



**HAL**  
open science

## Le corps dans le roman africain francophone avant les indépendances : de 1950 a 1960

Joseph Dossou Atchade

► **To cite this version:**

Joseph Dossou Atchade. Le corps dans le roman africain francophone avant les indépendances : de 1950 a 1960. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Français. NNT : 2010PA030098 . tel-00881231

**HAL Id: tel-00881231**

**<https://theses.hal.science/tel-00881231>**

Submitted on 7 Nov 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3

ÉCOLE DOCTORALE LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE  
ED : 120

CENTRE D'ETUDES ET DE RECHERCHES COMPARATISTES

THÈSE DE DOCTORAT

Discipline : Littérature générale et comparée

Présentée par

Joseph Dossou ATCHADE

LE CORPS DANS LE ROMAN AFRICAIN  
FRANCOPHONE AVANT  
LES INDEPENDANCES : DE 1950 A 1960

Thèse dirigée par M. Daniel Henri PAGEAUX,

Professeur émérite

Soutenue le 21 octobre 2010

**Jury :**

M. Daniel Henri PAGEAUX, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

M. Jean BESSIERE, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

M. Jean DERIVE, Université de Savoie

M. Bernard MOURALIS, Université Cergy-Pontoise

*A Dora,*

*ma compagne et mon soutien de chaque instant.*

*A Lisette,*

*femme de tête et de cœur.*

*Que ce travail soit pour toi une source de motivation  
pour tes futurs travaux de recherche.*

*« ...nos existences d'humains, « d'animaux parlants », sont d'abord corporelles. A la fois matières et signes, techniques et imaginaires [...] Quoi qu'il en soit, le corps ne se montre jamais délivré des significations qui l'enrobent ; au gré des approches, il se diversifie. Autour de lui se déploient une pluralité d'interprétations, de perspectives... »*

Barbara Michel

## REMERCIEMENTS

Ce travail de recherche est le résultat d'une étroite collaboration avec des amis, des collègues-enseignants dont les apports pédagogiques, matériels et moraux ne nous ont pas fait défaut durant ces dernières années.

C'est pourquoi il nous est particulièrement agréable - nous en faisons un devoir - de remercier ici tous ceux-là qui ont rendu possibles nos recherches. Nous exprimons tout d'abord notre gratitude à M. Daniel-Henri PAGEAUX, professeur émérite qui nous a insufflé le thème de ce sujet et a bien voulu diriger à distance nos travaux.

Aux éminents professeurs Jean DERIVE et CABAKULU Mwamba, nous tenons à exprimer nos sentiments les plus déférents et toute notre gratitude pour leurs remarques judicieuses sur certains aspects de notre travail.

Nos remerciements s'adressent, ensuite, à M. ZIGUI Koléa Paulin, professeur titulaire, Directeur de l'URES de Korhogo, qui nous a toujours fait bénéficier de sa grande sollicitude ; aux Docteurs TRO Deho Roger, EHORA Clément, MINDIE Mahan Pascal, tous trois Maîtres-assistants au département de Lettres Modernes de l'Université de Bouaké.

Nous faisons une mention spéciale à deux jeunes enseignants-chercheurs, promus à une brillante carrière dans l'enseignement et qui nous ont apporté une aide logistique très appréciée. Nous pensons à M. BIEGO Eric et tout particulièrement au Dr. KANGA Konan Arsène.

A notre épouse Théodora, femme de cœur, à notre fille Lisette, à notre frère Maître ATCHADE Faustin, Avocat à la Cour de Cotonou et à notre sœur ATCHADE Ruffine qui, tous, ont prié pour que cette thèse voie le jour, nous disons un grand merci.

## TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION .....	9
PREMIERE PARTIE : PERCEPTION ET REPRESENTATION DU CORPS DANS LE ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE .....	35
CHAPITRE I : LE CORPS ENTRE INITIATION ET FORMATION.....	38
I-1- L'initiation dans les romans.....	38
I-1-1-Le déroulement de l'initiation .....	39
I-1-2-Le rite de purification .....	52
I-2- La formation occidentale : une institution pour façonner le corps et l'esprit.....	60
I-2-1-Le corps entre tradition et apprentissage occidental.....	61
I-2-2- La réalisation de l'être .....	65
I-3- Traces de l'activité professionnelle sur le corps.....	68
I-3-1- La destruction progressive du corps .....	69
I-3-2- L'endurance du corps .....	73
CHAPITRE II : LE CORPS FEMININ, OBJET DE DESIR, DE REPULSION ET D'IDEALISATION .....	76
II-1- Le corps objet de désir ou corps sexualisé .....	77
II-1-1- Le corps de la femme, un objet de désirs sexuels .....	78
II-1-2- S'imaginer le corps nu et exhibé de la femme : la prostitution et ses fonctions.....	83
II-1-3- Le corps féminin entre l'amour et le sexe .....	89
II-2- Le corps féminin au plan socioprofessionnel .....	94
II-2-1- La femme-objet .....	94
II-2-2- La femme laborieuse et exploitée .....	98
II-3- Le corps de l'épouse et de la mère .....	103
II-3-1- La femme dans ses rapports avec son mari.....	104
II-3-2- La mère dans ses rapports avec son fils ou sa fille .....	111
II-4- La mise en valeur du corps de la femme .....	117
II-4-1- Du corps soumis au corps qui s'éveille.....	118
II-4-2- Pour une revalorisation de l'image de la femme.....	121
CHAPITRE III : LE CORPS SOUFFRANT : DENOMINATEUR COMMUN DES ROMANS .....	126
III-1- Le calvaire des figures héroïques .....	127
III-1-1- Les corps suppliciés : les sévices corporels .....	127
III-1-2- Les réactions des colonisés face à la violence coloniale .....	135
III-1-2-1- Les corps révoltés .....	136
III-1-2-2- L'évasion ou la quête du refuge .....	139
III-2- Le corps et les pratiques religieuses.....	142
III-2-1- L'ascétisme, une violence corporelle délibérée.....	143
III-2-2- L'impact de l'endoctrinement sur l'esprit et le corps .....	149
III-3- Le corps-malade et ses différentes représentations.....	158
III-3-1- Le poids de la maladie sur le corps.....	158
III-3-2- La transformation physique du corps face à la maladie.....	169
III-4- Le corps-cadavre ou la problématique de la mort.....	172
III-4-1- La mort : signe majeur du corps .....	172

III-4-2- Le corps dans la peur, l'angoisse .....	176
III-4-3- Le suicide, une autodestruction corporelle .....	178
<b>CHAPITRE IV : LES REPRESENTATIONS ET MODES D'EXPRESSION DU CORPS</b> .....	183
IV-1- Des techniques scripturales pour traduire les expressions du corps .....	184
IV-1-1- Le portrait : un mode d'expression corporelle avéré .....	185
IV-1-2- La description, un mode d'expression au service du corps .....	200
IV-1-3- Le récit du corps .....	209
IV-2- Les formes non verbales de communication ou le corps communiquant .....	233
IV-2-1- Le regard / Les expressions du visage .....	233
IV-2-2- La gestuelle / Le langage gestuel .....	240
IV-3- Les expressions et tournures familières relatives au corps chez Sembène Ousmane .....	245
IV-4- Les danses comme expressions corporelles .....	247
IV-5- L'expressivité du corps dans un élan dynamique .....	252
<b>DEUXIEME PARTIE : L'ESPACE D'EVOLUTION DU CORPS OU LA GESTION DE L'ESPACE PAR LE CORPS</b> .....	258
<b>CHAPITRE V : LE CORPS DANS L'UNIVERS TRADITIONNEL AFRICAIN</b> .....	260
V-1- La Chambre, la concession : espaces privilégiés des corps africains .....	261
V-1-1- Des espaces intimes pour les corps .....	261
V-1-2- Le brassage des corps : d'un corps à un autre .....	268
V-2- Le village et la campagne, espace de prédilection des corps africains .....	273
V-2-1- Le point de départ de toute éducation .....	273
V-2-2- Lieux euphoriques pour les corps .....	279
V-3- Le passage du corps de l'espace africain à l'espace occidental .....	281
V-3-1- Le corps entre identité culturelle africaine et acquisition du savoir occidental .....	281
V-3-2- Le personnage hybride ou le corps écartelé .....	286
<b>CHAPITRE VI : LE CORPS EN CONTEXTE COLONIAL</b> .....	295
VI-1- La gestion de l'espace urbain .....	295
VI-1-1- La ville coloniale et ses multiples visages .....	295
VI-1-2- L'administration : espace de terreur pour les Africains .....	300
VI-1-3- La prison, un enfer .....	307
VI-2- La route : espace de vie et de mort .....	310
VI-3- <i>Un piège sans fin</i> : récit d'un enfermement du corps .....	313
<b>CHAPITRE VII : CORPS ET DECORS</b> .....	327
VII-1- L'influence des composantes naturelles sur le corps .....	328
VII-1-1- La nature / la forêt / la montagne .....	328
VII-1-2- L'eau, la pluie, le fleuve : source de vie et de mort .....	334
VII-1-3- Le soleil .....	336
VII-2- Les substances corporelles .....	338
VII-2-1- Le sang .....	338
VII-2-2- Les larmes / les pleurs / l'urine .....	344

TROISIEME PARTIE : LA REPRESENTATION DU CORPS ET L'ESQUISSE D'UNE NOUVELLE APPROCHE HISTORIQUE DU ROMAN AFRICAIN .....	350
CHAPITRE VIII : LE CORPS, MOYEN D'EXPRESSION CULTUREL .....	352
VIII-1- La représentation du corps comme réveil culturel .....	352
VIII-1-1- L'onomastique ou le corps nommé .....	354
VIII-1-2- Le costume, le vêtement ou corps vêtu .....	357
VIII-1-3- La nourriture, facteur de croissance corporelle.....	360
VIII-1-4- Les croyances et leurs incidences sur le corps.....	361
VIII-2- La discrimination par le corps, chez Abdoulaye Sadjì.....	364
VIII-2-1- La discrimination corporelle dans <i>Nini, la mulâtresse du Sénégal</i> .....	364
VIII-2-2- Maïmouna : de la beauté aux déboires d'une jeune fille introvertie .....	369
CHAPITRE IX : LE CORPS - TEMOIGNAGE HISTORIQUE.....	374
IX-1- Le réalisme dans la présentation des rapports dominants / dominés .....	375
IX-1-1- Le corps au cœur de l'histoire .....	375
IX-1-2- Le corps et la typologie des romans .....	380
IX-2- Le corps et la dénonciation de l'oppression et de l'aliénation.....	382
IX-2-1- Le corps et la problématisation de la domination coloniale .....	382
IX-2-2- Le réveil des corps endormis .....	385
CHAPITRE X : LA REFLEXION PHILOSOPHIQUE A TRAVERS LA REPRESENTATION DU CORPS .....	388
X-1- <i>Le regard du roi</i> ou la quête du roi .....	388
X-1-1- La quête du corps du roi.....	389
X-1-2- L'illustration textuelle de la quête .....	393
X-1-3- Schéma actanciel.....	395
X-2- <i>L'aventure ambiguë</i> ou le dilemme dans la quête de Dieu .....	396
X-2-1- Le dilemme dans la quête de Dieu .....	397
X-2-2- Texte d'illustration de la quête .....	398
X-2-3- Schéma actanciel.....	400
X-3- <i>Un piège sans fin</i> ou la quête de la liberté.....	401
X-3-1- La quête de la liberté.....	401
X-3-2- Texte d'illustration.....	403
X-3-3- Schéma actanciel.....	404
QUATRIEME PARTIE : LA SYMBOLIQUE ET FONDEMENTS IDEOLOGIQUES DES IMAGES CORPORELLES.....	408
CHAPITRE XI : LA FONCTION SEMIOTIQUE ET LA VALEUR .....	409
SYMBOLIQUE DU CORPS.....	409
XI-1- Etude statistique des parties du corps .....	410
XI-1-1- Relevé des parties du corps .....	411
XI-1-1-1- <i>Nini, mulâtresse du Sénégal</i> .....	411
XI-1-1-2- <i>Une vie de boy</i> .....	415
XI-1-1-3- <i>L'aventure ambiguë</i> .....	417
XI-1-2- Les dominantes du corps ou éléments porteurs de messages .....	425
XI-2- La symbolique du corps dans les romans .....	428
XI-2-1- Les manifestations corporelles et leurs valeurs symboliques.....	428
XI-2-1-1- La symbolique culturelle des images corporelles .....	429



XI-2-1-2- La symbolique de témoignage des réalités coloniales .....	430
XI-2-1-3- La symbolique philosophique .....	432
XI-2-2- Les titres des romans et leur rapport au corps .....	433
XI-2-2-1- Les titres directement liés au corps .....	434
XI-2-2-2- Les titres en rapport avec les héros éponymes .....	437
XI-2-2-3- Les titres impliquant un espace dysphorique sur le corps .....	439
CHAPITRE XII : LES FONDEMENTS IDEOLOGIQUES DES .....	442
REPRESENTATIONS DU CORPS .....	442
XII-1- Les enjeux de la diversité des représentations du corps .....	444
XII-1-1- Les dimensions politiques et sociales de l'écriture du corps .....	445
XII-1-2- La libération et la réhabilitation du corps.....	454
XII-2- La dialectique du corps et de l'esprit.....	455
XII-2-1- La valorisation de l'esprit.....	456
XII-2-2- La réconciliation du corps et de l'esprit.....	457
CONCLUSION.....	460
BIBLIOGRAPHIE.....	469
INDEX.....	484

# ***INTRODUCTION***

On peut affirmer, à juste titre, qu'en 1950 la littérature négro - africaine d'expression française a atteint la majorité, puisque les exégètes et autres critiques littéraires situent sa genèse autour de 1921, date de parution du premier roman écrit par un Nègre, *Batouala, véritable roman nègre* de René Maran<sup>1</sup>. Qu'ils soient romanciers, nouvellistes ou poètes, les écrivains de la première génération<sup>2</sup> ont abordé dans leurs œuvres divers thèmes relatifs à l'Afrique et à ses valeurs culturelles. Ils partageaient alors un souci commun, celui de faire connaître le passé culturel du continent noir en faisant un « *retour aux sources* ». L'écrivain de la période n'était certes pas indifférent au sort de ses congénères, mais il fallait avant tout relever le défi de ce début de siècle : la prétendue absence de toute culture africaine.

Le phénomène, en vogue avant 1900, devait prendre de l'ampleur dans la littérature coloniale européenne. Dans ses débuts, la littérature africaine écrite par des Africains a été fortement influencée par cette littérature coloniale européenne. Ainsi nommée, la littérature coloniale véhiculait une idéologie basée sur la suprématie du monde occidental sur un monde qu'on venait de coloniser et auquel il fallait apporter la civilisation. Le monde auquel appartient l'Afrique subsaharienne, était considéré comme un regroupement d'hommes et de femmes sans culture ni passé. Ce que l'administration coloniale n'a pas su réaliser, les écrivains de l'époque le feront avec plus de

---

<sup>1</sup> René Maran, *Batouala, véritable roman nègre*, Paris, 1921.

<sup>2</sup> Il s'agit :

- du nouvelliste sénégalais : Amadou Mapaté Diagne, *Les trois volontés de Malick*, (1912)
- des romanciers africains (1925-1940) : Diop Massyla, *Le Réprouvé, roman d'une sénégalaise*, (1925), Diallo Bakary, *Force Bonté*, (1926), Couchoro Félix, *L'esclave*, (1930), Socé Ousmane, *Karim*, (1935), *Mirages de Paris*, (1937, Hazoumé Paul, *Dogucimi*, (1938).
- Des poètes de la Négritude dont Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Léon Gontran Damas ...

Ici, la classification des écrivains de la première génération est fonction de leur ordre d'arrivée sur la scène littéraire. Il ne faudrait cependant pas oublier que la question de génération elle-même peut être liée à une façon d'écrire.

réussite : publier des romans présentant des personnages noirs aux coutumes barbares et sauvages, évoluant dans des espaces austères au climat de grande canicule et qui désagrègent tous les corps quels qu'ils soient, notamment ceux des Blancs qui s'y aventurent. L'exemple le plus illustratif de ce cliché de l'Afrique et des Africains reste *Le roman d'un spahi* de Pierre Loti<sup>3</sup>.

Dans l'œuvre, Pierre Loti présente notamment deux personnages féminins dont les portraits dégagent clairement les intentions de l'auteur. Fatou Gaye, la Noire africaine, est présentée sous les traits d'une petite fille à la fois innocente et dangereuse. « Puérile et irresponsable », aux dires de Denise Brahimi<sup>4</sup>, elle tient sa victime, Jean Peyral, le spahi, sous le « *charme perfide* » de son amulette, précise le narrateur<sup>5</sup>. Elle parviendra ainsi à séduire le jeune soldat blanc et à avoir un enfant de lui. L'attention des critiques est souvent portée sur le geste fatal de la jeune mère qui étouffe son enfant, après avoir appris la mort de l'homme pour qui elle éprouvait un profond dévouement. Mais l'on semble oublier la grandeur et la noblesse de son acte en tant que fille-mère qui, par fidélité à « son » homme, absorbe du poison et s'étend près du corps de Jean Peyral, attendant que sa propre mort survienne.

Toutes les scènes se déroulent dans un décor infernal : « *c'est le Sahara* », peut-on lire au début du roman ; « Des pays du désert qui s'étendent sur cinq cents lieux », « Les solitudes », « La chaleur qui augmente d'intensité chaque jour »<sup>6</sup>. En outre, il y a l'hôpital, véritable

<sup>3</sup> Pierre Loti, *Le roman d'un Spahi*, Paris, Presses Pocket, Calmann-Lévy, 1990 (1<sup>ère</sup> Edition 1887)

<sup>4</sup> Denise Brahimi et Anne Trevarthen, *Les femmes dans la littérature africaine*, Paris, Karthala-CEDA, 1998, p.22

<sup>5</sup> Pierre Loti, op.cit. p.9

<sup>6</sup> Idem.

antichambre de la mort, où échoue Jean Peyral, victime d'une maladie dont les symptômes rappellent le paludisme.

Le second personnage féminin est logé à la même enseigne que Fatou Gaye. La mulâtresse Cora apparaît sous les traits d'une femme diabolique et perverse, prête à se donner au plus offrant : « A Paris, précise le narrateur, elle avait eu nombre d'amants très raffinés : sa fortune lui avait permis de faire en France une figure convenable, de goûter au vice élégant et comme il faut. »<sup>7</sup>

Elle était très belle, en effet, la mulâtresse de Bourbon, mais « tenue à l'écart par les femmes blanches avec un impitoyable dédain, repoussée partout comme une fille de couleur »<sup>8</sup>.

Plus tard, elle aussi contribuera à la déchéance physique et morale de Jean Peyral son amant qui la surprend au lit avec un tout jeune homme, Officier de la marine. La trahison et l'imposture de cette autre maîtresse ont failli coûter la vie à Jean Peyral. Telle est, brièvement présentée l'image stéréotypée des Africains que donnait à voir *Le roman d'un spahi*, tout comme bon nombre de romans coloniaux.

Parallèlement à ce type de romans d'origine européenne se développe une production africaine. Celle-ci s'appuie sur les mêmes canons esthétiques et reste largement influencée par l'idéologie de l'époque. Elle prend corps dans les années 1920 : c'est le roman colonial africain. Les romanciers, qui sont pour la plupart des fonctionnaires coloniaux, essaient de prouver leur parfaite assimilation de la culture dominante. A leur sujet, l'on a eu à parler de littérature de consentement. A vrai dire, ces auteurs avaient pour objectif de

---

<sup>7</sup> Pierre Loti, op.cit p. 31

<sup>8</sup> Idem.

défendre les valeurs culturelles noires. Mais dans l'approche de cette problématique, ils ont plutôt montré les aspects les plus rétrogrades et les plus barbares des coutumes africaines. Il en est ainsi de *Doguicimi*, roman du Dahoméen Paul Hazoumé<sup>9</sup> qui a plutôt fait œuvre d'ethnologue en révélant les mœurs sauvages qui avaient cours sous le règne du roi Guézo du Danhomé : les tueries injustifiées, les sacrifices humains. Face à tant d'horreurs, l'héroïne Doguicimi qui reflète sans doute le point de vue du romancier souhaite que les Zojagués, c'est-à-dire les Français, viennent coloniser le pays de ses ancêtres. Selon elle, seul l'avènement des colons pourra pacifier les mœurs de ses compatriotes.

De 1930 à 1950, un autre groupe d'intellectuels noirs devait emboucher la trompette de la contestation et de la revendication. Il s'agit des chantres de la Négritude dont l'objectif avoué est de combattre l'idée d'une Afrique sans culture ni civilisation. La problématique identitaire s'est donc imposée à ces intellectuels, vu les conditions d'émergence de leur art. Le Noir et tous ses attributs étant dévalués, c'est par la couleur de sa peau que l'Africain doit être réhabilité.

Ainsi, de façon ostentatoire, le corps prend place dans la littérature de la Négritude, à travers des œuvres poétiques dans lesquelles le corps est un prétexte de valorisation de soi, de son identité. Cette réhabilitation de l'Afrique passe en partie par la valorisation de la femme noire dont la pigmentation de la peau s'avère être un critère culturel de choix. Le chef de file de ces poètes, Léopold Sédar Senghor, a publié maints poèmes dont le plus beau et célèbre est

---

<sup>9</sup> Paul Hazoumé, *Doguicimi*, Paris, Larose, 1938.



classiques tels que la tradition, l'amour, la femme, le pays natal, le sentiment de la nature, la nostalgie du passé... La révolte était sous-jacente dans les œuvres lyriques de Senghor, notamment dans son long poème dramatique *Chaka*, mais très vite le poète préconisait le « dialogue des cultures ».

