d'Ousmane, Fatou, Diego, Félix, etc., le spectacle des incohérences du système moderne forgé par les hommes. C'est d'ailleurs à ce titre qu'elle en vient à formuler ce constat : « Je découvre que l'univers est plus microcosmique que le corps d'une femme. » (Beyala, 2003 : 104.) Cela revient à dire que la connaissance du monde passe par la compréhension du corps de la femme, même si l'on sait utopique, comme Foucault (2009 : 13) [11], que cette saisie du corps n'est intelligible que sous le signe de l'u-topie, c'est-à-dire la permanence du déplacement, de l'espacement et même du non-lieu, au sens juridique du terme.

Assurément, il y a une postulation postmoderne du discours sur le corps féminin à travers le personnage d'Irène, comme c'est déjà le cas dans *Harrouda* (Ben Jelloun,

10. La narratrice semble s'arroger la fonction de thérapeute lorsqu'elle dit précisément ceci : « Mes malades pervers parlent jusqu'à ce que les mots se rompent comme du pain. »

11. Foucault souligne l'opacité consubstantielle du corps, son irréductibilité à toute forme d'idéologie. L'éloquence baroque de Calixthe Beyala dans *Femme nue, femme noire* réside non pas dans la plate description du corps, mais plutôt dans sa résistance fantasmagorique à toute rationalité hégémonisante. Le style en est le promoteur.

1973 : 148) [12] à travers le personnage éponyme : on passe d'une éloquence moderne où le corps est regardé avec mépris à une éloquence postmoderne où l'on cesse de voir en lui une chose ténébreuse qui serait la source adamique de la déliquescence politique. À rebours de celle de la modernité, avec l'éloquence postmoderne, acquise à la sensibilité baroque, « on ne se satisfait pas d'une Histoire souveraine et linéaire, le projet politique n'exerce plus la même fascination, la nature n'est plus considérée comme un objet inerte à explorer, l'individu n'est plus ressenti comme la raison ultime de toute vie en société » (Maffesoli, 1990 : 188). Le style de Beyala dans le roman que nous examinons est foncièrement baroque, donc postmoderne.

Toute l'entreprise stylistique dans le roman *Femme nue femme noire* a donc consisté dans une conception dynamique des valeurs du corps, d'un ordre du discours enclin à une sensibilité poétique / politique plutôt « polythéiste ». Celui-ci est à distinguer du polythéisme castrateur de l'antiquité où l'allégeance à une divinité pouvait être sanctionnée (Homère, 2009 [13] ; au contraire, il est à situer à côté de Dionysos, car si le corps est le lieu d'un malentendu (chaos), il est également le lieu où doit s'énoncer sa négociation, les probabilités de sa réduction ou sa résolution. C'est donc par le biais d'exercices de style, de choix formels subversifs, des choix esthétiques risqués – le choix de s'attaquer au célèbre poème de la Senghor, figure tutélaire de la Négritude – que Calixthe Beyala a voulu repenser le corps, comme une médiation à la fois esthétique, éthique et épistémique du lien social. C'est ce qui explique pourquoi, à côté du style orphique qui sert de colonne à l'hymne nocturne de l'amour dans la *Femme nue, femme noire* de Senghor, Beyala choisit pour sa *Femme nue* un style plutôt solaire, voire phosphorescent.

Références bibliographiques

Amossy, Ruth (2010). *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin.

Aristote (1991). *Rhétorique,* trad. De C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, introduction de Michel Meyer et commentaire de Benoît Timmermans, Paris, Librairie générale française.

Bacry, Patrick (1992). *Les Figures de style*, Paris, Belin, coll. « Sujets ».

Bataille, Georges (1956). *Edwarda. Le Mort, histoire de l'œil*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.

Beyala, Calixthe (2003). *Femme nue, femme noire*, Paris, Albin Michel.

Breton, Philippe (2006). *L'Argumentation dans la communication*, Paris, La Découverte, coll. « Repères ».

Bergez, Daniel (2006). *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin.

Fontanier, Pierre (2009). *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Classiques ».

Foucault, Michel (2009). *Corps utopique. Les hétérotopies*, Paris, Lignes.

Homère (2009). *L'Odyssée*, Paris, Flammarion.

Hoog, Michel (1989). *Cézanne. « Puissant et solitaire »*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard ».

12. Parce que la « femme est née à la source du malentendu », son corps est le théâtre d'une tension discursive où tradition et trahison sont vouées à un affrontement permanent.

13. Dans *L'Odyssée*, les pérégrinations d'Ulysse sont révélatrices du caractère préjudiciable du polythéisme antique. L'allégeance d'Ulysse à la déesse Athéna implicite une rivalité quasi fatale avec Poséidon, dans la mesure où ce dernier est l'ennemi d'Athéna, celle que les Grecs ont choisi comme divinité protectrice. Or, le polythéisme ici est la tolérance de l'antinomie, l'éloge du multiple et l'éviction d'une vision « orthodoxe » du corps.

Maffesoli, Michel (1990). *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, coll. « Biblio essais ».

Meyer, Michel (2008). *Principia rhetorica. Une théorie générale de l'argumentation*, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures ».

Molinié, Georges (1992). *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche ».

Perlman, Chaïm (2002). *L'Empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin.

Rousseau, Jean-Jacques (1996). *Discours sur l'origine des inégalités parmi les hommes*, précédé de *Discours sur la science et les arts*, présentation, commentaires et notes par Gérard Mairet, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche ».

Sade, Marquis de (1998). « La philosophie dans le boudoir », in *Œuvres III*, édition établie par Michel Delon, avec la collaboration de Jean Deprun, Gallimard, coll. « NRF ».

Schoentjes, Pierre (2001). *La Poétique de l'ironie*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais ».

Senghor, Léopold Sedar (1956). « Femme noire », *Chants d'ombre*, suivi de *Hosties noires*, Paris, Le Seuil.

Ovide (1992). *Les Métamorphoses*, VI, 47-133, éditée et présentée par Jean-Pierre Néraudau, traduction française de Georges Lafaye, Paris, Gallimard.

Tahar Ben Jelloun (1973). *Harrouda*, Paris, Denoël.