Il faudra attendre les années 1950-1960 et la parution des romans dits « anti-coloniaux » pour voir surgir dans les œuvres africaines un thème nouveau, du moins peu exploité par les critiques littéraires, celui du corps de l'homme. Il est vrai que des poètes comme Senghor, ont magnifié la femme africaine, chanté la beauté du corps de la femme noire, symbole de toutes les valeurs cardinales de l'Afrique traditionnelle. Mais sous les effets conjugués des actions menées par divers intellectuels vers les années 45 - hommes politiques, gens de lettres (André Gide, Emmanuel Mounier, Aimé Césaire, Alioune Diop) - et grâce à la création de la revue *Présence Africaine* qui véhicule les grands courants d'idées sur les indépendances, l'on assiste à l'avènement des premiers romanciers noirs engagés tels que Mongo Béti, Ferdinand Oyono, Abdoulaye Sadjji, Seydou Badian, Olympe Bhély-Quénun, Sembène Ousmane, Bernard Dadié. Ces écrivains et bien d'autres posent, avec beaucoup de réalisme, la problématique de l'individu africain placé dans un monde qui n'est pas tout à fait le sien, le monde colonial. De ce fait, apparaissent dans les œuvres de ces auteurs diverses représentations du corps, généralement le corps de personnages déboussolés et angoissés.

Toutefois, il faut signaler qu'en dépit des observations précédentes, c'est surtout dans les années 80-90 que le corps devient un terme en vogue, un thème majeur de la littérature africaine. Ceci



s'explique notamment par le fait que des écrivains, voulant se démarquer de l'esthétique traditionnelle, s'engagent dans une nouvelle approche du roman où le corps devient un critère de représentation des relations entre les hommes. Ces écrivains ont pour noms Henri Lopès<sup>12</sup>, Sony Labou Tansi<sup>13</sup>, Ahmadou Kourouma<sup>14</sup>, Jean-Marie Adiaffi<sup>15</sup>, sans oublier les femmes écrivaines que sont Calixte Beyala<sup>16</sup>, Ken Bugul qui confie dans un entretien :

Le corps tient une place essentielle dans tous mes romans, comme dans ma vie. Son langage est pour moi le meilleur moyen de se reconnaître. Dans *Le baobab fou*, c'est en touchant son corps, sa joue, son menton que la narratrice prend brutalement conscience qu'elle est étrangère en Belgique, parce qu'elle est Noire.<sup>17</sup>

La notion du corps est donc omniprésente dans la littérature africaine, et celle d'avant les indépendances paraît plus féconde en représentations du corps de toutes sortes : corps déchiquetés, corps souffrants, corps embellis, idéalisés, mais aussi des corps prétextes à toutes sortes de réflexions d'ordre philosophique ou culturel.

Ainsi, les romanciers africains vont se signaler par leur prise de position vis-à-vis de la colonisation et du système établi. La violence coloniale tant décriée, avant même d'être psychologique et morale, s'est tout d'abord exercée sur le physique de l'Africain, sur son corps. Ce dernier devient le siège de toutes les manifestations, de tous les actes posés. L'on comprend pourquoi les réactions des romanciers ont essentiellement porté sur l'aspect le plus sensible de cette humiliation historique, c'est-à-dire le corps.

---

<sup>12</sup> Henri Lopès, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.

<sup>13</sup> Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Le Seuil, 1979.

<sup>14</sup> Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

<sup>15</sup> Jean-Marie Adiaffi, *Silence, on développe*, Paris, Nouvelles du Sud, 1992.

<sup>16</sup> Calixte Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987.

<sup>17</sup> Entretien avec Ken Bugul : Briser le tabou qui interdit de parler du corps. Propos recueillis par Ayoko Mensah, publié le 03/12/2002, site [www.google.fr](http://www.google.fr)

C'est donc à dessein que nous avons choisi d'étudier « **Le corps dans le roman africain francophone d'avant les indépendances** ». Cette période charnière difficile a surtout été un moment de prise de conscience par les romanciers de toutes les avanies subies par le Noir. La littérature devient plus engagée, plus contestataire, plus réaliste. L'esthétisation du corps s'inscrira dans ce contexte et permettra aux écrivains de montrer le visage hideux de la colonisation. Le corps sera omniprésent dans les œuvres. Au lyrisme contemplatif et admiratif de la Négritude succède l'appropriation de la représentation du corps par des romanciers désireux de présenter la psychologie de leurs personnages, ainsi que leur situation sociale à partir des caractéristiques de leurs corps.

La problématique se situe dans le choix du corps comme critère esthétique à même d'apprécier l'évolution de la production romanesque dans les années 50-60, et de montrer comment l'esthétique du corps peut contribuer à l'évolution et au changement. Pour y parvenir, il faut trouver des textes qui sont des voies discordantes du corps et qui vont donc poser différemment des problèmes du corps. La littérature africaine de l'époque présente surtout un Africain nouveau, un corps nouveau qui se différencie de des corps d'Africains qui réagissent aux stéréotypes racistes et culturels premiers. Les rapports ont quelque peu changé ; il s'agit plus d'une modernité où l'individu est en scène. Ainsi, la préoccupation idéologique qui intéresse la présente contribution reste la représentation de ce nouveau corps d'Africain qui pourrait permettre d'interroger l'évolution du roman francophone africain avant les indépendances, et de voir le corps en tant qu'expression d'une

tragédie qui se déroule en même temps dans plusieurs espaces donnés entre des personnages de cultures et de civilisations différentes.

Le corps est un sujet d'écriture qu'on veut implicite pendant qu'il reste très expressif de la dimension existentielle du personnage dans le roman. Ainsi, comme tel, il peut permettre de caractériser la production romanesque africaine autant dans la perspective synchronique que diachronique.

Trois hypothèses de sens s'offrent à nous :

La **1<sup>ère</sup> hypothèse** : Le corps est abondamment représenté et de diverses manières dans les romans de 1950 à 1960.

La **2<sup>ème</sup> hypothèse** : Il existe des rapports d'intercommunication entre le corps et l'espace dans lequel il évolue. L'un influe sur l'autre. Ici se pose le problème de la « proxémie », de **la gestion de l'espace par le corps**.

Enfin la **3<sup>ème</sup> hypothèse** : De ces différentes représentations du corps on peut valablement esquisser une autre **lecture de l'évolution de l'histoire des romans africains de 1950 à 1960**. Une étude synchronique pourrait être très pratique à ce niveau.

A travers l'analyse du concept du corps dans le roman, l'ambition de l'étude est d'amorcer un nouveau critère d'analyse de ce genre, afin de parvenir à une esthétisation du corps.

L'intérêt d'une telle démarche réside dans la volonté de proposer une nouvelle lecture de l'évolution du roman africain francophone à partir de la représentation du corps qui, d'un simple objet d'admiration, situe désormais le roman dans ses différents contextes d'émergence. Il s'agit de réfléchir sur le roman francophone africain à partir des différentes représentations du corps de 1950 à 1960. Le choix

des romans retenus est fondé sur la lecture évolutive du corps qui s'en dégage.

Une telle entreprise ne manque pas de susciter un faisceau de questionnement, à savoir : Comment le corps, au-delà de son aspect anatomique et biologique, nourrit-il un intérêt littéraire et critique ? En quoi ses différentes représentations suggèrent-elles une nouvelle classification des romans dans l'évolution historique ? Qu'est-ce qui fait la spécificité du corps par rapport aux représentations qu'il nous a été donné de voir en 1920, de 1930 à 1945 et après les années 60 ?

Pour répondre à ces préoccupations, nous avons choisi treize (13) romans d'auteurs différents qui donnent une gamme très variée de représentations du corps de grandes valeurs esthétique, symbolique et philosophique. Nombreux sont ceux qui offrent ces qualités. Toutefois, le choix s'est porté sur les plus significatifs. Néanmoins, il nous arrivera d'évoquer les cas de romans présentant des intérêts certains avec notre sujet.

La production romanesque des années 50-60 est abondante mais inégalement répartie selon les années. Ainsi, si 1956 est considérée comme l'année de départ d'un renouveau romanesque après le grand mouvement de la Négritude, cette date reste celle de la floraison pour le roman africain francophone.

En 1953, Camara Laye écrit *L'enfant Noir*<sup>18</sup> et le publie aux Editions Plon à Paris. Ce roman, aux allures autobiographiques, qui retrace le parcours initiatique du jeune Laye, présente également un corps de l'enfance à l'âge adulte. De l'initiation traditionnelle où le corps intervient à toutes les étapes des cérémonies rituelles à

---

<sup>18</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

l'éducation occidentale où les leçons sont apprises et récitées sous la férule d'un maître qui manipule allègrement le bâton, Laye fera l'apprentissage de la vie. Vie en famille, vie en communauté et vie en société. Le cadre familial et traditionnel d'évolution l'intègre dans un sillage réaliste permettant de saisir l'être africain dans son milieu.

Un an plus tard, Camara Laye revient à la charge avec *Le regard du roi*<sup>19</sup>. Ce roman, est « un regard » pertinent sur l'itinéraire d'un Européen en Afrique. La symbolique du corps du roi qui attire Clarence détermine le ferment réaliste d'une Afrique ayant ses valeurs et richesses dont la préhension doit toujours s'inscrire dans une quête. Clarence, jeune colon blanc, rejeté par les membres de sa communauté, quitte le Nord du pays où il se trouve pour se diriger vers le Sud, à travers la forêt. De nombreux obstacles jalonnent le parcours qu'il suit, accompagné d'un vieux mendiant et de deux jeunes gens Nagoa et Noaga. Le Nord, le Sud, les incidents parsemés dans l'œuvre, la sexualité nocturne (« Akissi ») et ses conséquences sont autant de symboles qui révèlent une âme en peine, à la recherche du salut. Clarence la retrouve dans l'étreinte finale avec le roi. L'attente angoissée, la crainte que cette union ne se réalise pas trouve son aboutissement dans le « battement du cœur » du roi. En fin de compte, on assiste à la joie d'une réalisation totale de la fusion du corps et de l'esprit.

En 1954, Abdoulaye Sadjı publie *Maïmouna*<sup>20</sup>, à Dakar aux Editions des lectures faciles. Ici, c'est la mise en scène des déboires d'une jeune fille africaine. Maïmouna, petite fille d'un village du Sénégal, mène une vie austère avec sa pauvre mère Yaye Daro, jusqu'à

<sup>19</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*, Paris, Plon, 1954.

<sup>20</sup> Abdoulaye Sadjı, *Maïmouna*, Paris, Présence Africaine, 1954.

ce qu'elle décide de rejoindre sa sœur aînée Rihanna résidant avec son mari à Dakar et qui a promis de faire d'elle une belle femme de la haute société sénégalaise. Mal leur en prit. Maïmouna, après un temps de bonheur où elle eut à apprécier les joies factices de la ville moderne, après avoir été élue « l'étoile de Dakar », connaîtra les déboires d'une jeune fille qui s'était gavée d'illusions. Mise enceinte par un jeune désœuvré, elle sera renvoyée au village auprès de sa mère. Là, elle connaîtra les pires vicissitudes de la vie : abandonnée par l'auteur de la grossesse qu'elle porte, elle va contracter la variole qui laisse sur son corps des traces indélébiles : « visage criblé, traversé d'un côté par une longue cicatrice noire... », « La beauté de son corps était partie dans les feux de la fièvre », remarque le narrateur. « La grande vaincue de la vie » qu'est devenue Maïmouna devra se résigner à passer le restant de sa vie seule, cloîtrée au fond de son village.

La même année 1954, Eza Boto (Mongo Béti) fait paraître *Ville cruelle*<sup>21</sup> aux Editions Présences Africaines. La colonisation ayant eu pour incidence la création de grandes agglomérations, de nouvelles situations voient le jour dans les villes. L'homme au cœur même de la ville vit entre cruauté, violence et incertitude du lendemain qu'accentuent les déroutes coloniales. *Ville cruelle*, est la ville de tous les dangers, la ville où le corps de l'homme côtoie quotidiennement la mort, et généralement une mort violente. Nul n'est à l'abri du danger. Koumé, frère d'Odilia et ami de Banda, héros du roman, connaîtra une mort atroce en tentant d'échapper aux gardes qui le recherchaient. Quant au « gros Blanc », patron de Koumé, « il avait donné de la tête contre la chaussée pierreuse. Il saignait abondamment ». Plus tard, « il

---

<sup>21</sup> Eza Boto, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1954.

expirera à l'hôpital des suites des coups cruels qu'il avait reçus », souligne le narrateur. Un petit garçon se fera écraser par un camion en plein centre de la ville et aura le corps déchiqueté. L'état de santé de la mère de Banda présente un cas de pathologie qui pourrait intéresser divers corps de médecine. L'image de cette mère malade et souffrante, l'imagination de sa mort par son propre fils constituent autant d'occasions de faire voir la déchéance physique d'un être rongé par un mal sans nom. Quant au héros lui-même, Banda, il passe à la fois pour un spectateur de la vie des autres qu'il présente et un acteur principal dont le narrateur décrit les différentes étapes de la vie au cours desquelles le corps tient une place prépondérante. On relève, entre autres, l'importance des soins corporels donnés par la mère quand il était enfant et son éducation qui n'exclut pas les châtiments corporels. Plus tard, le vol de son cacao, en ville, après une longue attente sous le soleil, aura des effets immédiats sur toutes les parties du corps du personnage. Les mots qui l'avaient terrassé « étaient dans son ventre », « dans ses poumons », « dans son cerveau », « dans ses yeux » (pp.48-49). La douleur était immense. En somme, telle une prison, la ville, véritable espace carcéral, ne favorise pas l'épanouissement du corps des indigènes.

En 1955, Abdoulaye Sadjı récidive avec *Nini, mulâtresse du Sénégal*.<sup>22</sup> Le roman pose la problématique de la situation de la mulâtresse (métisse Noir/Blanc) à la recherche de ses vrais repères. Nini, une jeune fille mulâtresse, nourrit un double complexe dans la ville de Saint-Louis où elle vit : complexe d'infériorité vis-à-vis du Blanc auquel elle veut à tout prix ressembler, mais en même temps

---

<sup>22</sup> Abdoulaye Sadjı, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, Paris, Présence Africaine, 1955.

complexe de supériorité face à la Nègresse pour qui elle nourrit une haine viscérale. Tout dans ses propos, ses faits et gestes, tend à faire ressortir la primauté de la couleur de la peau, en l'occurrence la peau blanche, condition d'accès à une certaine classe sociale où le Noir n'a pas sa place. La couleur de la peau, donc du corps, revêt une importance capitale : le corps blanc est valorisé et tout ce qui tend vers le Noir est l'objet de mépris. Nini est certes une mulâtresse plus blanche que noire, aux cheveux blonds et aux yeux bleus, mais elle demeure une africaine ; là réside le drame de cette jeune fille dont le seul but dans la vie est d'épouser un Blanc. Ainsi, dans le roman, tout se rapporte à la couleur avec des oppositions systématiques : Mulâtresse/Nègresse, Blanc/Noir, Africain/Européen. Le relevé statistique de la fréquence des termes désignant la race dans ce roman de Sadji révèle la place importante qu'il accorde au corps dans son œuvre.

L'année 1956 verra également la consécration de certains romanciers et l'entrée en scène d'autres écrivains dont les ouvrages confirment une nouvelle tendance du roman africain. En effet, cette année-là, paraissent successivement *Le pauvre Christ de Bomba*<sup>23</sup> de Mongo Béti, où mission de colonisation et mission évangélisatrice se mêlent sur un même terrain africain avec moult incompréhensions et zèles. Le Révérend Père Supérieur (R.P.S.) Drumont décide de partir en mission chez les Tala. But de la mission : apporter la Bonne Nouvelle aux indigènes, les évangéliser, sauver leur âme à travers le baptême, la confession, la communion. Le corps, dans ces conditions, est négligé, de même que les conditions de vie et de travail des Nègres

---

<sup>23</sup> Mongo Béti, *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence Africaine, 1956.



à telle enseigne que toutes mutilations du corps pouvant entraîner mort d'homme sont considérées comme une épreuve salutaire. Une autre conséquence de cette vision des choses, c'est la « sixa », censée être le lieu d'éducation et de préparation des femmes noires au mariage chrétien. Très rapidement, la sixa se transforme en lieu de luxure où les femmes vivent dans des conditions exécrables. Elles y contractent des maladies vénériennes avec des corps pourris et puants. Le lecteur découvre d'autres épisodes montrant des réactions de corps face à certains phénomènes et événements qui dépassent l'entendement des personnages impliqués dans la diégèse. Denis, le personnage-narrateur par exemple, est « déniaisé » par la belle Catherine, une jeune fille de la sixa, amante de Zacharie, le cuisinier du Père Drumont.

Cette même année de 1956, Bernard Dadié publie *Climbié*<sup>24</sup>, montrant ici également un parcours initiatique de l'enfance à l'âge d'adulte dans un contexte colonial. Climbié fait successivement sa formation auprès de son oncle N'Dabian et à l'école occidentale. Son passage à l'école reste une étape déterminante de sa vie où il est confronté à la chicotte du maître et aux différentes brimades dont le port du symbole pour avoir parlé la langue maternelle et non le français. Climbié vit une atmosphère d'angoisse et de crainte de Bassam à Gorée. Devenu commis dans l'administration coloniale, les difficultés continueront : racisme, injustice et sous estimation. Voulant se mettre au service de son pays, il est incarcéré, soupçonné d'être le meneur d'une grève. Ainsi de sa prison, il espère des jours meilleurs pour son pays et l'Afrique.

---

<sup>24</sup> Bernard Dadié, *Climbié*, Paris, Seghers, 1956.

Les œuvres de Ferdinand Oyono, *Une vie de Boy*<sup>25</sup> et *Le vieux Nègre et la Médaille*<sup>26</sup> traduisent, quant à elles, des drames individuels, d'abord celui de Toundi qui intègre le cadre de vie des Colons et qui finit par être la proie de leur cynisme ; ensuite celui de Méka qui se déploie entre honneur et reconnaissance non acquis.

*Une vie de boy*, ou le journal des tribulations d'un Nègre au service de différents patrons blancs, au temps colonial, telle est l'histoire condensée du boy Toundi ; ces passages chez ses patrons ne seront pas de tout repos pour le héros du roman. Entre les bastonnades coutumières de son géniteur qui « avait la magie du fouet », « les coups de pieds » répétés de son premier patron, le Père Gilbert considéré pourtant comme son « vrai père » et les coups de pieds, les regards de panthère et toutes sortes de brutalités gratuites du commandant, son autre patron, le corps du personnage sera sollicité tout le long du récit. Objet de mépris de la part du commandant, de Madame et surtout du régisseur de prison, Gosier-d'Oiseau, qui ne rate aucune occasion pour humilier Toundi, celui-ci terminera sa course entre les quatre murs d'une prison. Toundi cherchera à sauver sa peau dans une tentative de fuite de l'autre côté de la frontière française où il trouve la mort, une mort effroyable après que le régisseur lui eut cassé les côtes. D'autres personnages feront de brèves intrusions dans l'action en imprimant sur le corps de leurs protagonistes des traces indélébiles. Il en est ainsi du père Vandermayer qui « a la manie de battre les chrétiennes adultères, les indigènes bien-sûr... Il les fait mettre nues dans son bureau... » (p.25).

---

<sup>25</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de Boy*, Paris, Julliard, 1956.

<sup>26</sup> Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1956.

Quant au patron du cercle européen, il assistait le commandant « M. Moreau, aidé d'un garde, fouettait mes compatriotes. Ils étaient nus jusqu'à la ceinture... » (p.114). On note également le contraste entre le corps des Noirs qui est accablé, emprisonné et celui des Blancs qui est protégé. Le corps de madame Moreau est adulé, magnifié à cause de sa beauté. Mais ce corps sera en définitive tourné en dérision : Madame est infidèle. Elle avilit son corps, le prostitue.

*Le vieux nègre et la médaille* se structure en trois parties plus ou moins égales. La première est consacrée aux préparatifs de la décoration de Méka. Méka se rend chez le commandant sur invitation de ce dernier. La peur au ventre, il consomme une bonne quantité d'Arki (boisson locale) pour se donner de la contenance. Méka apprend qu'il va recevoir une médaille des mains du grand chef blanc. Méka veut et doit s'habiller comme un blanc. Il se fait coudre une veste « zazou ». On relève le caractère ridicule de la scène. La deuxième partie porte sur la cérémonie de la remise de la médaille à Méka. Au milieu du cercle de chaux qui représente un monde clos, Méka est séparé des autres récipiendaires, tous Blancs et des hauts responsables. Les rapports corps/espace, corps/temps sont mis en relief. Quant à la troisième partie, elle relève l'ironie du sort où Méka se retrouve en prison. Méka est d'abord enfermé au Foyer Africain sous une tornade. Il sera ensuite arrêté par des gardes et emmené au commissariat. Lorsqu'il retrouve la liberté, Méka a le corps endolori et en peine. C'est la désillusion totale.

En 1957, Sembène Ousmane publie *O ! Pays, mon beau peuple*<sup>27</sup>. Oumar Faye revient en Afrique (Sénégal) après son séjour de huit ans

---

<sup>27</sup> Sembène Ousmane, *O ! pays mon beau peuple*, Paris, Le livre contemporain-Amiot-Dumont, 1957.

en Occident avec une femme blanche. L'insertion dans la famille d'Oumar Faye se fera très difficilement et posera surtout un problème de communication entre d'une part Oumar et ses parents, d'autre part entre Isabelle, l'épouse blanche et ses beaux parents analphabètes, enfin entre Oumar Faye, jeune homme aux idées novatrices, voire révolutionnaires, et la communauté blanche très attachée aux privilèges acquis grâce au système en place, la colonisation. Ainsi le langage gestuel revêt une importance particulière dans ce roman où foisonnent les tournures familières relatives au corps, empruntées aux différentes parties du corps. Les gestes y sont très expressifs. Tout ceci dans un climat de tension permanente entre Blancs et Noirs, entre Oumar, le héros, et les colons qui voient en lui un élément subversif. Les Blancs ne connaissent qu'un seul langage : la chicotte, les humiliations, toutes sortes de brimades. Quant à Oumar Faye, personnage au caractère vindicatif, il a des réactions à la fois violentes et brutales. Face à la souffrance des siens, il entreprend de militer pour la justice. Il se veut le défenseur de son « beau peuple » dont il présentera, en maintes occasions, les conditions de travail les plus pénibles, les plus harassantes, sous un soleil caniculaire faisant découvrir des corps décharnés, amaigris, prématurément vieillis. Attiré en pleine nuit dans un guet-apens, Oumar sera assommé, battu jusqu'à mort. Les symboles et valeurs qu'il s'est efforcé de construire sont ceux d'une Afrique réclamant le droit d'être.

Sembène Ousmane se signalera trois (3) ans plus tard avec *Les bouts de bois de Dieu*<sup>28</sup>. Du portrait des jeunes filles à la peau et au teint bleuté, à celui des femmes mères au corps ravagé par les

---

<sup>28</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, Paris, Le livre contemporain, 1960.

multiples accouchements, les durs travaux des champs et de ménage, en passant par la description des hommes, des enfants au visage et au corps rongé par les privations, *Les bouts de bois de Dieu* offre un tableau saisissant de l'anatomie humaine où toutes les parties du corps sont mises à nu, sollicitées, disséquées. Suivant les activités des grévistes dans trois grandes villes (Bamako, Thiès, Dakar), mais aussi les menées dissuasives et répressives des représentants de l'administration coloniale et de leurs alliés africains, le lecteur assiste à toutes sortes d'actions violentes sur fond de racisme et de lutte syndicale. L'espace littéraire est essentiellement fonctionnel. Les lieux et les objets qui le composent constituent autant de facteurs qui traduisent le visage de l'homme et de la cité. La description de l'univers urbain de Thiès par exemple est révélatrice de la vision du monde que traduit ce décor. La ville se présente comme un véritable réceptacle de corps morts, en décomposition. Tout se meurt et se décompose en ce lieu. Thiès est l'homme en agonie. La lutte entre Ramatoulaye et le bélier Vendredi est aussi un tableau du dur combat mené par les femmes pour leur survie. Toutes les parties du corps sont mises en branle. La grève des cheminots n'est rien d'autre que le malaise social constant vécu par les Africains inscrits dans un monde colonial qui tend toujours à les opprimer.

Toujours en 1960, Olympe Bhêly-Quénum publie *Un piège sans fin*<sup>29</sup>. L'aventure d'Ahouna est le drame d'une conscience prise dans l'étau de tant de fantasmes et le piège d'une vie absurde au final. La première partie du roman présente des moments de bonheur pendant lesquels le corps de l'individu est chanté, magnifié, des moments de

---

<sup>29</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *Un piège sans fin*, Paris, Présence Africaine, 1960.

plénitude dans la famille des Bakari (riche fermier de Kiniba au Nord du Dahomey) où règne une parfaite harmonie entre l'espace, la nature et les personnages. L'esthétique prend le pas sur toute autre considération. Les portraits physiques sont multiples et font voir des personnages beaux, forts, en excellente santé, heureux de vivre : portrait du père du héros, Bakari ; portrait de sa mère Mariatou, de sa sœur Séitou et enfin celui de la belle Anatou, sa future épouse. Mais ici s'arrête l'image du corps attrayant et fascinant. Dans les deuxième et troisième parties de l'œuvre, le corps revêt une autre dimension : nous avons affaire à un corps martyrisé, meurtri et souffrant dans des espaces tantôt clos, tantôt ouvert où évolue le personnage principal. Dans l'œuvre, il y a une série de morts : Bakari, le père d'Ahouna qui se suicide, comme lui Affognon met fin à ses jours par le suicide. Ahouna, assassin de dame Kinhou, sera à son tour brûlé par les fils de cette dernière.

*L'aventure ambiguë*<sup>30</sup> de Cheikh Hamidou Kane paraît en 1961 aux éditions Présence Africaine. L'œuvre se construit sur la dualité culturelle qui crée un personnage hybride. En évoluant dans deux espaces qui le transforment progressivement, Samba Diallo se perd dans ses repères. Ainsi, la perspective philosophique, qui révèle l'absurdité de cette lutte existentielle à travers laquelle prime la mise en situation individuelle, démontre l'importance de l'homme au monde.

Riches en images fortes relatives au corps, ces romans intéressent la présente étude. Tous les textes littéraires seront analysés avec pour

---

<sup>30</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

Nous avons intégré ce roman dans notre corpus, compte tenu de l'information apportée par l'auteur lui-même : bien que publiée en 1961, l'œuvre a été écrite en 1957, en pleine période coloniale.

objectif de déterminer les éléments pouvant permettre de saisir, d'une part, l'évolution de l'histoire romanesque à une époque donnée, d'autre part, le rapport que les auteurs établissent entre le corps et l'espace, sans oublier les messages qui sous-tendent un tel rapport.

La réussite d'une telle entreprise nécessitera le recours à trois méthodes d'investigation : la sociocritique, la sémiotique et la narratologie. En plus des méthodes et compte tenu de la nature du sujet, on empruntera, le cas échéant les démarches de certaines sciences humaines comme la sociologie, la psychologie, l'histoire et la philosophie.

En effet, il faut admettre, derrière la fiction des romans, l'existence d'une réalité effectivement vécue et de faits historiques avérés. La colonisation, avec ses heurs et malheurs, a été un grand moment de l'histoire des peuples africains. **La sociocritique** qui exploite cette analyse sociale, donne ainsi la compréhension des œuvres dans toutes leurs dimensions esthétique, linguistique et historique en rapport avec la vie sociale. Pour ce faire, le réalisme manifeste procédant des œuvres présentera assurément les conditions de la réalité sociale africaine. Les romans de la période coloniale sont tous axés sur une interprétation et une représentation du vécu quotidien. L'état du corps vient à témoigner de la réalité sociale avec toute la violence continuelle et manifeste. La sociocritique permettra l'entrée et la sortie des textes avec l'assurance d'établir l'étroit rapport entre société et la vie des personnages. Car « L'intention et la stratégie de la sociocritique sont de restituer au texte...sa teneur sociale ».<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979, p.3.

Avec **la sémiotique**, l'étude pourra établir un relevé statistique de l'emploi du mot corps et de ses dérivées dans l'espace et le temps, afin d'apprécier la place que les auteurs accordent à ce motif et d'en dégager les valeurs symboliques. De l'étude sémiotique, on pourra inférer l'évolution du corps représenté dans les romans de la période de 1950 à 1960. Ici, les marques de l'espace et du temps seront également scrutées pour caractériser les espaces et leur impact sur les corps surtout ceux des colonisés.

On observe qu'au niveau **narratologique**, la construction de ces romans mêle récits et discours, narration et description. Les instances narratives et les personnages eux-mêmes sont au cœur de la manifestation scripturaire où le corps peut être saisi comme entité qui produit le récit ou sur qui se prononce le récit. Le jeu des narrateurs dans certains romans s'accroît dans la description sur les détails relatifs à la présentation et la représentation du corps. La narratologie s'intéresse donc au fonctionnement du texte en mettant en avant l'articulation des éléments qui composent son environnement. Cette perspective narratologique sera articulée avec la sémiotique pour donner une démarche cohérente.

Incontestablement, le corps constitue aujourd'hui un thème important dans la littérature en général. Et dans le cas qui nous occupe, il apparaît comme un critère esthétique à même de décrypter l'évolution de la production romanesque africaine.

Ainsi **la sociologie, la psychologie**, en tant que sciences humaines se rapportant à l'homme et à la société dans laquelle il vit, serviront à éclairer les comportements des personnages romanesques, «*êtres de papier*», évoluant dans un espace et un temps déterminés,



entretenant, entre eux, des rapports de voisinage. Il ne faut pas perdre de vue que les corps sont avant tout des corps de personnages, donc de personnes. Quant à **la philosophie**, elle nous aidera à confronter fondamentalement les facettes de la notion de corps, également apparent dans la dialectique du corps et l'esprit, dans les différentes approches qu'en ont les écrivains africains. Ce recours aidera à une caractérisation certaine du roman en établissant bien sûr le rapport du corps à l'être et à une dimension idéologique.

Généralement, les idéologies véhiculées par les écrivains permettent de catégoriser leurs œuvres, de les identifier à telle ou telle tendance littéraire. Le corps, compte tenu de ses représentations dans les textes, peut également situer sur l'appartenance d'un auteur à une tendance donnée. En effet, il ne se dégage pas des romans retenus une représentation homogène des corps. On a plutôt affaire à une hétérogénéité de romans faisant découvrir des images et des représentations du corps qui varient d'un roman à l'autre et qui, par conséquent, posent des problèmes différents.

Ainsi, entre les corps de Nini, Maïmouna (toutes des jeunes filles) qui participent de l'expression de la culture, et les corps de Toundi, Méka... qui témoignent de la réalité sociopolitique de leur temps, de Samba Diallo, Clarence, Oumar Faye et, à un degré moindre, celui d'Ahouna qui problématisent la question de la colonisation, l'on ne saurait parler de convergence d'idéologie. Tous ces corps favorisent une lecture plurielle et évolutive de l'histoire du roman peu avant les indépendances de 1960.

Néanmoins, il existe des indices communs qui révèlent une certaine unité entre les différents discours sur le corps. C'est pourquoi

dans un premier temps l'étude attèlera à montrer **les perceptions et représentations du corps**. En partant d'une observation de l'organisation des romans, elle identifie le corps comme étant au centre de la focalisation même des récits. Elle appréhende sous leurs multiples facettes les corps enfants, ceux des femmes et des hommes. Ici, la représentation du corps est une expression de la vie quotidienne dans un contexte social dominé par des rapports mouvementés. Le corps perçu et représenté est donné comme objet et sujet d'analyse.

Dans la deuxième partie, on abordera la problématique de la « *proxémie* », selon le terme de Edward T. Hall<sup>32</sup>. Nous traiterons la question de **l'espace d'évolution du corps ou la gestion de l'espace par le corps**. En effet, tout corps vivant évolue dans un espace. Il importe donc d'étudier le rapport existant entre ces deux concepts qui sont justement le corps et l'espace. Le corps est saisi dans le milieu traditionnel et le contexte colonial. Cette identification des cadres d'évolution du corps permet d'en juger de la présentation du corps. Dans le milieu traditionnel, le corps semble y avoir un certain épanouissement, alors que confronté au contexte colonial, avec le rayonnement des villes « cruelles », il devient un corps souffrant. Chaque roman a ses blessés, ses morts, ses mutilés, ses brimés. Compte tenu du système colonial mis en place à cette époque, les rapports entre les différentes communautés blanches et noires sont plutôt conflictuels. L'on a donc affaire à des corps pour la plupart souffrants, qu'il s'agisse de corps aussi bien de personnages masculins que de personnages féminins.

---

<sup>32</sup> Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

La troisième partie de du travail met l'accent sur **la représentation du corps et l'esquisse d'une nouvelle approche historique du roman africain**. La représentation du corps se fait dans une triple option : culturelle, de témoignage et de philosophie. Le corps reste dans le roman africain l'expression culturelle la plus manifeste. Cette option répond quelque peu, disons, implicitement aux stéréotypes sur l'absence de culture véritable des Africains. En outre, le corps se présente comme un témoignage ; témoignage d'une réalité sociale vécue et dont les séquelles sont visibles sur les corps ou par le décompte des morts. La perspective philosophique met en relief l'usage qui est fait du corps en conformité avec des options d'ordre philosophique et des considérations diverses.

La quatrième partie met en relief **l'esthétisation du corps dans ses aspects symboliques et ses fondements idéologiques**. Les différentes représentations du corps qui sous-tendent toute l'activité romanesque se recoupent en significations. Le corps mis en scène devient le symbole de toute l'Afrique exprimant sa vie, son être et surtout la vérité sur un moment de son histoire pour un devoir de mémoire.

**PREMIERE PARTIE :**

***PERCEPTIONS ET REPRESENTATIONS DU CORPS  
DANS LE ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE***

La saisie de la littérature africaine s'est faite par plusieurs entrées. Depuis les contextes qui ont nécessité la véritable création littéraire, elle présente une expression diversifiée déterminant sa richesse et son autonomie acquise avec les productions de nombre d'auteurs attachés à un idéal d'affirmation et de revalorisation culturelle. Ainsi, l'esthétique romanesque s'est longuement affichée en retenant des thématiques foncièrement orientées vers la situation coloniale marquée par le besoin prépondérant de s'affirmer. Les thèmes sont alors devenus très classiques : culture, tradition et modernisme, violence...

Partant de ces premières perspectives, la critique romanesque ouvrant continuellement son champ de réflexion s'est moins intéressée à la notion de « *Corps* » parce que le corps pris dans sa globalité était plutôt assimilé au personnage dont les actions retenaient l'attention du lecteur. Ce concept qui réveille maintenant l'intérêt de la critique peut être perçu comme facteur déterminant dans un élan qui appréhenderait mieux l'histoire littéraire africaine francophone. L'usage de l'anatomie humaine couvre toutes les œuvres en indiquant de ce fait l'évolution du corps, les sévices et souffrances endurées et la symbolique autour du corps humain. Ce qui montre justement l'intérêt du corps qui se place au cœur de toutes les représentations. Pour Anne Deneys-Tunney : « Le corps n'a jamais été extérieur au discours ou à la représentation, mais toujours inclus en eux ». <sup>33</sup>

Ainsi, en parlant du corps, l'on parle de l'homme, du personnage et de son environnement. Le contexte colonial donne une

---

<sup>33</sup> Anne Deneys-Tunney, *Ecriture du corps, de Descartes à Laclos*, Paris, PUF, 1992, p.8.

lecture conséquente de cet environnement influençant l'homme dans son être dont l'expression se dévoile à travers l'anatomie du corps.

Des représentations faites du corps par les auteurs, on doit appréhender le concept, voir ses expressions, découvrir son sens, l'interpréter afin de comprendre les enjeux de cette constante présence dans l'écriture. De cette option, les perceptions que l'on a du corps se réalisent à travers le style scripturaire même des auteurs. Anne Deneys-Tunney exprime encore clairement le rapport du corps à l'écriture :

Toute écriture contient déjà en elle le corps de la lettre, de même peut-on dire en inversant les termes que tout corps est toujours déjà écrit, toujours déjà marqué par le fer rouge du langage, de la définition [...] assignation de tout sujet à l'intérieur de la division entre masculin et féminin...<sup>34</sup>

Le corps et l'écriture entretiennent donc un rapport étroit qui favorise la création et surtout l'inscription du récit à l'ordre du jour.

---

<sup>34</sup> Anne Deneys-Tunney, *op.cit*, p.9.

## CHAPITRE I : LE CORPS ENTRE INITIATION ET FORMATION

L'initiation et la formation constituent, dans la vie des individus, les ultimes étapes de la construction de l'être. Ces aspects, qui tendent quelquefois à se confondre, restent le cœur de toutes les transformations du corps et de l'esprit. Autant dans les sociétés traditionnelles que modernes, ces transformations imprègnent et laissent sur le corps des marques perpétuelles. Les personnages des romans sont donc soumis dans leurs itinéraires à de multiples formes d'initiation et de formation.

### I-1- L'initiation dans les romans

Plusieurs romans de la période coloniale ont gardé dans leur mouvement interne la présentation de personnages obligés de passer par l'initiation traditionnelle pour intégrer la société active. L'initiation se présente ainsi comme la voie de la transformation de l'être. Werewere Liking, parlant des caractérisations du corps dans l'initiation, relève ainsi : « Toute initiation commence par une rencontre, un voyage, une maladie, une situation de déséquilibre qui exige réorganisation, transformation. »<sup>35</sup>

L'assertion de Liking montre assurément que tout est marqué par une transformation dans le processus de l'initiation. Ainsi, dans la société traditionnelle africaine, l'initiation restitue à l'individu une identité nouvelle, facteur déterminant pour s'ouvrir à un monde nouveau. C'est justement pourquoi un intérêt y est accordé dans les institutions des sociétés traditionnelles.

---

<sup>35</sup> Werewere Liking, *Une vision de Kaydara d'Amadou-Hampaté-Ba*, Abidjan, NEA, 1984, p.19.

Plus tard, j'ai vécu une épreuve autrement inquiétante que celle des lions, une épreuve vraiment menaçante cette fois et dont le jeu est totalement absent : la circoncision [...] Mais ce n'était pas le tout d'être un grand, il fallait l'être encore dans toute l'acception du mot, et pour cela naître à la vie d'homme. Or j'étais toujours un enfant...<sup>36</sup>

Le déroulement de l'initiation attire autant d'attention pour les novices que pour les maîtres. Malgré la diversité des cadres de formation, les étapes restent constructives pour les valeurs qu'elles offrent :

L'initiation est, à plus d'un titre, un baptême en tant qu'elle consacre une naissance, une entrée dans le monde. Elle s'effectue dans des directions diverses mais qui sont d'une égale importance : l'initiation vise à la purification du corps et de l'esprit [...] Elle consacre désormais le passage du profane au sacré, de la confusion à l'unicité, et de la stérilité à la fertilité.<sup>37</sup>

Si donc la littérature a éprouvé de l'intérêt pour la symbolique des rites initiatiques, c'est pour être en phase avec la quête pour la saisie de l'être africain qui se retrouvait dans une situation tendant à bouleverser sa vie future. A tous égards, toute la littérature africaine s'est bâtie sur une culture de symboles pour justifier une idéologie de reconquête identitaire, culturelle et politique. La représentation du corps africain fait partie de l'axe thématique convergeant vers cette idéologie. L'approche progressive de l'étude retiendra la notion du corps à travers les phases de l'initiation.

### **I-1-1-Le déroulement de l'initiation**

Le symbole que représente l'initiation oriente toute une vision singulière dans les productions de sorte que de nombreux ouvrages ont eu pour trame des récits initiatiques. Ainsi, les romans *Climbié*,

---

<sup>36</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*, p.123.

<sup>37</sup> Ghizlaine Laghzaoui, « L'initiation : le corps dans tous ses états » in Etudes françaises, n° 41, 2 p.26.



*L'enfant noir*, *L'aventure ambiguë*, *Une vie de boy*, proposent des personnages soumis aux divers rites de l'initiation. L'une des marques à travers les romans est l'extrême jeunesse des initiés. Ces jeunes mettent en relief, dans leur évolution, les jonctions entre tradition et modernité, cellule familiale et école, civilisation africaine et civilisation occidentale : « Je n'étais pas sans crainte devant ce passage de l'enfance à l'âge d'homme, j'étais à dire vrai fort angoissé, et mes compagnons d'épreuve ne l'étaient pas moins. »<sup>38</sup>

Leurs itinéraires montrent clairement leurs passages précoces à l'âge adulte, comme le démontre la situation du jeune Laye.

De cette situation, il en résulte un schéma standard de l'itinéraire initiatique que nous pouvons établir ainsi :

Cadre familial  $\implies$  Cadre initiatique  $\implies$  Cadre d'intégration social.

**Le cadre familial** oriente l'enfant vers son destin, laisse révéler les signes prémonitoires qui détermineront son itinéraire. L'enfant semble à la base ne pas appartenir à un tel cadre. Il devra sûrement partir : « Climbié, au campement, aide son oncle N'Dabian dans chacune de ses occupations. Auprès de lui, il apprend son métier d'homme. »<sup>39</sup>

Toundi quittera très tôt le cadre familial, fuyant l'initiation traditionnelle. Sa fuite le conduira justement dans une autre forme initiatique où il devra apprendre :

Au village, on dit de moi que j'ai été la cause de la mort de mon père parce que je m'étais réfugié chez un prêtre blanc à la veille de mon initiation où je devais faire connaissance avec le fameux serpent qui veille sur tous ceux de notre race.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*, p.124.

<sup>39</sup> Bernard Dadié, *Climbié*, Abidjan, Douga Editions, 1996, p.14.

<sup>40</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, p.16.

Samba Diallo est, lui, conduit au foyer ardent par sa famille pour qu'il apprenne les valeurs auxquelles le peuple des Diallobé attache de l'intérêt.

**Le cadre initiatique** reçoit l'enfant pour asseoir les bases de sa formation continue, de son destin. Ici, l'enfant croit avoir trouvé sa véritable famille :

Mais quelle que soit l'angoisse et quelle que soit la certitude de la souffrance, personne pourtant ne songerait à se dérober de l'épreuve – pas plus et pas moins encore qu'on se dérobe à l'épreuve des lions – et pour ma part je n'y songeais aucunement : je voulais naître, renaître ! ... je voulais être un homme, et il ne semblait pas que rien fût trop pénible pour accéder au rang d'homme. Mes compagnons ne pensaient pas différemment : comme moi, ils étaient prêts à payer le prix du sang. Ce prix, nos aînés l'avaient payé avant nous, ceux qui naîtraient après nous, le paieraient à leur tour...<sup>41</sup>

**Le cadre d'intégration sociale** : l'enfant s'est forgé une idéologie et poursuit sa formation, il est confronté à de nombreuses situations à surmonter. Il doit réussir ou mourir. Laye connaîtra le succès. Climbié rencontre les affres de la prison. Toundi subit l'épreuve de la mort : « Il fut pris de spasmes, tressaillit et expira. On l'enterra dans la nuit, on ne pouvait le garder jusqu'au lendemain. Il était une charogne avant d'être un cadavre. »<sup>42</sup>

Ces personnages des romans, liés à la colonisation et au nouveau monde qui s'installait en Afrique, auguraient dans leur typologie l'influence des futurs changements. En effet, comme des êtres prédestinés à scruter les nouveaux horizons, il leur est également échu d'être des porte-paroles et surtout des porteurs d'une idéologie dictée par la conscience collective et traduite par l'auteur :

---

<sup>41</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*, p.125.

<sup>42</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, p.14.

Le corps, tel qu'il est mis en scène par la fiction, est un corps à lire. Tel un livre, il constitue à lui seul un texte sur lequel se condense un système plus ou moins ouvert de significations, qui fait pendant au système de sens que le texte, comme écriture déploie.<sup>43</sup>

Les différents personnages proposent des représentations diverses de leur corps, caractéristiques d'une thématique à considérer et d'une idéologie toujours axée sur la quête de la liberté. Ainsi, l'exploitation de cette représentation du corps dans le déroulement de l'initiation traduit une ressource d'identification dans la modernité romanesque africaine. Dans chaque ouvrage d'étude, les analyses seront faites en tenant pour fil conducteur, l'évolution du corps des personnages sous toutes ses facettes.

Ainsi, le jeune Climbié quitte très tôt sa famille génitrice. Son séjour chez l'oncle N'Dabian prolonge certes le cadre familial, mais nous y retenons les fondements de son initiation traditionnelle, à la vie paysanne, à la vie d'adulte : « Climbié, au campement, aide son oncle N'Dabian dans chacune de ses occupations. Auprès de lui, il apprend son métier d'homme. »<sup>44</sup>

Chez l'oncle N'Dabian, la période initiatique est ponctuée par sa connaissance de la sagesse paysanne, marquée par les réflexions sur la cosmogonie, la critique de l'institution de l'héritage.

De cette brève initiation, l'on remarque surtout l'affectivité qui s'est installée entre Climbié et son oncle : « Climbié qui aimait à se **coucher sur les jambes** de l'oncle N'Dabian, **regardait** lui aussi le ciel,

---

<sup>43</sup> Anne Deneys-Tunney, *op.cit*, pp.10-11.

<sup>44</sup> Bernard Dadié, *Climbié*, p.14.

**suivait le doigt** qui lui montrait les myriades d'étoiles, les étoiles clignotantes... »<sup>45</sup>

L'affection est ici relevée par l'expression « *se coucher sur les jambes de l'oncle N'Dabian* » et l'apprentissage par « *suivait le doigt* ». Comme relevé dans la trame, Climbié passe son apprentissage dans un cadre spécial où, bénéficiant des faveurs de son oncle, il se livre aux jeux d'enfant en toute liberté. Un tel traitement irritera la femme de son oncle qui, présentant quelque peu les faiblesses de cette forme d'apprentissage, optera pour l'école :

- Laisse-le s'amuser. Plus tard, il ne pourra plus le faire.
- Tu le gâtes, cet enfant...
- Il changera avec le temps.
- C'est maintenant ou jamais. Il deviendra un vaurien, à toujours s'amuser, à courir après les papillons, les oiseaux, les margouillats...Regarde toutes ces plaies aux pieds. Si tu ne le mets pas à l'école, que sera-t-il un jour ? <sup>46</sup>

Ce que nous devons lire, à travers cette réorientation de la formation de Climbié, c'est une révolution dans le système initiatique traditionnel qui, pour être complet, doit s'adjoindre l'option moderne que représente l'école. Le choix de Bernard Dadié est de ce fait futuriste, car il s'attache à la réalité qui sera celle des jeunes Africains pris dans l'étau de l'histoire de la rencontre des civilisations. Le phénomène de l'école comme cadre initiatique nouveau va recevoir les corps de jeunes à façonner. Avec la résolution d'inscrire Climbié à l'école, l'oncle N'Dabian milite maintenant pour le changement sans toutefois engager le débat sur la prépondérance entre tradition et modernité. Convaincu, il retient : « Le temps de l'ignorance est passé. Les hommes maintenant doivent se comprendre. Les jeunes sont

---

<sup>45</sup> Bernard Dadié, *Climbié*, p.16.

<sup>46</sup> Ibidem. p.21.

l'avenir. Ils doivent tous aller à l'école [...] Notre enfant sera instruit... »<sup>47</sup>

Par l'instruction, l'enfant se présente comme un corps réceptif dans les cadres familial et initiatique. Le corps de Climbié est au départ confié à l'école, ensuite aux soins de son oncle, avant de revenir à l'école. Il demeure, de ce fait, un corps orienté et réceptif.

La prémonition et le symbole contenu dans son nom, « *un jour peut-être* »<sup>48</sup>, donnent à Climbié une mission singulière, celle de l'enfant qui se forge une conscience d'adulte par les leçons acquises. En jouant ainsi sur cette construction à laquelle il associe la jeunesse du personnage, Bernard Dadié choisit de faire grandir ce corps à travers un processus qui allie surtout son évolution à la culture et aux changements apportés par l'école. L'école devient le nouveau cadre initiatique pour montrer ce corps en culture.

Dans *L'enfant noir*, l'initiation se déroule en même temps dans les milieux traditionnels et modernes. Cela relève la présence du corps comme une figure de l'Africain pris entre deux cultures. Pratiquement, Camara Laye exaltait surtout le royaume de son enfance, au moment où la figure du corps noir était présentée comme souffrante par la totalité des écrivains. Cela lui a d'ailleurs valu toute une vague de critiques acerbes.

A travers l'œuvre, le jeune Laye voit son initiation se réaliser progressivement. La description parfaite de tous les éléments qui concourent à son évolution constituent sa force d'enfant en plein

---

<sup>47</sup> Bernard Dadié, *op.cit.* p.21.

<sup>48</sup> En effet, dans la langue N'zima (Sud de la Côte-d'Ivoire) Climbié signifie littéralement « Un jour peut-être ».

devenir. Il découvre les valeurs de son milieu et les traduit dans une sorte de confrontation continue. Ici, la conscience évolue, se forgeant au rythme d'une certaine détermination que seul le personnage cherche à atteindre. Laye vit son enfance dans un cadre familial dont il détaille la richesse, avant de se rendre à la découverte de la ville. Le corps expressif qui narre son histoire se voit et se met en scène. Cette faculté rend à l'autobiographie une dimension plus descriptive et active. Le corps qui s'exprime, est en même temps celui-là qui agit, c'est-à-dire un corps actant. Par la réminiscence, il revit la scène dans laquelle il remplit les deux fonctions :

Le serpent ne se déroba pas : il prenait goût au jeu ; il avalait lentement le roseau, il l'avalait comme une proie, avec la même volupté, me semblait-il, les yeux brillants de bonheur, et sa tête, petit à petit, se rapprochait de ma main. Il vint un moment où le roseau se trouva à peu près englouti, et où la gueule du serpent se trouva terriblement proche de mes doigts.<sup>49</sup>

Ici, le corps adulte se raconte enfant, se décrit lui-même dans les épreuves avec le serpent, par le regard d'enfant qui sillonne la concession et l'atelier de son père. Le corps à l'initiation dans *L'enfant noir* évolue dans un sillage affectif où, dans la rencontre des autres, les parties du corps en relief sont *la main, la poitrine, les bras, les yeux*. La main rencontre l'autre, l'autre en tant qu'être, fut-il un animal : « *Je mettrai un peu de sel sur la paume de ma main, et le veau viendrait lécher le sel, je sentirais sa langue doucement râper ma main* <sup>50</sup> » ; la poitrine reçoit la tendresse : « *Elle me soulevait et me pressait contre sa poitrine* <sup>51</sup> », quant aux bras, ils marquent le don de soi : « *et moi, je me pressais contre elle,*

---

<sup>49</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*, Paris, Librairie Plon. pp.9-10.

<sup>50</sup> Ibidem. p. 42.

<sup>51</sup> Idem.

*l'entourant de mes bras, comme éperdu de bonheur*<sup>52</sup>». Les yeux expressifs d'un non-dit apparent se fond dans le regard en exposant ce monologue intérieur :

Quand les repas nous réunissaient, souvent je tournais les yeux du côté de mon oncle, et généralement, au bout d'un moment, je réussissais à rencontrer son regard ; ce regard me souriait, car mon oncle était la bonté même et puis il m'aimait. <sup>53</sup>

Le « Je » énonciatif décrit et fait découvrir fondamentalement le cadre traditionnel de sa formation. Ce milieu initiatique façonne en lui une conscience d'appartenance à sa famille, à son clan. Lorsqu'il se revoit à Kouroussa où à Tindican, le narrateur traduit toujours cette joie d'y être parmi les siens, rattaché à sa culture qu'il ne veut perdre. Ce constant retour à ses souvenirs marque chez lui non un dédoublement mais une identification parfaite. En s'imaginant en train d'agir autrefois, il se sent aujourd'hui revivre les mêmes actions. Désormais, il est un corps accompli. Son corps est dans ce cas un corps en parfaite harmonie avec le passé grâce à l'héritage des parents :

Je ne veux rien dire de plus et je n'ai relaté que ce que mes yeux ont vu. Ces prodiges – en vérité, c'étaient des prodiges ! –j'y songe aujourd'hui comme aux événements fabuleux d'un lointain passé. Ce passé pourtant est tout proche : il date d'hier. Mais le monde bouge, le monde change, et le mien plus rapidement peut-être que tout autre, et si bien qu'il semble que nous cessons d'être ce que nous étions, qu'au vrai nous ne sommes plus ce que nous étions, et que déjà nous n'étions plus exactement nous-mêmes dans le moment où ces prodiges s'accomplissaient sous nos yeux. <sup>54</sup>

On observe que la transformation réelle dont parle le narrateur est plutôt un lien bénéfique. Tout son être est façonné par les étapes de

---

<sup>52</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*, p.42.

<sup>53</sup> Ibidem. p. 52.

<sup>54</sup> Ibidem. p.80.

Sa formation caractérisée par cette triple initiation traditionnelle, coranique et occidentale. Si le privilège qui s'affiche en premier est celui de la construction de l'esprit, le corps adulte et chair n'est pas en reste parce que, justement, toute transformation de l'être est d'abord physique. Le corps de l'enfant raconté se rend compte qu'il a grandi après un chemin ponctué par ses souvenirs :

J'ai fréquenté très tôt l'école. Je commençai par aller à l'école coranique, puis, un peu plus tard, j'entrai à l'école française. J'ignorais alors tout à fait que j'allais y demeurer des années et des années...<sup>55</sup>

Constamment, le narrateur décrit si bien les cadres de son initiation qu'on n'a pas de mal à classer le roman dans la catégorie des romans d'initiation. Toute l'admiration qu'il porte à son corps est la véritable action initiatrice du récit. Il y a de la fierté à se voir grandir, à voir son corps se transformer en celui d'un adulte dont l'accueil, par les aînés, demeure un double symbole de présence et de capacité à surmonter des épreuves :

Je grandissais. Le temps était venu pour moi d'entrer dans l'association des non-initiés. Cette société un peu mystérieuse - encore que très peu secrète - rassemblait tous les enfants, tous les incirconcis de douze, treize ou quatorze ans, et elle était dirigée par nos aînés, que nous appelions les grands « Kondén ».<sup>56</sup>

Le verbe *grandir* montre la croissance de son corps enfant, et la conscience qu'il en a dénote le caractère normal de son admission dans l'association des non-initiés. La conscience qu'il se fait présentement, est celle d'un homme qui reconnaît les apports profitables de la

---

<sup>55</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*, Paris, Librairie Plon. p.81.

<sup>56</sup> Ibidem. p.102.



circoncision. A ce niveau s'affichent les violences faites au corps, aspect qui sera analysé un plus loin.

Comme relevé précédemment, les cadres d'initiation constituent des relais partant de la famille à l'école en passant surtout par les phases initiatiques diverses. Le foyer ardent présenté dans *L'aventure ambiguë* est un centre relais dans le cadre de la formation initiatique. A sept ans, Samba Diallo est confié au maître Thierno. Pratiquement, toute la conscience enfantine et les préceptes de l'âge adulte de Samba Diallo prennent source dans les instructions du maître :

Les plus grandes familles du pays se disputaient l'honneur de lui envoyer leurs garçons. Généralement, le maître ne s'engageait qu'après avoir vu l'enfant. Jamais aucune pression n'avait pu modifier sa décision, lorsqu'il avait refusé. Mais il arrivait qu'à la vue d'un enfant, il sollicitât de l'éduquer. Il en avait été ainsi pour Samba Diallo [...] <sup>57</sup>

Le corps fascinant de l'enfant est une source initiatrice de sa formation. Ce corps, Samba Diallo ne savait pas qu'il ne lui appartenait pas, car le modèle qui en sera fait devra absolument obéir à l'esthétique de son maître. Son corps est tout autant hors du sein de sa mère et sera désormais porté par le maître Thierno pour qu'il l'enfantât de nouveau : « Samba Diallo conduit par sa mère, revenait au maître qui prit possession de lui, corps et âme. Désormais et jusqu'à ce qu'il eût achevé ses humanités, il n'appartenait plus à sa famille. » <sup>58</sup>

La physionomie même du corps conduit à l'initiation. Toutefois, ce corps ne représente pas l'élément essentiel de l'initiation. En effet, pour le maître du foyer ardent, le corps demeure un frein pour atteindre la pensée divine. Justement cette disposition entraînera les

---

<sup>57</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961. p.18.

<sup>58</sup> Ibidem. p.22.

différentes actions de violences sur le corps. Ce passage au foyer ardent marquera la conscience de l'enfant. Les enseignements, les paroles du maître résonnent continuellement dans son esprit. Il ne peut aborder une véritable réflexion sans toutefois y faire référence. L'entreprise du maître était donc de parvenir à une véritable quête. Le corps contrôlé et dompté au moyen de la pensée, de la force de l'esprit, se lie entièrement à l'existence, à la représentation de l'être, à la présence. En dominant le corps, l'on doit parvenir à surmonter toutes les épreuves. La transcendance n'est possible qu'en domptant le corps :

Au foyer, ce que nous apprenons aux enfants, c'est Dieu. Ce qu'ils oublient, c'est eux-mêmes, c'est leurs corps et cette propension à la rêverie futile, qui durait avec l'âge et étouffe l'esprit. Ainsi, ce qu'ils apprennent vaut infiniment mieux que ce qu'ils oublient.<sup>59</sup>

On voit que les changements que présente son esprit demeurent enracinés dans la force d'esprit imposée par le maître. Son corps au foyer ardent a surtout été forgé à la souffrance pour que l'esprit en porte les fruits pour la vie : « La vie au foyer était douloureuse constamment et d'une souffrance qui n'était pas seulement du corps. »<sup>60</sup>

Dans son espace quotidien, le corps est soumis à des mouvements qui manifestent son entrain et sa vitalité. Le regard du maître sur son disciple révèle cette découverte : celle d'un esprit et d'un corps capables de s'ouvrir à l'intelligence de Dieu : « Tant qu'il vivra avec Dieu, cet enfant, ainsi que l'homme qu'il deviendra, pourra prétendre

---

<sup>59</sup>Cheikh Hamidou Kane, *Op.cit.* p.44.

<sup>60</sup> Ibidem. pp.49-50.

- le maître était convaincu - aux niveaux les plus élevés de la grandeur humaine. » <sup>61</sup>

Cette vitalité expressive dans les prédispositions de Samba Diallo conduira à rendre son corps plus agissant. Son itinéraire nous en donne les différentes prestations.

Après sa formation au foyer ardent, l'institution de l'école, qui assure l'autre versant de l'apprentissage, devient porteuse d'une dynamique qui se greffera également à la constitution de l'être de Samba Diallo. Ainsi, toutes ces phases initiatiques caractérisées par leurs empreintes respectives sur la vie même de Samba Diallo lui permirent d'atteindre la maturité.

Quant au roman *Une vie de Boy*, il présente le jeune Toundi suivant son destin : de la maison familiale à la mission puis chez ses patrons blancs. Son itinéraire détermine clairement les étapes de son initiation qui se différencie des autres jeunes présentés en amont. La rédaction de son histoire procède de la formation reçue à la mission. L'incipit du journal qu'il a tenu nous l'indique : « Maintenant que le père Gilbert m'a dit que je sais lire et écrire couramment, je vais pouvoir tenir comme lui un journal. » <sup>62</sup>

Toundi ne bénéficie pas d'initiation traditionnelle, une formation qu'il évite avec sa fuite pour la mission. C'est donc auprès du père Gilbert qu'il commence son apprentissage :

Je dois ce que je suis au père Gilbert. Je l'aime beaucoup, mon bienfaiteur. C'est un homme gai qui, lorsque j'étais petit, me considérait comme un petit animal familier. Il aimait tirer mes oreilles et, pendant ma longue éducation, il s'est beaucoup amusé de mes émerveillements. <sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Cheikh Hamidou Kane, *Op.cit.* p.15.

<sup>62</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, Paris, Presse Pocket, 1956. p.15.

<sup>63</sup>Ibidem. p.24.

Le cadre familial n'a pas assuré à Toundi le soutien, la protection nécessaire. Des disputes à l'affrontement, il fuit ce cadre stressant de la famille où la figure de son père représente un véritable bourreau. Le changement d'espace qu'il opère lui sera profitable pour sa formation. Son corps d'enfant déjà mal aimé par son père trouve accueil chez un Blanc. Nous lisons le premier refuge de Toundi, avec son corps accueilli dans un espace nouveau :

Je retournai à Fia et ... après avoir longtemps hésité, je frappai à la case du prêtre blanc [...] Je lui expliquai par gestes que je voulais partir avec lui. Je compris que j'étais agréé. C'est ainsi que je devins le boy du révérend père Gilbert. <sup>64</sup>

Conscient en définitive qu'il a passé le plus clair de son temps à être curieux et que sa curiosité le mènerait loin, Toundi parcourt plusieurs cadres qui favorisent la prospection de nombreuses situations. Au fait, cette curiosité peut être caractérisée par une option de l'auteur de profiter des découvertes du nouvel environnement de Toundi pour établir sa critique. L'initiation de Toundi se forge dans la douleur et la souffrance. Son enfance bascule rapidement vers l'âge adulte sans qu'il puisse vraiment s'en rendre compte. Loin de l'école, son passage initiatique se construit directement dans un cadre professionnel et de labeur : la vie de boy. Son sort semble marqué par ses efforts. Dans l'apprentissage qu'il fait en tant que sacristain, il voit son corps transformé par le temps et l'habitude de ses occupations.

Assurément, la phase de l'initiation se présente comme une entrée dans un monde de communion avec son moi propre, et une ouverture sur la maturité qui confirmera l'effectivité des acquis. Les

---

<sup>64</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, p.21.

corps d'enfants voués d'abord à l'initiation se construisent dans les affres, la douleur. Leurs corps sont pris comme des objets à modeler. Cette perspective, établissant une diversité dans la représentation du corps à l'initiation montre, dans une démarche comparatiste, la conception du corps en fonction des espaces régionaux présentés par les auteurs. Le corps produit toute une signification par sa présence en tant qu'objet et sujet. Son expressivité est ainsi exposée chez Isaac Bazié qui relève des parts de signification pour toute représentation du corps :

Ce que ce corps sous-tend, c'est aussi ce qu'il entraîne à sa suite dans le cadre de l'œuvre littéraire, convoquant ou renvoyant plus ou moins explicitement à un contexte social, culturel, à des pratiques et des perceptions diverses et particulières à la fois.<sup>65</sup>

A travers les différents cas d'initiation observés, on remarque que le corps est constamment agressé, brimé, violenté. Les actions permanentes de violence sur le corps tendent finalement, au vu de leur fréquence, à s'établir comme critères d'apprentissage.

### **I-1-2-Le rite de purification**

Les grands moments de l'initiation à la vie passent par des étapes qui conduisent, dans bien des cas, à la purification. Ce rite permet de déterminer les potentialités du personnage inscrit à l'initiation et à la formation que montre son itinéraire. Afin de marquer et signifier l'essentiel, le corps dans l'engrenage de son évolution doit se disposer à justifier de sa maturité face aux réalités en situation. Cette acception du corps en situation et en initiation est présentée par Ella Balaert :

---

<sup>65</sup> Isaac Bazié, *Corps perçu et corps figuré*, in *Etudes françaises*, V. 41, N°2, p. 9-24.

« L'être exposé au monde s'initie à ce qu'il offre d'expériences originelles et radicales : la vie, la mort, l'extrême plaisir-douleur... »<sup>66</sup>

Comme perçu, le corps du personnage doit se confronter à l'expérience de sa présence au monde. Cette expérience se solde par la purgation, la purification qui, elle, conduit certainement à la sanctification du personnage ou surtout à la confirmation de sa maturité physique et intellectuelle. L'analyse de Balaert rejoint celle de Ghizlaine Laghzaoui qui présente le corps comme le temple de l'initiation : « Le corps est le théâtre de l'initiation, l'acteur principal et le spectateur, il est sur tous les fronts ; il en constitue le point de départ mais également la finalité. »<sup>67</sup>

Si donc la majorité des écrivains accentue cette organisation de l'évolution de leurs personnages en fonction du schéma culturel traditionnel, c'est justement parce que l'homme peut être appréhendé à partir de sa référence culturelle. La culture, marque et expression identitaire, représente toute une institution. Par le passage du fer et du feu, l'être en situation en sort complètement transformé. Ainsi, la plupart des œuvres africaines avant les indépendances installent leurs héros dans le modèle des situations de conte traditionnel :

Le conte traditionnel a en effet pour but de faire passer son héros de l'enfance à l'âge adulte, comme dans les rites initiatiques. Mais cela ne se fait jamais aisément, et le héros – à l'instar du néophyte – doit affronter des épreuves de plus en plus rudes, correspondant aux différents degrés de la mort initiatique, précédant la re-naissance (Vierne, p. 55). Ainsi, plus que l'objet même de la quête, c'est le voyage – et les dangers qu'il présente – qui est important.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup>Ella Balaert, « Les corps exposés d'André Pieyre de Mandiargues », dans Julie Delorme et Claudia Labrosse (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XXe siècle*, @analyses, 2008 p.46

<sup>67</sup> Ghizlaine Laghzaoui, « L'initiation : le corps dans tous ses états » in *Études françaises*, n° 41, 2 p.25.

<sup>68</sup> Clotilde Landais, « Aliss de Patrick Senécal : le corps violenté comme représentation métatextuelle », dans Julie Delorme et Claudia Labrosse (dir.), « *Écriture du corps, corps de l'écriture* », @analyses, 2008.p. 26.

On constate, dans les itinéraires de Climbié, Toundi, Samba Diallo, du jeune Laye, de Clarence, que le rite purificateur devient un tremplin, voulu ou non par le personnage dans la progression de la narration. La dimension pratique du passage des personnages par le marquage symbolique de leur corps réside donc dans l'initiation, car celle-ci « [L'initiation] donne lieu à une métamorphose du corps, une mutation autant physique que spirituelle, qui s'inscrit à la fois dans le temps et dans l'espace. Elle définit le passage de l'enfance à l'âge adulte et prend pour témoin le corps de l'initié. »<sup>69</sup>

Cette purification va également se caractériser, dans la représentation de la dialectique du corps et de la saisie de l'histoire africaine avant les indépendances, par la reconnaissance du nouveau monde qui s'installe en se confrontant à ses changements, et par la jonction des civilisations africaine et occidentale perceptibles à travers l'école, la religion, l'idéologie, l'initiation à de nouvelles valeurs (politique, syndicale, sociale...), l'attachement de l'individu à ses racines, à sa culture.

La quête générale à laquelle sont soumis tous les personnages impose ainsi une conduite à suivre. C'est pourquoi les romanciers africains avant les indépendances ont construit, à travers leurs discours littéraires et la représentation des personnages, une sorte de typologie des corps en scène.

---

<sup>69</sup> Ghizlaine Laghzaoui, « *L'initiation : le corps dans tous ses états* » in *Etudes françaises*, n° 41, 2 p.26.

Le tableau ci-dessous révèle les personnages inscrits à l'initiation, la présentation de leur corps, leur degré d'initiation, la portée de leur purification et l'état d'accomplissement de leur initiation :

Personnages	Degré d'initiation	Rite de purification	Etat du corps	Réalisation de l'initiation
Climbié	Elevé (scolaire, sociale)	Bastonnade, port du symbole, épreuves scolaires	intact	Accomplie (succès)
Samba Diallo	Elevé (à l'islam, scolaire, universitaire)	SéVICES corporels, Mendicité, dilemme culturel, entrevue avec le fou	Mutilé à mort, Assassinat, Mort	Inachevée (Echec)
Toundi	Moyen (apprentissage avec le Père Gilbert)	Brimades, Bastonnade, prison	Battu à mort	Inaccomplie
<b>Laye</b>	Elevé (traditionnel, scolaire)	Danses et chants, costumes singuliers, mutilation du corps	Corps mutilé (partie génitale)	Accomplie (succès)
<b>Banda</b>	Moyen (scolaire, sociale)	Bastonnade, rixes	Blessures, corps rétabli	Accomplie (succès)
<b>Clarence</b>	Elevé (traditionnelle africaine, sociale)	Longue attente du roi (passage de la forêt, les femmes, souillure du corps) et purification, repentance	intact	Accomplie (succès)



La purification qui procède d'une phase initiatique a une double portée : soit le personnage résout l'énigme, accomplit donc la mission ; soit son corps est en proie à l'échec et, dans ce cas, il n'arrivera pas au terme de son initiation.

Le rite de purification intègre de nombreuses circonstances qui se résument dans la seule expression cathartique. L'expression du corps traduit toute la vie qu'il renferme. Ainsi, le rituel de purification constitue pour le corps du personnage le test auquel il est soumis pour que l'on juge son degré de renoncement à sa chair, à son corps.

Parmi ces nombreuses circonstances qui fondent le rite de purification et que nous évoquions tantôt, se trouve ce qu'il convient d'appeler la mutilation du corps. En effet, la majorité des romans de la période coloniale est empreinte de plusieurs formes de violence. Cette violence a pour foyer singulier le corps de l'individu. Le corps devient symbole avec le rituel d'exorcisme par la mutilation acceptée ou forcée.

Les personnages traversent des moments intenses qui traduisent les plus dures souffrances subies. Cette perspective est ainsi inscrite dans toutes les œuvres proposant comme trame une quête quelconque.

Ainsi, les constructions narratives qui se montent en incluant initiation, formation ou revendication, laisseront entrevoir des personnages englués dans des systèmes où leurs corps subissent des actions inhumaines. La mutilation du corps regroupe toutes les actions tendant à créer des entailles qui dégradent, rabaisent, intègrent la déchéance, la décadence, l'humiliation.

Pratiquement, les écrivains semblent surtout mettre en avant la conception du héros délivrant son peuple. Dans une telle perspective,

le héros magnanime doit absolument souffrir, accepter de souffrir soit pour bénéficier de l'assentiment de l'entourage soit pour soigner sa propre image.

Pour comprendre cette vaste fresque d'emplois thématique et actantiel, il faudrait s'appesantir sur des œuvres qui présentent le corps comme un symbole.

Dans *Une vie de boy, Les bouts de bois de Dieu* ou à travers *L'aventure ambiguë*, l'on observe souvent des scènes débilantes où divers personnages restent marqués par les contextes de leur évolution. L'exposition du corps de Toundi, des femmes des cheminots lors de leur marche sur Dakar en soutien à leurs maris ou celle du corps de Samba Diallo demeure l'expression de la douleur. Les types de violences contre le corps sont fonction de la problématique posée. Ainsi, dans les affres de la torture et lors de sa fuite, Toundi se découvre comme un être souffrant, comme un Noir face à l'oppression et à l'aliénation infligées par les Blancs. Son corps devient le réceptacle de la douleur de ses frères. La dimension qui se lit à ce niveau traduit le statut qu'occupe le corps dans le texte. La mise en scène du corps développe une logique de violence représentée comme volontaire ou subie. L'on peut accepter la violence ou être contraint de la subir : « Le commandant a marché sur mes doigts en s'en allant. Je n'ai pas crié. Il ne s'est pas retourné. »<sup>70</sup>

« On m'a arrêté ce matin. J'écris ces lignes les fesses meurtries, dans la case du chef des gardes qui doit me présenter à M. Moreau dès qu'il sera revenu de tournée. »<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*. p.46.

<sup>71</sup> Ibidem. p.158.

Le drame de Toundi réside dans un châtement qui s'applique à son corps. Le supplice qu'il voit s'abattre sur lui répond certes à sa curiosité ou à sa gourmandise ; mais ces actions violentes contre son corps démontrent l'atrocité avec laquelle, lors de la colonisation, la justice se pratiquait. Sans juger des fondements véridiques, logiques des actions, les répressions de plus en plus violentes se situent dans le rapport de force Blanc/Noir ; et ce, au-delà même des autres considérations :

J'ai vomi du sang, mon corps m'a trahi. Je sens une douleur lancinante dans ma poitrine, on dirait que mes poumons sont pris dans un hameçon. (Toundi a reçu un coup de crosse sur la poitrine).<sup>72</sup>

Le roman africain semble naître et évoluer dans une sorte de logique de conte initiatique, où les personnages sont pris dans des situations difficiles dont ils doivent se tirer. Ainsi, les violences faites au corps ont valeur d'épreuves initiatiques qui conduisent bien souvent à la mort. Les personnages s'intègrent, par la quête, au symbole du passage initiatique. Toundi était engagé dans une situation ambiguë et dangereuse, s'intéressant à tout ce qui se passait autour de lui dans une résidence de Blancs. La volonté de tout savoir n'est qu'un prétexte pour l'auteur. En réalité, le récit de son inculpation reste l'un des véritables sujets du déroulement de la diégèse.

Dans *L'aventure ambiguë*, l'on perçoit l'itinéraire spirituel de Samba Diallo comme une expérience singulière reflétant l'échec et l'inconstance du corps du personnage à se retrouver dans son rapport au monde. Samba Diallo reste un être profondément mutilé non seulement dans la dialectique du rapport maître-apprenant, de la

---

<sup>72</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*. p.176.

rencontre Occident-Afrique, mais dans sa rencontre ultime avec lui-même. La fin du roman ne peut absolument que traduire son échec. Ici, pourrait se lire le drame identitaire qui sous-tend le contexte colonial. Le corps de Samba Diallo doit être marqué par le fer et la séparation :

C'est alors que le fou brandit son arme, et soudain, tout devint obscur autour de Samba Diallo <sup>73</sup> [...]

Sois attentif, car voici la vérité : tu n'es pas ce rien qu'enferment tes sens. Tu es l'infini qu'à peine arrête ce qu'enferment tes sens. Non, tu n'es pas cette inquiétude close qui crie parmi l'exil. <sup>74</sup>

En partant de la représentation du corps à travers ce personnage, l'on découvre que la vision de l'auteur est de le montrer en tant qu'objet et sujet. En effet, la symbolique de la mort de Samba Diallo peut être vue comme une volonté de faire disparaître son corps corrompu, afin qu'il ne subisse plus d'influences. En ce sens, on aborde donc la dynamique philosophique qui caractérise l'œuvre : orienter le corps par une assise très forte de la pensée et de l'idéologie. Claudia Labrosse revient sur cette caractérisation à travers son analyse sur les écrits d'Alain Bernard Marchand qui, lui à son tour, s'appuie sur les travaux du philosophe Maurice Merleau-Ponty :

Pour Merleau-Ponty, notre corps « est un être à deux feuillets, d'un côté chose parmi les choses et, par ailleurs, celui qui les voit et les touche ; nous disons, parce que c'est évident, qu'il réunit en lui ces deux propriétés, et sa double appartenance à l'ordre de l'objet et à l'ordre du sujet [...] » (1964, p. 180-181). L'objet, ici, étant lié au corps objectif parce qu'il peut être appréhendé, vu, à la manière d'un objet ; le sujet étant lié, pour sa part, au corps phénoménal parce qu'il correspond à l'instance capable de voir, de sentir et donc d'appréhender à son tour le monde qui l'entoure (1964, p. 180). La construction du corps objet de l'écriture chez Marchand, par conséquent, correspond à la construction du corps objectif des personnages que nous sommes en mesure de voir dans le texte. <sup>75</sup>

<sup>73</sup> Cheikh Hamidou Kane, *op.cit.* p.187.

<sup>74</sup> Ibidem. pp.189-190.

<sup>75</sup> Claudia Labrosse, « *L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand* », dans Julie Delorme et Claudia Labrosse (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XXe siècle*, @analyses, 2008. p. 66.

De ce passage, il ressort que le corps établit une double appartenance à l'ordre de l'objet et à l'ordre du sujet. Les véritables changements relatifs à ces ordres se formulent pour les personnages comme des jonctions, des mutations. Ainsi, *objet*, le corps est manipulé. *Sujet*, le corps manipule. Toutes ces manifestations évoquent la mise en scène du corps dans une œuvre. Le corps est donc en étroite relation avec son environnement.

On relève donc que la mutilation comme forme de représentation du corps exprime plusieurs valeurs rattachées à des besoins personnels du personnage ou à des options collectives. A travers les œuvres, le lexique corporel reste abondant et permet de gérer la compréhension du sens de cette représentation du corps lui-même et de mettre en valeur le mode de construction des personnages. De même, les passages sur la souffrance subie, sur les violences et sévices, sont diversifiés. La formation des personnages ne s'arrête pas à leur initiation aux valeurs traditionnelles et à leur insertion dans la société africaine régie par des lois internes et des us et coutumes millénaires. L'enfant, en grandissant, connaît un autre type de formation, la formation occidentale.

### **I-2- La formation occidentale : une institution pour façonner le corps et l'esprit**

La présence de l'école constitue le canal de transmission de la formation occidentale. Les institutions que représentent la langue, la religion et l'école ont vite fait d'asseoir l'idéologie occidentale. Dans cette mesure, il fallait gagner autant les corps que les âmes. Ainsi, les

colons en arrivant en Afrique vont former des auxiliaires, leurs premiers collaborateurs. La formation qu'ils leur donnent va contribuer à creuser un fossé entre eux et leurs frères africains.

Avec l'avènement de l'école en masse pour les enfants se déclenche, après les affres des sévices corporels lors des travaux forcés et autres corvées aliénantes, l'édification d'une élite qui subira à son tour des châtements corporels. Ici, il faut percevoir l'intérêt de la représentation du corps de l'enfant, pour nombre d'auteurs, comme un protocole qui va accompagner toute la réalité coloniale. Pour le colonisateur, il était donc plus facile de façonner l'esprit de l'enfant à la cause nouvelle pour qu'il la perpétue une fois adulte. Ce modelage se fera également et naturellement avec le corps physique de l'enfant qui grandit. En mettant en scène la frange des enfants, dans les œuvres, les auteurs retraceront le processus de modelage et le conduiront à son terme.

### **I-2-1-Le corps entre tradition et apprentissage occidental**

En retenant dans les modalités de construction du personnage le corps des enfants, les romanciers africains relèvent la question de l'éducation, de l'entrée dans le nouveau cadre d'apprentissage. Pour ainsi marquer l'évolution des personnages, les trames vont s'incruster dans des descriptions d'actions où le corps tout entier prend une place de choix. L'accentuation de ce choix est rendue également possible parce que le système social semblait progressivement laisser triompher cet individualisme apparent. Dans ces conditions, il s'avère que l'expression du corps deviendra une référence pour suivre le personnage dans sa retraite quotidienne. Les faits déterminants

procédant de cette représentation des corps s'observent souvent à travers les sévices corporels. Tous les enfants en situation d'apprentissage sont soumis aux épreuves de la vie qu'ils découvrent. Climbié qui revient à l'école redécouvre toute l'ambiance et les mouvements divers qu'il décrit. L'école va maintenant constituer pour lui l'essentiel de ses attractions :

Climbié, chaque jour un peu plus, oublie ses sources, sa rizière, la chasse passionnante aux oiseaux, aux insectes, aux papillons. Ses devoirs, ses livres les ont supplantées. Avoir une bonne note, une bonne place, tels sont maintenant ses principaux soucis. Aucun autre sujet grave n'effleure Climbié qui a, de la vie, l'insouciance, l'opulence, la superbe générosité et les belles couleurs.<sup>76</sup>

Cette joie d'apprendre à l'école s'accompagne de moments où s'effacent toutes les envies d'y demeurer. Le port du symbole constitue une transgression de la langue française :

Climbié pour avoir parlé n'zima, dans l'enceinte même de l'école se trouve porteur du symbole. Il ne peut se fâcher, les élèves qui le chahutent sont trop nombreux [...] Climbié marche, la tête pleine d'idées, cherchant le moyen de se débarrasser au plus tôt de ce petit cube, si lourd parce qu'il est le symbole même de l'enseignement dispensé.<sup>77</sup>

Ce symbole est donc un instrument qui pèse sur le corps, tend à le rendre ridicule parce qu'il aliène son porteur. En tant que *symbole même de l'enseignement dispensé*, il traduit toute la réalité de son institution :

Le symbole ! [...] C'est un cauchemar ! Il empêche de rire, de vivre dans l'école, car toujours, on pense à lui. On ne cherche, on ne guette que le porteur du symbole [...] Le symbole a empoisonné le milieu, vicié l'air, gelé les cœurs !<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Bernard B. Dadié, *Climbié*. p.25.

<sup>77</sup> Ibidem. pp.26-27.

<sup>78</sup> Ibidem. p. 27.

Le symbole engendre un renoncement à soi, à sa culture, à son espace. Dans son analyse sur le roman *Climbié*, Tidjani Serpos affirme :

Ce symbole, celui qui le porte est donc un paria. C'est le signe distinctif que l'enfant s'accroche encore à sa langue et aux valeurs culturelles qu'elles véhiculent. Avoir donc le symbole en poche, c'est avoir l'étoile jaune inscrite sur soi, c'est détenir le signe de non appartenance à l'ensemble francophone de la colonie. Le but officiellement proclamé, c'est d'améliorer les compétences linguistiques des apprenants colonisés ; mais le but véritable consistait à couper Climbié de ses pères et de leur langue décrétée « dialecte » par rapport à la langue « supérieure ». <sup>79</sup>

Par ailleurs, lorsque Climbié s'imagine la sentence qui l'attend après le vol de livres à la bibliothèque, la punition pressentie le torture. Il sait que la douleur envahira tout son corps. Ici, l'école devient un facteur contraignant pour l'enfant en apprentissage. De même, chez Samba Diallo et Toundi, la réalité de l'apprentissage est ponctuée par des frustrations constantes. La décision d'urgence de la Grande Royale de conduire Samba Diallo à l'école occidentale va extirper le jeune Diallobé du foyer ardent de son maître Thierno :

Ce soir-là, les gens du Diallobé apprirent que le maître avait fait cadeau au directeur de l'école nouvelle d'un pur-sang. « Cette bête sémillante, assurait le maître, serait mieux à sa place à l'école nouvelle qu'au Foyer-Ardent... » [...] Une lettre avait annoncé au chevalier que les aînés de la famille des Diallobé - la Grande Royale ainsi que le chef - avaient décidé de lui renvoyer Samba Diallo afin qu'il le mît à l'école nouvelle. <sup>80</sup>

Malgré son option bien différente de voir l'école nouvelle primer la conception qu'ont les Diallobé de la vie et de l'apprentissage, le maître laisse partir Samba Diallo. De même,

<sup>79</sup> Tidjani-Serpos Nouréni, « *Climbié* de Bernard Dadié ou une autre facette romanesque de l'itinéraire des lettres et intellectuels négro-africains » in *Nouvelles du Sud, arts, littératures, sociétés, Paris, ACCT/Editions Nouvelles du Sud, N°16, 1992*, p. 150.

<sup>80</sup> Cheikh Hamidou Kane, *op.cit*, p.79.



Chevalier voit autrement cette intégration de civilisation, la transformation que va opérer l'école nouvelle, la rencontre de cultures. Dans ces différents questionnements, Samba Diallo se révèle être l'instrument de cette jonction culturelle.

Quant à Toundi, il a effectué son apprentissage occidental chez le Révérend Père Gilbert. Il ne connaît pas l'institution de l'école. Directement introduit à la formation professionnelle, il se forge un nouveau corps et une conscience nouvelle d'être lui-même, livré à lui-même : « Il m'arrive de servir trois ou quatre messes par jour. La peau de mes genoux est devenue aussi dure que celle d'un crocodile. Maintenant j'ai l'impression de m'agenouiller sur des coussins. »<sup>81</sup>

Pour Laye, l'école ne s'avère plus contraignante. Il présente moins les plages consacrées à l'école comme des corvées. Ses succès continus trouvent leur origine dans ce ressourcement, cet enracinement dans la tradition :

A l'école, nous gagnions nos places [...] nous étions extraordinairement attentifs et nous l'étions sans nous forcer : pour tous, quelque jeunes que nous fussions, l'étude était chose sérieuse, passionnante.<sup>82</sup>

La représentation du corps de l'enfant à l'école se construit dans une atmosphère où la joie du départ se mue progressivement en peine. Entre la formation traditionnelle et l'apprentissage occidental, le corps de l'enfant reste dynamique. Faisant la navette entre les deux espaces d'apprentissage, les corps des personnages subissent diverses mutations et exactions physiologiques.

---

<sup>81</sup> Ferdinand Oyono, *op.cit.*, p.23.

<sup>82</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*, p.84.

### I-2-2- La réalisation de l'être

La clé de voûte de la naissance d'une Afrique ouverte sur le monde reste la détermination des êtres capables de mener les changements et de conduire une révolution. La mise en scène des écrivains, pour mettre en scelle cette marche, a été de créer des personnages dotés d'un réalisme poignant, dont la résistance à certains paramètres permettrait d'orienter l'idéologie d'affirmation et de conquête de leur identité. L'écriture a constitué une plage pour leur dédoublement. Cette transmutation de corps dans celui des personnages est un engagement favorisant la réalisation non seulement de l'auteur mais aussi, à partir de l'image présentée, de ceux qui se retrouvent dans sa quête.

Dans son analyse sur l'importance du corps axé sur l'auteur, Claudia Labrosse révèle ainsi :

Le corps est le pivot autour duquel tourne nécessairement notre conscience de la réalité. Le regard transite par le corps et va se poser sur le monde environnant, qui prend dès lors, dans les textes de l'auteur, les attributs physiques du sujet écrivain. L'univers, dès ce moment, n'est plus une donnée abstraite et figée pour le narrateur, mais se transforme en un organisme vivant qui porte en lui toute vie, qu'elle soit humaine, animale ou naturelle.<sup>83</sup>

Les auteurs traduisent toute leur volonté de voir se réaliser leur être, leurs convictions. Ils vivent avec les êtres de papier en qui ils consignent leurs différentes relations au monde. Climbié est une grande part de Bernard Dadié ; Toundi, même en étant foncièrement voué à l'échec et à la mort, porte en lui des traits de Ferdinand Oyono.

---

<sup>83</sup> Claudia Labrosse, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie Delorme et Claudia Labrosse (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XXe siècle*, @analyses, 2008. p.75.

Que dire de Samba Diallo ou du véritable enfant noir Laye par rapport à Cheikh Hamidou Kane et Camara Laye ?

Les différents emplois des personnages donnent à voir des corps qui grandissent et se transforment sous les effets des épreuves de l'initiation. Le corps des personnages se fait présence continue de la vision des auteurs. Ainsi, l'on ne peut concevoir de les saisir sans se référer aux créateurs. Ce rapport des personnages aux auteurs reste assurément une traduction du surpassement qu'ils font pour se réaliser eux aussi à leur niveau par les êtres de papier, leurs doubles. L'on comprendra aisément que les œuvres avant les indépendances finissent par mettre au jour l'action révolutionnaire, le surpassement, l'idéalisation de l'espace africain. Les corps des personnages sont donc voués à suivre les convictions des auteurs en traçant le parcours et toutes les difficultés attenantes. Tout se lit dans l'engagement même du personnage, qui livre son corps ou dont le corps est réquisitionné en vue de sa réalisation. Climbié, dans son parcours, finit par se convaincre qu'il doit œuvrer pour la justice. Ses actions taxées de révolutionnaires vont le conduire en prison :

Climbié passait pour un meneur. C'est-à-dire un anti-français [...] Et qui osait tenir tête au plus petit d'entre eux, qui osait protester contre une iniquité quelconque, était taxé de révolutionnaire, passait pour un ennemi de la France.<sup>84</sup>

C'est ainsi qu'il se réalise à travers ses actions contre les abus de la colonisation. L'ensemble des personnages est englué dans ce schéma d'incitation, d'actions. Ayant fait leurs classes d'apprentissage, ils sont prêts à s'engager dans la vie et à laisser appréhender leur corps au

---

<sup>84</sup> Bernard B. Dadié, *op.cit.* p.206.

cœur du rapport des cultures, des races, des rapports de force. Les dimensions que prennent ces corps se rendent expressives à travers la lecture du devenir des personnages. Diversifiées, elles présentent l'état du corps au moment où l'histoire s'arrête pour juger, pour saisir les corps dans leurs possibilités de réalisation. La lettre de M. Targe à Climbié est caractéristique des convictions de Climbié et présente sa satisfaction dans cette rencontre à égalité qui doit se faire dans les rapports entre blanc et noir :

Aujourd'hui il faut, et nous le voulons, dans cette compénétration des races et des peuples, donner une place prépondérante à la connaissance, à la compréhension et à l'amour [...] A l'exemple de ce roi et à la suite de nos explorateurs, je dis que nous devons aller de l'avant, tracer hardiment les routes que suivront les nouvelles caravanes, les caravanes de la fraternité dans un monde pacifié.<sup>85</sup>

Cette même perspective est relevée dans *L'aventure ambiguë* avec Samba Diallo. Mais ici, la réalisation de Samba Diallo n'est point l'aspiration fondamentale qui aurait réjoui les Diallobé ou son maître. Il a en quelque sorte échoué à sa mission et vient offrir son corps en rédemption. Le personnage du fou favorise le *mea culpa* de Samba Diallo qui se confesse à son maître :

Je ne crois plus grand-chose, de ce que tu m'avais appris. Je ne sais ce que je crois. Mais l'étendue est tellement immense de ce que je ne sais pas, et qu'il faut bien que je croie...[...] Comme je voudrais encore que tu fasses ici, pour m'obliger à croire et me dire quoi ! Tes bûches ardentes sur mon corps... je me souviens et je comprends. Ton Ami, Celui qui t'a appelé à Lui, ne s'offre pas. Il se conquiert. Au prix de la douleur. Cela je le comprends encore. C'est peut-être pourquoi tant de gens, ici et ailleurs, ont combattu et sont morts joyeusement...<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Bernard B. Dadié, *op.cit.* pp. 221-222.

<sup>86</sup> Cheikh Hamidou Kane, *op.cit.* pp. 185-186.

L'assassinat de Samba Diallo, par le fou, est justice rendue aux Diallobé. Ils ont ensemencé un fils hybride qui vient à renier sa culture par le renoncement même de sa foi. L'échec de Samba Diallo, Cheikh Hamidou Kane l'efface pour réintroduire un corps nouveau au pays diallobé, celui de Salif Bâ dans *Les gardiens du temple*<sup>87</sup>.

Comme on peut le lire, les différentes réalisations des corps des personnages peuvent se faire dans la douleur, mais elles ouvrent surtout sur l'espoir. C'est pourquoi souvent la mort ne freine point l'espoir, qui est un devenir en action. La réalisation du corps mort ou vivant symbolise la rédemption de l'Afrique, souffrant, ployant sous les injustices :

Oumar Faye, lui, était bien mort et gisait dans la terre. Mais les bras criminels qui l'avaient abattu s'étaient leurrés. Ce n'était pas la tombe qui est sa demeure, c'était le cœur de tous les hommes et de toutes les femmes. Il était présent le soir autour du feu et le jour, dans les rizières [...] Oumar n'était plus, mais son « Beau peuple » le chantait toujours. Il précédait les semences, il était présent durant la saison des pluies et il tenait compagnie aux jeunes gens pendant les récoltes.<sup>88</sup>

L'être se réalise par la mise en situation du corps, corps voué à la rédemption absolue, corps dans l'histoire. Les expériences continuelles du corps fortifient l'esprit pour la résistance à toutes les injustices et aliénations.

### **I-3- Traces de l'activité professionnelle sur le corps**

Le corps est en mouvement vers une finalité absolue, celle certaine de la mort. L'être au monde est canalisé par la fin qu'il porte en lui. Ainsi, toute son ardeur au travail et son engagement pour la

---

<sup>87</sup> Cheikh Hamidou Kane, *Les gardiens du temple*. Abidjan, NEI. 1996.

<sup>88</sup> Sembène Ousmane, *O, pays mon beau peuple !* pp. 185-186.

survie agissent sur son corps, symbole de sa présence, support de son existence. Tout être qui se livre au travail, transforme et use progressivement son corps. Les personnages des œuvres, confrontés aux réalités du contexte nouveau, soumettent leur être entier à l'expérimentation de la résistance ou de la transcendance.

### **I-3-1- La destruction progressive du corps**

Le tissu descriptif dans le roman présente une construction physique et psychologique du personnage. En suivant la mise en œuvre de cette stratégie narrative reposant sur la description, l'on se rend à l'évidence de l'importance du corps lorsqu'il est en vie. Le corps est donc plus expressif en vie que mort. Ainsi, l'attrait pour les actions des personnages qui conduisent la trame de l'histoire vient certainement du fait que l'on saisit d'abord celui qui agit ou subit l'action. En ce sens, le corps devient porteur d'un message que traduit forcément le narrateur en fonction de la focalisation. Les auteurs semblent privilégier dans leurs descriptions les parties du corps les plus expressives : la tête, le visage, les mains et le tronc :

Sitôt que le roi eut mis pied à terre, deux pages danseurs se portèrent à sa droite et deux autres à sa gauche, et ils lui relevèrent les bras ; alors Clarence découvrit que ses bras étaient cerclés de tant d'anneaux d'or que le roi n'aurait pas pu les lever sans aide [...] En même temps que les pages avaient levé les bras du roi, la robe royale s'était entrouverte sur un mince torse d'adolescent. « Comme il est jeune ! pensa Clarence. Et comme il paraît fragile ! » Mais c'était la fragilité qui frappait le plus, elle frappait plus que la jeunesse...<sup>89</sup>

Clarence découvre le roi ; celui-ci est marqué par sa jeunesse qui porte en elle une fragilité apparente. Ici, la description du roi met

---

<sup>89</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*, Paris, Librairie Plon, 1954. p.24.

d'abord l'accent sur son aspect physique. Les éléments du corps en relief marquent la vie, la présence du roi. Tous les narrateurs n'ont de cesse d'exprimer cette présence du personnage à travers l'évolution de son corps. Ils commencent généralement par les caractéristiques du portrait physique qui se dévoilent progressivement. Lorsque le corps est décrit, c'est qu'il est objet d'attraction, d'action ou d'oppression :

Tout le monde rit et Samba Diallo en profita pour céder à une furieuse envie de regarder Adèle. La jeune fille assise à même le tapis, la tête sur les genoux de Pierre-Louis, fixait Samba Diallo de ses grands yeux. Le jeune homme en éprouva un sentiment de plaisir...<sup>90</sup>

Le corps se laisse décrire en tant qu'objet mettant toujours en relief la double facette de signifiant et de signifié qui donnent les véritables sens de sa présence dans le rayon social. Philippe Hamon, relevant « *le statut sémiologique du personnage* », aborde cette dimension du personnage :

En tant que concept sémiologique, le personnage peut, en une première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le « sens » ou la « valeur » du personnage).<sup>91</sup>

Ainsi, le corps se construit non seulement à travers l'itinéraire suivi mais également par le relationnel tissé avec l'environnement social. Isaac Bazié, reprenant David Le Breton rappelle ces aspects relatifs à la représentation du corps comme corps figuré et corps social :

---

<sup>90</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*. p.160.

<sup>91</sup> Philippe Hamon, « *Pour un statut sémiologique du personnage* » in *Poétique du récit*. p.115.

«Tout questionnement sur le corps exige au préalable une construction de son objet, une élucidation de ce qu'il sous-tend<sup>92</sup> ». Ce que ce corps sous-tend, c'est aussi ce qu'il entraîne à sa suite dans le cadre de l'œuvre littéraire, convoquant ou renvoyant plus ou moins explicitement à un contexte social, culturel, à des pratiques et des perceptions diverses et particulières à la fois.<sup>93</sup>

Ainsi, par sa représentation et la réalité sociale qui le conduit, le corps se perçoit à travers cette *nature transversale*<sup>94</sup> comme instrument suivant non le cours de l'histoire mais faisant l'Histoire par son histoire. Dans les romans africains d'avant les indépendances, cette consécration continuelle du corps des personnages se caractérise par l'idéalisation, le charisme, leurs actions salvatrices à quelque niveau que ce soit. Sembène Ousmane, lui, choisit de présenter comme dans une pièce de théâtre ses personnages avant même la diégèse. Cette approche d'identification préalable donnera par la suite, par le courant narratif, la réalisation effective de chaque personnage. Ainsi, Ibrahima Bakayoko, fils de Niakoro Cissé, mari d'Assitan, père adoptif d'Ad'jibid'ji, militant syndical, délégué des « roulants », est un personnage vu de loin. Il est l'absent qui hante autant ses compatriotes que les patrons blancs :

Quel était donc ce Bakayoko, on aurait dit que son ombre était sur chaque chose, dans chaque maison ; dans les phrases des autres, on retrouvait ses phrases, dans leurs idées ses idées à lui, et son nom même se répétaient partout comme un écho ?<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1992, p. 26.

<sup>93</sup> Isaac Bazié, *op.cit*, pp. 9-24.

<sup>94</sup> Point de vue d'Isaac Bazié sur le corps

<sup>95</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*. p.105.



Bakayoko reste une figure de la lutte, mythifié par ses apparats marqués par « *ses silences et aussi (...) ses paroles qui coupent comme des couteaux...* »<sup>96</sup>.

Ce personnage est présenté dans son âge adulte. La résultante d'un tel choix reste confinée dans la thématique abordée et l'orientation idéologique. Le retour et la participation de Bakayoko, véritable meneur de la grève, à la réunion décisive, reste un symbole. Personnage insaisissable physiquement et rayonnant par son charisme, il incarne le leader accompli et idéal.

Comme lui, de nombreux personnages portent en eux les marques de cette orientation. Ainsi, le personnage du leader est représentatif dans l'émergence des nations. Les personnages qui recèlent en eux des attributs de leaders charismatiques ont été hissés au premier plan pour justifier les actions déterminantes des meneurs de la lutte émancipatrice. Leurs corps, qu'ils exposent dans les rapports de force au Blanc, au Patron, et quelquefois à leurs frères, ne sont que des gages pour la liberté :

Méka se sentit aussitôt enlevé du sol par une poignée de chéchias rouges, hissé sur des épaules. Quelqu'un lui passa des menottes. Il voulut crier, mais l'honneur d'avoir été assailli par tant de gardes le laissa muet. On le malmena jusqu'au bureau de Gosier d'Oiseau qui sortit sa cravache et la promena deux, trois, quatre, dix fois sur les épaules de Méka. Il cracha sur le visage de Méka puis éloigna ses gardes. <sup>97</sup>

Le corps des personnages est toujours soumis à des sévices. Généralement, la réaction du personnage n'est pas immédiate, lorsqu'il y a une bavure. En effet, la force de l'autorité, c'est bien le fait

---

<sup>96</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*. p.109.

<sup>97</sup> Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*. Paris, Julliard, 1956. p.148.

d'avoir des armes et des hommes pour appliquer les prescriptions. Dans ces conditions également, le corps supplicié peut être quelque peu endurant.

### **I-3-2- L'endurance du corps**

Le corps, foyer de l'existence, demeure un élément qui se façonne au fil du temps par ces facteurs caractéristiques. Les personnages, aux corps soumis à des destructions permanentes, s'engagent dans une sorte de passion christique du corps. Ainsi, les corps subiront de nombreuses tractations. Leur résistance à la douleur, aux actions persistantes d'oppression par le travail, va créer une certaine endurance.

S'appesantir sur la question de l'endurance du corps, c'est surtout relever sa résistance à toutes les actions tendant à entraver ses actions. En effet, la mise en perspective de toute représentation du corps détermine une problématique qui s'affiche dans l'organisation des romans.

Le corps reste une affirmation de la présence de l'existant ou de l'ayant existé. S'il existe, il se fait valeur, centre d'intérêt absolu par rapport à une situation, une action individuelle ou collective. Il revêt son importance par cette faculté à résister, à tenir le fil de ses convictions, de l'élan de justice qu'il porte en lui. Le corps demeure toujours saisissable non par le reflet mais à travers la réalité du temps agissant. L'environnement impose continuellement au corps de se soumettre au poids de la misère, de la pauvreté, de la race, de l'injustice prévalante. Ce qui confine les romans dans la perspective

thématique qui renferme toujours des fléaux, des conditions inhumaines :

Il est des thèmes qui forment le tissu du contenu idéologique des romans. La misère, la pauvreté, la mocherie dessinent la configuration générale de l'écriture romanesque. Je ne sais pas de romans développant une thématique qui, directement, par ricochet ou dans ses silences ne mette en scène des mondes ravagés par ces fléaux. Cette thématique ne traduit-elle pas les effets permanents d'une organisation sociale aberrante pour la majorité du corps social ? <sup>98</sup>

Puisque son espace est inondé par des détresses et stress, le corps en société doit se bâtir une défense comme dans l'organisme humain pour vivre ou survivre. Ainsi, dans sa vision, il ne se laissera pas anéantir par l'autre quel qu'il fût. Les actions collectives dans *Les bouts de bois de Dieu* - observer une grève pour le changement des conditions de vie et de travail - les actions individuelles de Climbié, Samba Diallo, Toundi, Banda ou Oumar Faye - traverser vents et marées pour s'affirmer, viennent pour montrer et traduire que « *Dans le corps, tout prend corps* »<sup>99</sup>. Toutefois, l'indice premier de l'intérêt qu'on porte à ce corps demeure sa présence. Car, justement le corps se nourrit du corps d'autrui par toutes expressions d'assujettissement. En scène, le corps du personnage est une somme d'histoire, son histoire et celle du continent à laquelle la sienne se rattache. Le corps est enfant, jeune, adulte, à l'école ou au travail ; il est tout simplement existant :

Des femmes chargeaient l'un des trois bateaux qui se trouvait à l'extrémité du môle. Faye les regardait travailler. Ce spectacle n'était pas nouveau pour lui, depuis son enfance il voyait cela. Pourtant, il eut un pincement au cœur. C'était mal, c'était odieux que des femmes besognent de la sorte [...] sous le poids des charges elles se suivaient en file indienne, les sacs d'arachides tendaient les muscles de leur cou. Les torsos demi nus, devenus ternes, étaient noyés dans

---

<sup>98</sup> Kabombo Wadi, « Roman négro-africain de langue française et société : une lecture sociocritique », in *Analyses sociales*, volume I, numéro 3, mai-juin 1984. p.53.

<sup>99</sup> Eugène Nshimiyimana, « Les corps mythiques de Sony Labou Tansi : figuration et mnémotopie » in *Etudes françaises*, 41, 2. p.97.

un ruissellement de sueur auquel venait s'ajouter une couche de poussière rouge qui formait un liséré autour des reins. Il y avait des jeunes filles au corps pur, des vieilles aux seins aplatis par le pagne. Elles passaient devant un homme assis, qui leur remettait un jeton pour chaque sac.<sup>100</sup>

L'endurance du corps doit se faire pour équilibrer son rapport à l'être. Tous les corps endurent, selon les diverses mesures de leur présence, la peine de la souffrance au travail, de la maladie, de la faim, de la confrontation permanente à l'autre :

Il y avait deux queues, une sur chaque trottoir ; elles s'allongeaient à vue d'œil. Les paysans arrivaient sans cesse. Les hommes portaient en équilibre sur la tête une grosse charge, un sac à moitié plein ; ils avaient le cou ramassé, un peu raide, les épaules et le dos arrondis. Les femmes portaient des hottes sur le dos : elles marchaient penchées vers l'avant. On pouvait voir les bretelles des hottes leur entrer dans les épaules.<sup>101</sup>

Autant les hommes que les femmes portent de lourdes charges de cacao. Les parties du corps les plus sollicitées, la tête, le cou, les épaules, le dos sont de véritables foyers de souffrance et d'endurance. Le corps dans les romans africains, avant les indépendances, est inscrit au menu de l'apprentissage et de la diversité des formations. Cette entreprise, qui l'entraîne et l'accompagne dans son périple, sa quête de la vie, de la liberté et de la mort, oriente toute son initiation, exprime les phases de sa purification et surtout augure de la réalisation de son être. La perception du personnage dans son évolution peut être interprétée par la naissance de son corps qui se fragilise avec sa transformation progressive. Le corps est enfin idéalisé ; il espère la rédemption, symbole de sa bravoure, de son sacrifice. Le corps reste un objet qui sert et se laisse servir ; tel est le cas du corps féminin.

---

<sup>100</sup> Sembène Ousmane, *O, pays mon beau peuple !* p. 89.

<sup>101</sup> Eza Boto, *Ville cruelle*, p.33.

## **CHAPITRE II : LE CORPS FEMININ, OBJET DE DESIR, DE REPULSION ET D'IDEALISATION**

L'état du corps de la femme, son statut social en disent long sur l'évolution d'une société donnée. Les premiers écrivains africains poètes, dramaturges et romanciers l'ont vite compris et ont fait de la femme un sujet de prédilection de leurs œuvres en la mettant en situation à travers la réalité de son corps. En consacrant un chapitre exclusivement au corps féminin, il s'agit d'identifier les différents états des corps de femmes qui de tout temps suscitent des polémiques. C'est ce corps de femme qui attire, c'est le même corps qui inspire de la répulsion.

Les corps de femmes sont livrés en pâture pour le désir et le plaisir des hommes et font souvent l'objet de violence. Cette représentation du corps féminin s'exprime de diverses manières. C'est ce que nous révèle l'analyse de Françoise Naudillon :

Corps torturé, corps esclave, corps exotique, corps maternel ou corps sensuel, le corps de la femme noire apparaît comme une grande machine à fantasmes, qui fonctionne à la fois dans le discours externe (principalement le discours colonial et le discours masculin) et dans le discours interne (la littérature écrite par des femmes).<sup>102</sup>

Les personnages féminins dans le roman africain à la période coloniale n'ont pas une vie affective et sexuelle harmonieuse ou satisfaisante. On n'y rencontre pratiquement pas d'amour heureux. Le corps se présente partout comme un obstacle à l'épanouissement sexuel, à la réalisation pleine de la féminité. Les esprits ne sont donc

---

<sup>102</sup> Françoise Naudillon, « Le continent noir des corps, représentation du corps féminin chez Marie-Célie Agnant et Gisèle Pineau », in *Etudes françaises*. 41, 2. p.73.

pas libérés. A ce propos, l'étude de quelques cas serait édifiant : Maïmouna, Nini, N'Dèye Touti, Penda...

Il apparaît que les romans du corpus ne sont pas des romans d'amour. On n'y retrouve pas des amoureux se baladant au bord des lagunes, dans la nature, enlacés l'un contre l'autre ou s'embrassant continuellement. La culture, les mentalités anciennes et les circonstances sociopolitiques pourraient expliquer tant de réserves à l'expression de l'amour.

Mais dans presque tous les romans, et de façon épisodique, l'amour se manifeste dès l'instant où il y a rencontre entre un homme et une femme. Cet amour se présente sous diverses formes. Ainsi, plusieurs de ces figures sont identifiables : l'amour violé ou imposé, les échanges courtois, les flirts timides et réservés que l'on retrouve chez les plus jeunes. Plusieurs stratégies amoureuses entrent alors en scène et permettent d'atteindre l'objet convoité. Il y a les corps pris bon gré mal gré, ceux qui se rencontrent, se touchent ; il y a aussi les paroles ou discours par lesquels l'on tente de convaincre le partenaire de la sincérité de ses sentiments.

### **II-1- Le corps objet de désir ou corps sexualisé**

La représentation du corps de la femme se manifeste dans ses relations avec son environnement immédiat où, en dépit de sa marginalisation séculaire, elle continue d'accompagner l'homme en établissant avec lui un véritable rapport de complémentarité. La présence cachée souvent bafouée, ignorée, conduit à des dérapages où la soumission et le sexe constituent des contraintes. Ici, la manifestation du désir et du plaisir s'inscrit toujours dans la chosification du corps féminin.

### II-1-1- Le corps de la femme, un objet de désirs sexuels

Le corps de la femme se découvre ou se laisse découvrir comme un joyau. Cette parure qu'elle est, et qu'on peut en faire, rend toute sa complexité au corps même de la femme. Objet de quête constante, le corps se dévoile à travers ses différentes dimensions d'être convoité ou de médiateur, comme le souligne Saïd Ben Slimane : « Le corps de la femme, la fertilité même, est loin d'être uniquement physique. C'est un médiateur entre le sacré et le profane, entre le divin et l'animal. »<sup>103</sup>

Ces dimensions de la femme la rendent donc ouverte au monde par son humanité. Sa consécration est totale par la relation qu'elle tisse aux plaisirs charnels. Notre perspective présentera en option la femme africaine dans ses rapports avec ses congénères, femmes dont les corps sont désirés et convoités.

La physionomie d'une femme est le premier élément à susciter désir ou répulsion. Les écrivains qui décrivent le corps des femmes s'appliquent à présenter ce qu'il y a d'attrayant chez celles-ci, pour que naisse le déclic. Le portrait d'Odilia reste expressif à cet effet :

Elle donnait dès l'abord, une impression immédiate et générale de beauté rayonnante. Elle était bien proportionnée, plutôt forte, mais souple, avec l'arrière-train un peu proéminent. Sa poitrine fournie tendait la robe de cotonnade d'assez mauvaise coupe, par quoi l'on reconnaissait une « villageoise ». Elle avait le teint plus sombre, la peau plus lisse des filles qui se baignent tous les jours, le visage légèrement joufflu, les yeux grands et tristes, les cheveux abondants et tressés en nattes rampantes orientées vers la nuque. A considérer tous les gestes qu'elle faisait, on aurait dit qu'elle contenait comme un amas de virtualités maternelles.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Saïd Ben Slimane, « "Femme noire" de Léopold Sédar Senghor : de la poésie charnelle à l'expression de l'universel », *Ethiopiennes*, n°69, 2<sup>e</sup> semestre, 2002, cité par Françoise Naudillon, « Le continent noir des corps, représentation du corps féminin chez Marie-Célie Agnant et Gisèle Pineau », *Etudes françaises*, 41, 2. p.73.

<sup>104</sup> Eza Boto, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1971. pp.27-28.

Odilia va exposer son potentiel beauté à la convoitise qui incite le désir et conduit au plaisir. Tout part de là. Autrefois objet de transaction pour les parents et l'acquéreur, la femme devient aujourd'hui son propre manager ; son corps fait office de produit. Volontairement ou pas, elle expose toujours son corps au regard. Banda, après le drame de la vente du cacao, rencontre Odilia qui recherche son frère Koumé. Il la dévore des yeux, activant son désir :

Quand il revenait à elle, il se mettait à la dévorer des yeux, la trouvant très belle <sup>105</sup>[...] Elle se rapprocha de lui : leurs corps se touchaient maintenant. Elle portait une robe de cotonnade légère à travers laquelle il sentait rayonner et frémir sa féminité. Dieu qu'elle était chaude ! (...) A la lumière de la lampe à pétrole, il pouvait contempler son beau visage. Elle le scrutait. Il lui prit la main <sup>106</sup> [...] Il lui pressait la main doucement. Il la désirait. Au moins, ce n'était pas une fille usagée celle-là, ni tripotée par toutes les mains, ni vidée de son jus comme un citron, ni souillée par toutes les ivresses. Il sentait qu'elle était toute fraîche, toute jeune. Il avait oublié la bonne idée, sa grande idée, ainsi que les Grecs, cette race de voleurs. <sup>107</sup>

Le corps d'Odilia est désiré par Banda. Dans *Ville cruelle*, cette représentation marquée par le désir et le plaisir ne couvre pas entièrement l'œuvre. La rencontre de Banda et d'Odilia se présente comme la seule véritable entrevue où l'expression du désir reste manifeste. De telles sensations seront traduites autrement à travers d'autres romans.

Dans la plupart des romans des années avant les indépendances, les scènes amoureuses sont suggérées et les rencontres quelquefois tangibles. L'analyse du corps de la femme se déploie diversement.

---

<sup>105</sup> Eza Boto, *op.cit.* p.84.

<sup>106</sup> Ibidem. p.86.

<sup>107</sup> Ibidem. p.87.



A travers *L'aventure ambiguë*, c'est Lucienne qui fait remarquer son corps à Samba Diallo qui ne manifeste pratiquement aucun véritable attachement. Sa résignation au langage corporel féminin est assurément liée à l'idée qu'il se fait de la foi. Toutefois, il admire le charme explosif d'Adèle dont il décrit la grâce :

Devant lui, souriante se tenait une jeune fille. Samba Diallo ne bougea pas, malgré l'invite, comme fasciné par l'apparition. Elle était grande et bien prise dans un jersey serré, dont la couleur noir rehaussait le teint chaud de soleil couchant du cou, du visage et des bras. Une masse pesante de cheveux noirs auréolait la tête et descendait en un pan lourd jusqu'aux épaules (...) Le cou était gracile sans être mince et sa sveltesse soulignait le poids d'une gorge ferme. Sur soleil rouge du visage éclatait le jais des yeux immenses, le reflet tour à tour retenu et offert du sourire timide. [...] <sup>108</sup> Il la suivit, et son regard s'attarda sur le lent ondoisement du buste qu'animait le rythme des jambes longues, et qu'il devinait fines, dans le prolongement des petits pieds chaussés de mocassins. <sup>109</sup>

C'est l'une des rares plages consacrées à la femme où, lorsqu'elle est décrite, elle se présente comme objet précieux, objet fascinant. Toute description du corps de la femme invite au désir. Les auteurs vont multiplier ces instants pour briser la trame de la thématique trop centrée sur les violences et les abus. Le mythe que révèle la description du corps de la femme ne finit pas de se dévoiler. Il permet de débusquer les indices de l'identité féminine représentés à travers les différents types de corps au féminin.

L'effet-description de la femme ou son portrait s'impose comme une marque narrative dans laquelle s'inscrit l'élément décrit. L'attention afférente au corps porte toujours sur les parties essentielles du corps, sources de sensualité. Le physique évocateur et énonciateur

---

<sup>108</sup> Cheikh Hamidou Kane, op.cit. p.158.

<sup>109</sup> Ibidem. p.159.

devient l'apanage d'attraction des personnages masculins qui n'en finissent pas d'idéaliser le corps féminin en le rendant plus comme un objet à posséder :

Sa peau à elle, très blanche, offrait un contraste lumineux avec celle de l'homme ; son corps élancé – elle était grande – était moulé dans un tailleur de lin blanc ; par moment, elle inclinait la tête, comme si sa longue chevelure pesait à son cou, ses sourcils étaient bien dessinés. Elle n'était pas vraiment belle, mais elle avait la beauté de ses vingt-deux ans. <sup>110</sup>

La description d'Isabelle, l'épouse blanche d'Oumar Faye, ne diffère pas de l'élan descriptif du portrait de Marie dans *L'enfant noir* :

Elle était métisse, très claire de teint, presque blanche en vérité, et très belle, sûrement la plus des jeunes filles de l'école primaire supérieure ; à mes yeux, elle était belle comme une fée ! Elle était douce et avenante, et de la plus admirable égalité d'humeur. Et puis, elle avait la chevelure exceptionnellement longue : ses nattes lui tombaient jusqu'aux reins, <sup>111</sup>

ou celui de N'Dèye Touti dans *Les bouts de bois de Dieu* :

[N'Dèye Touti] C'était une jolie fille d'à peine vingt ans. Avec sa peau lisse, d'un noir presque bleuté, elle respirait force et santé. On remarquait surtout ses yeux ombragés de longs cils et ses lèvres pleines, bien ourlées ; la lèvre inférieure légèrement tombante était noircie à l'antimoine. Sa coiffure, qui avait dû demander une bonne journée de travail, était composée de deux tresses enroulées sur le sommet du crâne et dégageait bien son front bombé et ses beaux yeux. Elle portait une camisole d'une seule pièce, serrée à la taille et largement décolletée aux épaules ; la poitrine, relevée par un soutien-gorge un peu trop ajusté, pointait sous l'étoffe. <sup>112</sup>

Dans la représentation du corps féminin désiré, s'observent deux perspectives, celle du désir affectif au degré zéro et celle du désir assouvissement crucial de la libido. La dernière perspective tend à agir négativement sur les corps de femmes. La majorité des romans nous

<sup>110</sup> Sembène Ousmane, *O pays, mon beau peuple !* p.15.

<sup>111</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*. pp.182-183.

<sup>112</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*. pp.88-89.

montre des figures variées de femmes qui pourraient se rapprocher de la typologie faite par Maurice Amuri Mpala Lutebele sur la métaphore sexuelle chez Sony Labou Tansi :

Le regard attentif sur cinq figures de la femme peinte par Sony Labou Tansi découvre qu'elles apparaissent dans l'ordre qui va de la femme chosifiée à celle qui préserve sa dignité en passant par la femme prostituée, celle qui réclame son moi sexuel et celle dont le sexe est une arme : un littéraire ascendant qui montre une tentative de libération progressive. En formant un tout dans cet itinéraire, ces cinq figures de la femme, victime du sexisme, une métaphore sexuelle par laquelle l'auteur voudrait exprimer quelque chose d'autre. - la femme objet-de-plaisir-de-l'homme devient **le petit peuple dont les droits sont violés** ; - la femme prostituée devient **le petit peuple clochardisé, poussé à la mendicité**, - la femme réclamant son moi sensuel devient **le petit peuple révolté, déterminé à reconquérir ses droits** ; - la femme qui préserve la dignité de son corps est **le petit peuple prêt au sacrifice suprême pour défendre ses droits.** <sup>113</sup>

Ces figures de la période post-indépendante ont été vivantes à travers les romans précédents. Nous mettrons à profit notre analyse pour énoncer des aspects déterminants qui touchent notamment les corps de femmes. La résurgence des figures des corps de femmes perpétue un style scripturaire qui ne peut se réaliser sans la prise en compte de la représentation du corps féminin en général. L'exposition et le rattachement du corps féminin à la dimension du vécu social peuvent se lire comme un complément pour galvaniser les personnages principaux. Ceux-ci, par l'itinéraire de leur parcours initiatique, occasionnent des rencontres avec des corps de femmes qui marquent. Comme pour résoudre une énigme, les rencontres ne se soldent pas toujours par un amour parfait. Lors de ces rencontres,

---

<sup>113</sup> Maurice Amuri Mpala Lutebele, « Littératures africaines francophones du XXème siècle : une dynamique de décolonisation bradée » in Acte du colloque de Lubumbashi, 26-28 janvier 2005, « 1960-2004, bilan et tendances de la littérature négro-africaine ». pp.29-30.

l'homme manifeste plus son intérêt pour le sexe opposé. Il idéalise toujours la femme en se la représentant nue ou exhibée.

### **II-1-2- S'imaginer le corps nu et exhibé de la femme : la prostitution et ses fonctions**

Exposé en objet par soi-même ou par autrui à des fins d'expression de désirs, ou à des fins pécuniaires, le corps féminin étouffe sa joie de vivre et son désir continu de réalisation. Le pouvoir masculin impose aux femmes des sévices sexuels ; mais bien souvent les femmes elles-mêmes promeuvent leur corps. Cette prostitution du corps féminin liée à de multiples facteurs socioculturels finit par se présenter comme une norme sociale accompagnant forcément les relations interpersonnelles.

Dans l'établissement des nouvelles sociétés, la place assignée à la femme recoupera les conditions de vie imposées et la liberté prise par celle-ci pour posséder et gérer son corps. Ainsi, la prostitution va s'incruster dans la nature féminine africaine, faisant de l'expérience du corps de la femme dans la société une dénaturation. La pratique de la prostitution n'établit pas d'amour authentique. En conséquence, les personnages ne font que marquer l'instant qui compte : « On ne compte pas les corps de femmes offertes aux regards, aux violences, aux caresses. »<sup>114</sup>

L'identification du corps prostitué lui fait perdre toute vitalité au plan social en termes de délaissement, de mépris. Les prostituées sont très bien en mesure de percevoir la réalité mais elles y sont contraintes. Cela s'explique par le fait que la pratique peut avoir des effets

---

<sup>114</sup> Ella BALAERT, « Les corps exposés d'André Pieyre de Mandiargues », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX<sup>e</sup> siècle*, @analyses, 2008. p.35.

avilissants comme dans *Ville cruelle*, où la première fiancée de Banda subit des railleries parce qu'elle est passée d'homme à homme, se prostituant sans pouvoir se marier, même à Banda qu'elle croyait avoir conquis :

-Personne n'a jamais été misérable comme la pauvre fille que je suis. Penses-y toi-même, Banda. Les femmes me raillent dans leurs chansons à longueur de journée. Les vieillards me regardent avec compassion. Quand je passe près d'eux, les jeunes gens se détournent à peine [...]

-...ma mère. Elle craignait que tu ne sois devenue stérile. Tu as couché avec tant d'hommes...paraît-il. <sup>115</sup>

Cette figure de prostituée anonyme, méprisée, qu'évoque Eza Boto, laisse penser que la femme est une valeur à conquérir et à acquérir. L'on perçoit clairement les efforts de Banda pour avoir de l'argent afin d'épouser une véritable femme. En observant l'émerveillement de Banda devant la fraîcheur et la jeunesse d'Odilia, le lecteur comprend que ce dernier fait une nette démarcation entre Odilia et les prostituées :

Au moins, ce n'était pas une fille usagée celle-là, ni tripotée par toutes les mains, ni vidée de son jus comme un citron, ni souillée par toutes les ivresses. Il sentait qu'elle était toute fraîche, toute jeune. <sup>116</sup>

Il faut remarquer ici comme dans d'autres ouvrages de la période, que la prostitution reste un phénomène de la ville. En marge des pôles de ségrégation dans la ville coloniale, la prostitution se vit en tant que réalité au quotidien. La description faite de Tanga-Nord montre justement qu'avec une telle promiscuité, les conditions ne

---

<sup>115</sup> Eza Boto, *op.cit.* pp.8-9.

<sup>116</sup> Ibidem. p.87.

peuvent que pousser à des pratiques extrêmes, et généralement les filles de ces milieux sont vouées à la prostitution :

Les Noirs remplissaient le Tanga des autres, où ils s'acquittaient de leurs fonctions. Manœuvres, petits commerçants, cuisiniers, boys, marmitons, prostituées, fonctionnaires (...) On y tuait, on s'y tuait pour tout, pour un rien et même pour une femme. Des Grecs y avaient laissé leur peau à cause de leur promptitude à peloter une femme pour peu qu'elle fût jolie et qu'elle pénétrât leur boutique. <sup>117</sup>

L'image de la prostituée est traitée par Ferdinand Oyono dans une sorte d'exhibition extrême. Ici, apparaît également la bipolarisation de la ville coloniale de Dangan. La prostituée est nommée et visible ; par ses allures elle expose son corps à tous les regards et se fait désirer. C'est le cas de Sophie, la négresse qui partage son corps à la fois avec deux Blancs :

Il ne voulait pas me laisser seule à Dangan où je me serais ennuyée. Ce blanc est très malin. La vérité, c'est qu'il ne voulait pas me laisser seule à Dangan avec le vieux Janopoulos. Ce vieux blanc dont je pourrais être la petite-fille m'a dit de le quitter parce qu'il n'a pas beaucoup d'argent. Mais je préfère mon bon ami à ce vieux crapaud. <sup>118</sup>

Sans être pour autant un corps prostitué, le corps de la femme blanche dans le contexte colonial, est également ponctué par ses infidélités. L'image de la femme du commandant est représentative des femmes infidèles attirées les plaisirs charnels :

Nul n'ignore que la femme du commandant trompe son mari avec notre terreur M. Moreau, le régisseur de prison.- Toutes ces femmes blanches ne valent pas grand-chose (...) Même la femme d'un grand chef comme le commandant se laisse envoyer dans la voiture de son mari sur les pistes de Dangan ! <sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Eza Boto, *op.cit.* pp.8-9.

<sup>118</sup> Ferdinand Oyono, *op.cit.*p.68.

<sup>119</sup> Ibidem. p.107.

Cette relation qui entraînera le drame de Toundi est expressive du libertinage à l'européenne certes, mais elle présente en même temps une société en décadence. Les Européens en Afrique se sont livrés à tous les plaisirs, et les corps des négresses constituent la plus grande attraction : « ... le commandant n'était pas un Blanc sans Madame, comme les autres... qui envoient leur boy leur chercher une « Mamie » à la criée au quartier indigène. »<sup>120</sup>

Comme nous l'observons, la présence du corps contraint de la négresse et du corps oppresseur du Blanc installe l'échelle d'une prostitution bien différente de celle du bordel organisé évoqué par Mekongo lors de la guerre en Algérie. Au vu de la beauté explosive de la femme du commandant, de la convoitise et du désir enflammé de tous les hommes, blancs comme noirs, la réminiscence de Mekongo sera très évocatrice. La prostitution qui s'y pratique est organisée, proposant une diversité de corps livrés au métier du sexe. Cette institution brise tous les tabous et barrières de couleurs :

Je pensais que les Blanches et les Noirs ne pouvaient dormir ensemble. Ça ne s'était jamais fait ici (...) je résolu de suivre mes amis blancs. Ils me conduisirent au bordel. C'est une grande maison pleine de femmes. Depuis que je suis né, je n'avais jamais vu ça. Il y a en de toutes les couleurs, de toutes les grosseurs, de tous les âges (...) Moi, je voulais une vraie Blanche, cheveux couleur de la barbe de maïs, yeux de panthère, les fesses comme une pâte collée au mur.<sup>121</sup>

En présentant finalement comme toile de fond ce regard tourné vers les corps qui se livrent à une prostitution reconnue, Ferdinand

---

<sup>120</sup> Ferdinand Oyono, *op.cit.*, pp.72-73.

<sup>121</sup> Idem.

Oyono associe un nouveau discours sur les relations entre Blancs et Noirs.

A travers *Le regard du roi*, nous voyons une autre forme de prostitution voilée à laquelle Clarence est initié par des Noirs. Ceux-ci l'utilisent pour féconder les femmes du naba. L'amour est-il une passion ou un jeu ? En tout état de cause, Clarence découvre les ivresses de l'amour constant avec les femmes noires :

De la croupe et des seins, c'était ce qu'on voyait ; c'était cela peut-être aussi qu'on respirait. Et là, Akissi était comme les autres, Clarence n'aurait pas pu la différencier des autres. Il ne voyait pas mieux son visage que celui des autres. [...] Mais sitôt qu'il la voyait toute, il ne voyait plus son visage : il voyait de la croupe et des seins ; la même croupe haute et les mêmes seins piriformes que les autres femmes d'Aziana...<sup>122</sup>

Ce parcours de Clarence avec son corps de Blanc dans le monde des Noirs soulève des questions fondamentales sur l'image réelle de la civilisation occidentale, la prépondérance de la civilisation africaine et leurs implications multiples aux niveaux politique, économique et idéologique<sup>123</sup>. De toute évidence, la quête de Clarence démontre au final qu'il est manifestement dans un engrenage d'amour du corps même du roi.

*Les bouts de bois de Dieu* met en opposition deux corps féminins. Contrairement à N'Dèye Touti qui pense au mariage, et épilogue sur la polygamie, Penda inaugure une forme de prostitution. Traitée de « *piting*<sup>124</sup> », prostituée, elle est reconnue être sollicitée par

---

<sup>122</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*, Paris, Librairie Plon, 1954. p.144.

<sup>123</sup> Ces différents aspects ont été abordés dans la critique de Léo A. Brodeur, « *Une critique de la perception occidentale de l'Afrique noire, selon le modèle layen de Clarence dans « Le regard du roi »* » in *L'Afrique littéraire*, n° 58, 1981, pp. 126-134.

<sup>124</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, p.301.



tous les hommes pour sa stérilité certes, mais plus parce qu'elle se livre à eux :

Lorsque Penda revint à la concession après une absence de quelques jours - elle avait suivi un homme et vécu un temps avec lui - tout le monde était couché (...) Penda était coutumière de ce genre de fugues et personne n'essayait plus de la retenir. Dès sa plus tendre enfance, elle avait donné des preuves d'une indépendance qui n'avait cessé de croître avec l'âge.<sup>125</sup>

Le personnage de Penda affiche plutôt une image déterminante pour la lutte et l'émancipation. A ce titre justement, il intéresse. Car la narration privilégie cette représentation.

En visitant l'ensemble des ouvrages, nous pouvons relever diverses fonctions dans les différents cas de prostitution présentés par chaque auteur. Chez Mongo Béti, la prostitution exprime la misère des personnages, leur pauvreté, leur volonté et leur détermination de sortir du marasme avilissant du corps. Avec Sembène Ousmane, la prostitution s'expose comme le choix volontaire d'un mode vie, évoluant sans la contrainte d'un mari. Ici, c'est une véritable expression de la liberté. Pour Ferdinand Oyono, la prostitution marque différentes strates en mettant en exergue le comportement des Africaines partagées entre contraintes de domination et quête d'argent, et celui des Européennes, ponctué par la passion du sexe et des mœurs à l'occidentale. La présentation de la sixa chez Mongo Béti est un symbole. La sixa dans *Le pauvre Christ de Bomba*, constitue un exemple de prostitution organisée, de luxure, de promiscuité avec les maladies vénériennes que cela va entraîner.

La prostitution en tant que telle n'a pas constitué un thème fondamental, elle a surtout complété les élans narratifs dans les

---

<sup>125</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, p.218.

rapports humains. Le nouveau monde qui se construisait soulevait d'autres questions importantes relatives à la liberté, à l'indépendance.

### II-1-3- Le corps féminin entre l'amour et le sexe

En dépit des cas de perversité notés plus haut par la représentation du corps féminin dans la prostitution, l'amour en tant que sentiment noble éprouvé par deux êtres attirés l'un par l'autre, existe. Le corps féminin inscrit dans l'imaginaire amoureux prend des relents nouveaux et est plus adulé. Sa représentation semble être un culte.

Dans cette relation, le corps féminin ne s'expose pas, il se sent être avec un autre corps. L'expression de la présence du corps domine. Ce corps féminin se sent être dans sa peau de femme parce qu'il se sent aimé. L'amour oriente donc la vie des êtres, des corps qu'il envahit. Cette liberté naissante qu'il accorde façonne le corps des êtres qui s'aiment. De même, l'amour permet l'exploit merveilleux de transformer n'importe quel corps en celui qu'on aime. Ainsi, la transsubstantiation devient un déclic qui donne une dimension extrême à ce que représentent l'amour et les corps qui s'y engagent. Dans *Un piège sans fin*, Ahouna et Anatou manifestent cette ampleur de l'amour. Ahouna s'installe dans la représentation métaphorique d'Anatou assimilée à une orange :

...j'avais d'abord sorti l'orange qu'Anatou m'avait offerte ; je roulai pendant longtemps le fruit entre mes mains. En la maniant ainsi, j'éprouvais la sensation que je promenais mes mains le long du corps d'Anatou. C'était une agréable sensation de douceur et de volupté qui m'empêchait de me décider à manger cette orange bien que j'en eusse envie. J'emportai le fruit à la maison, je passai la nuit avec. L'orange s'était métamorphosée : Anatou était allongée à côté de moi [...] je fus heureux, divinement heureux dans mon sommeil, parce que Anatou était là, couchée sur le même lit que moi et que je sentais son corps contre le mien. <sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Olympe Bhély-Quénum, *Un piège sans fin*. pp.93-94.

Le corps idéalisé de la femme procure satisfaction, plénitude. L'aspect purement érotique ne domine pas. Chez la plupart des auteurs la pudeur reste prédominante. Toutefois, l'effort de camouflage laisse transparaître clairement les sensations qui ne se dissimulent pas totalement. Les corps masculin et féminin ne se réalisent en amour qu'à travers un rapport de complémentarité. Le personnage d'Ahouna détermine l'expansion de l'expression de l'amour en l'alliant à la vie et à la mort. En ce sens, l'amour devient un lien, un tremplin entre la vie et la mort. La réalité est assurément celle du corps qui tisse sa présence dans ces éléments de l'existence :

C'est tout à fait logique : Amour - Vie - Mort. Ça s'enchaîne parfaitement ; tous les autres actes qu'accomplissent les hommes ne servent qu'à unir étroitement ces trois fondements de l'existence humaine. Nous commençons nécessairement par la vie, heureuse ou malheureuse, passons ensuite, plus ou moins, à l'amour, heureux ou malheureux aussi, et aboutissons à la mort qui n'a que faire des qualificatifs. Tout finit à elle, irrésistiblement.<sup>127</sup>

L'amour établit de même une unité de corps tendant à une communication et une communion toutes singulières. Pour mieux exprimer le corps féminin, il n'y a que le regard masculin et sa force descriptive qui puissent créer la sensation de la vie du corps de la femme :

Je pelai délicatement mon orange, la mangeai avec un air de vénération, et, chose étrange, je me trouvais dès lors comme possédé. Je sentais en moi la présence d'Anatou : j'entretenais avec elle un interminable dialogue intérieur. Anatou souriait en moi, elle vivait en moi.<sup>128</sup>

La représentation du corps amoureux chez Olympe Bhêly-Quénum combine le fantasme à l'amour expressif, accepté, consenti.

---

<sup>127</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op.cit*, p.94.

<sup>128</sup> Ibidem. pp.95-96.

La relation d'Ahouna et d'Anatou recoupe celle de Camara et de Séitou. Ici, le corps féminin se laisse aimer. En partant de là, l'on perçoit la réaction du corps féminin comme un langage. La réponse à un sourire, un geste sur une partie du corps, ce toucher profond ou frêle, un baiser sont autant d'éléments de communication de cet amour qui ne se traduit plus que par la gestuelle et non par les mots. Bien souvent, les mots s'effacent pour laisser résonner l'expression du corps, des corps.

Cette application est commune dans les représentations que font les auteurs, situant leurs personnages au cœur de l'amour vrai et sincère. Oumar Faye et sa femme blanche Isabelle dans *O pays, mon beau peuple !* vivent l'expression de l'amour vrai. L'on pourrait parler d'une véritable évolution, car voir un nègre ayant pour épouse une blanche à l'époque n'était pas chose courante. En construisant un tel couple pour relever la rencontre des cultures, Sembène Ousmane présente l'unité du corps humain qui brise les barrières de la couleur, de la race. En ce sens, la maison commune qu'ils construisent reste un symbole de cette alliance. Aussi l'auteur insistera-t-il sur le « **bras** », la « **main** » dans la relation entre Faye et sa femme :

Cette maison était pour Oumar le symbole même de sa volonté, le désir qu'il avait eu d'avoir son *home*, sa maison à lui. *La main dans la main avec Isabelle*, ils admiraient leur travail. Mais ce qu'ils contemplaient leur semblait encore un rêve ! Brusquement, Faye la souleva et elle se retint à son cou. Ils se dirigèrent vers la maison. *Tenant toujours sa femme dans ses bras*, Faye la monta jusqu'à leur chambre où, cérémonieusement, il la déposa sur le lit. Isabelle l'attira à elle. Faye lui sourit. <sup>129</sup>

Le geste peut trahir, mais il fait surtout vivre l'amour. La main qui rencontre l'autre, le bras enveloppant, traduisent l'amour

---

<sup>129</sup> Sembène Ousmane, *O pays, mon beau peuple !*. p.55.

inexprimable par l'abondance de paroles. Le geste amoureux est un langage sublime que seuls comprennent les êtres qui s'aiment. Le corps féminin est plus réceptif aux câlins. L'homme dans la plupart des cas est celui qui agit le premier. Souvent réticente mais amoureuse, la femme ne semble exprimer son amour véritable qu'en se donnant totalement et en se laissant faire :

Oumar et Isabelle étaient sur leur véranda. Lui dans le rocking-chair, se balançant lentement ; tout en caressant la tête d'Isabelle appuyée sur son épaule, ses mains suivaient le mouvement des deux nattes qui divisaient la longue et souple chevelure.<sup>130</sup>

L'emploi du corps féminin dans la majorité des romans traduit un discours particulier, une sorte de force qui se déploie constamment autour de cette présence. Cela détermine la place et le rôle de la femme dans le sillage social. C'est ce que nous révèle Isabelle Husson-Casta : « Le visage féminin est certainement l'objet de description le plus surchargé de fleurs de rhétorique, car il est vital de ne pas décevoir le désir du lecteur. »<sup>131</sup>

Il est donc indiqué que le corps féminin se laisse représenter parce qu'il constitue un point focal dans la narration, une double séduction qui part du regard du personnage au regard du lecteur.

*Ville cruelle* montre les manifestations physiques, et les élans de cœur entre Banda et Odilia. La force de l'amour a des effets sur le corps, sur le cœur tout en relevant la prééminence de cette indispensable présence qui se fond dans l'amour, dans l'idéalisation continuelle du corps de la femme. Le lecteur découvre dans les

---

<sup>130</sup> Sembène Ousmane, *O pays, mon beau peuple !*, p.94.

<sup>131</sup> Isabelle Husson-Casta, *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, Septentrion, Presses Universitaires, thèse à la carte, Paris, 1992. p. 38.

dernières pages de l'œuvre cette dimension pratique et nécessaire qui fait vivre Banda, le refus de la solitude, sa détermination à combattre pour la vie. Ainsi, la présence d'Odilia représente pour Banda une source vitale qui le maintiendra dans un lien fraternel, car il tend souvent à faire la comparaison entre sa sœur défunte et Odilia, les deux portant le même prénom :

Pour Odilia, il travaillerait vingt-quatre heures sur vingt-quatre s'il le fallait. Pour elle, il ferait attention de bien tenir ses mains serrées contre son corps, si un blanc l'insultait [...] il ne se pardonnerait jamais d'abandonner Odilia, toute seule dans la détresse, perdue au milieu de tant d'hommes indifférents ou même hostiles [...] Pour la première fois, il se sentait moins seul dans ce monde dont il pressentait vaguement l'étrangeté, l'hostilité, sans pouvoir les saisir très exactement. Il avait perdu l'impression désagréable et humiliante qu'on lui avait imposé un combat avec la certitude d'être vaincu. Il concevait la vie comme une lutte cruelle, sans merci, mais où, désormais, l'espoir de vaincre serait permis.<sup>132</sup>

L'amour de Banda pour Odilia le galvanise. Tous les personnages féminins sont englués dans un système d'amour où les corps ne se refusent point le plaisir d'aimer et de se sentir aimé. La perception du corps comme sujet et objet de rencontre entre les Africains eux-mêmes va marquer le clou de l'unité progressive. En effet, l'on trouve souvent à travers les affres de sa vie de misère le temps d'aimer. Les Africains dans la construction de leur histoire qui passait par la colonisation n'oublieront pas ce qui est pour eux une raison de vivre : être, procréer, travailler, mourir. Les femmes sont ainsi dans tout cet engrenage un maillon déterminant.

---

<sup>132</sup> Sembène Ousmane, *O pays, mon beau peuple !*, p.94.

## **II-2- Le corps féminin au plan socioprofessionnel**

L'espace d'évolution du corps féminin africain laisse entrevoir une configuration de corps exposés, soumis à la manipulation constante des institutions sociales. C'est pourquoi la quête émancipatrice des femmes prendra tout son sens si elle débouche sur une réhabilitation totale. Instrumentalisée, la femme était un paria affecté aux tâches domestiques de production et de reproduction. Mais en dépit des représentations dépréciatives, elle manifeste une ardeur pour le travail.

### **II-2-1- La femme-objet**

Dans les sociétés traditionnelles africaines, le corps de la femme est instrumentalisé, d'où l'importance et l'utilité qu'on pourrait lui accorder. En effet, l'objet qu'il représente doit servir jusqu'à l'usure. Ainsi, de nombreuses quêtes vont s'établir à partir de certains principes et conceptions plus banales qu'objectives. S'agissant du mariage traditionnel, il passe pour être une institution régulée à des fins pécuniaires, d'hégémonie, ou pour la recherche et l'assouvissement des plaisirs. La femme devient ainsi un objet prisé et méprisé à la fois. Souvent la forte instrumentalisation conduit à des attitudes qui se soldent finalement par le mariage forcé aux conséquences néfastes sur le corps de la femme.

*Ville cruelle* présente des facettes de cette instrumentalisation qui relèvent essentiellement de l'alibi. La femme se vend et s'achète, transaction qui tend à dénaturer le sens même de l'amour. Le personnage principal, Banda, installé dans sa quête résolue d'épouser une femme, travaille durement pour avoir une récolte de cacao

suffisante afin de se marier en achetant tout naturellement sa femme. Mais le drame de la vente de son cacao lui fait perdre tout espoir :

A la grande ville [...] on gagnait beaucoup d'argent à faire autre chose que casser des cabosses, tripoter les fèves. Et on ne payait pas une grande somme pour avoir une femme, sa femme. Maudit soit le premier homme qui obligea son gendre à déboursier une telle somme !<sup>133</sup>

Avec ce détournement, Banda voit s'envoler ses derniers espoirs. Dans de nombreuses cultures africaines, la représentation de la femme ne répond pas toujours à un besoin de faire ses louanges. La récurrence de chosification institue la quête de la proie désirée et méprisée. Ainsi, tout le mal que se donnent Banda et bien d'autres personnages, répond à un objectif, celui d'avoir une femme pour manifester leur intégration sociale : « Pourquoi, se demandait Banda, était-il si difficile de se procurer sa petite femme à soi, parmi tant de femmes ? »<sup>134</sup>

Le mariage reste un symbole enduit de sacralité et la femme objet de la quête et fruit consacré peut être source de bonheur ou de malheur. C'est pourquoi au cœur de cette entreprise, elle ne vaut pas le pesant d'or qu'elle coûte aux entités acquéreuses de son corps :

- Qui ignore ici qu'une femme coûte une fortune par les temps qui courent ? approuva une voix.
- Mon petit, gémit quelqu'un s'adressant manifestement à Banda, mon petit est-ce que tu crois qu'une femme, ça vaut la peine que l'on se prive pour elle ? Moi, je me suis privé durant des années pour acheter la mienne. Et qu'est-ce qu'elle m'a rapporté, je te le demande. Pas même un gosse !<sup>135</sup>

Dans cette culture, la femme a donc un prix de transaction. L'impossibilité de gagner le prix de sa future femme accentue

---

<sup>133</sup> Eza Boto, *Ville cruelle*. pp.39-40.

<sup>134</sup> Ibidem. p.59.

<sup>135</sup> Ibidem. pp.73-74.



l'amertume de Banda. L'évocation de ce malheur véritable permet de porter la réflexion sur la place et le rôle de la femme dans la société. La parole ne lui est jamais donnée, mais celle-ci reste toujours vivace pour les hommes et leur permet de déterminer leur avis sur le rapport à établir avec la femme.

En réalité, Eza Boto, qui défend les cultures traditionnelles africaines, place la question relative au mariage en milieu rural au centre de ses préoccupations. Il tente en même temps de trouver une solution à ces pratiques dépréciatives. Il justifie cela en présentant la révolution faite sous l'injonction de l'administration coloniale comme seul recours en opposition aux praticiens des mariages forcés et dispendieux. Le dialogue entre Banda et Odilia en présente des aspects :

-On paie donc encore de l'argent dans ton pays pour épouser une femme ?

-Oh ! oui alors, beaucoup d'argent. Tellement d'argent que je connais des gens qui s'efforcent depuis des années d'en économiser suffisamment pour se marier [...] Et chez toi, on ne paie pas ?

-Non, c'est fini maintenant. Ils se sont réunis, toute la tribu, un beau matin. Ils ont discuté longuement [...] Et ils ont décidé que c'était fini, qu'ils ne vendraient plus leurs filles comme du bétail [...]

-Ceux de chez nous aussi se sont réunis, mais ça n'a rien donné. Ils ont tous des filles qu'ils espèrent vendre un jour. Ils ont dit au prêtre et à l'officier d'Administration des Blancs qui assistaient à la réunion, qu'ils ne renonceraient jamais à une coutume léguée par leurs ancêtres...<sup>136</sup>

L'identité réelle que l'on voudrait donner à la femme crée une controverse sur les mariages traditionnels en milieu rural. Toute la polémique tourne autour des axes de la tradition et de la modernité.

---

<sup>136</sup> Eza Boto, *Ville cruelle*. pp.82-83.

L'abandon de la pratique de la vente des femmes dans les mariages traditionnels, pour certains et la continuité que veulent s'imposer d'autres, montrent combien le débat pour libérer ou posséder le corps de la femme est essentiel.

Sembène Ousmane, en marge de ce troc apparent qui se fait lorsqu'on contracte le mariage, va s'intéresser au discours de la femme subissant effectivement la vie au foyer après le mariage. Ce que devient le corps de la femme, c'est bien l'usure quotidienne qu'elle en fait elle-même, en fonction des ses difficultés et de la précarité de ses conditions de vie.

Dès qu'on aborde la question du mariage traditionnel, le personnage d'Assitan, dans *Les bouts de bois de Dieu*, revient tout de suite à l'esprit. Ce personnage féminin est, en effet, le plus représentatif du type de « personnage de détermination traditionnelle » dont parle Sunday Anozie<sup>137</sup>. A l'issue d'un premier mariage avec le frère aîné défunt de Bakayoko, Assitan devient l'épouse de celui-ci conformément aux normes culturelles et coutumières intangibles de la société traditionnelle :

Assitan était une parfaite épouse selon les anciennes traditions africaines : docile, soumise, travailleuse, elle ne disait jamais un mot plus haut que l'autre [...] Neuf ans auparavant, on l'avait marié à l'aîné des Bakayoko. Sans même la consulter, ses parents s'étaient occupés de tout. Un soir, son père lui apprit que son mari se nommait Sadibou Bakayoko et deux mois après, on la livrait à un homme qu'elle n'avait jamais vu [...] Assitan ne vécut que onze mois avec son mari, celui-ci fut tué lors de la première grève de Thiès... De nouveau, l'antique coutume disposa de sa vie ; on la maria au cadet des

---

<sup>137</sup> Sunday O. Anozie, *Sociologie du roman africain*, Paris, Editions Aubier-Montaigne, 1970. p.24. Il s'agit de personnage généralement caractérisé par leur fidélité à la tradition.

Bakayoko : Ibrahima...Elle fut aussi soumise à Ibrahima qu'elle l'avait été à son frère.<sup>138</sup>

Les conditions de mariage qui imposent docilité et soumission s'établissent dans le mutisme total de la femme. Elle subit le poids de la tradition et celui des années au foyer : «Son lot à elle, son lot de femme était d'accepter et de se taire, ainsi qu'on le lui avait enseigné.»<sup>139</sup>

Assitan a soumis son corps pour qu'il subisse les affres des travaux domestiques. Fatiguée et prématurément vieillie, elle souhaite une coépouse afin de se reposer quelque peu de ses tâches :

... je ne demanderais pas mieux que d'avoir une « rivale », je pourrais au moins me reposer... et puis, je me fais vieille. Chaque fois qu'il part, je fais des vœux pour qu'il ramène une deuxième femme, plus jeune...<sup>140</sup>

Le cas d'Assitan est celui de nombreuses femmes qui finissent par se conformer aux lois inédites de la tradition et accepter leur sort. Chosifié, le corps de ces femmes est ce bien qui s'expose comme objet manipulé continuellement dans le cadre institutionnel du mariage ou dans la continuité de l'expansion de la phallocratie manifeste. La nature d'objet demeure pour la femme une identité dans la représentation qui est faite de son image, et de ses actes.

## II-2-2- La femme laborieuse et exploitée

L'une des conséquences directes de la manipulation de la femme est de la soumettre à une exploitation qui l'enferme dans un système

---

<sup>138</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, p.170.

<sup>139</sup> Ibidem. p.171.

<sup>140</sup> Idem.

infernale. En se voyant plus objet qu'actrice disposant de sa propre destinée, la femme va très tôt se mettre au travail pour subvenir aux besoins usuels de sa famille. Ainsi, dans sa condition de marginalisée, des rôles lui ont été dévolus de fait, notamment ceux des travaux domestiques et champêtres, de l'éducation des enfants. La dévotion et la détermination avec lesquelles elle accomplit ses tâches quotidiennes, redéfinissent son rôle social.

La majorité des écrivains de la période coloniale a présenté une femme consciente des difficultés de ses fonctions mais surtout caractérisée par son ardeur au travail. Et comme le critère de l'alphabétisation ne constitue pas une nécessité pour montrer sa détermination, la femme rurale mettra en jeu son intelligence. C'est donc par la force de son travail et ses actions concomitantes que la lutte émancipatrice va connaître des avancées. Ce constat, plus apparent dans *Les bouts de bois de Dieu*, est très bien rendu par Sembène Ousmane.

Les portraits de femmes sont des représentations réalistes des auteurs qui démontrent ainsi leur inclination pour le changement. L'intérêt de suivre des itinéraires féminins réside dans le repérage des apports constants des femmes à l'œuvre sociale. Les portraits de femmes que nous présenterons dans la kyrielle de figures proviennent de *Ville cruelle*, *Les bouts de bois de Dieu*, *L'enfant noir* et *O pays, mon beau peuple !*

Les romans de Sembène Ousmane donnent à voir la souffrance des femmes, mais surtout les multiples possibilités qu'elles proposent pour le renouvellement du monde. Elles s'adonnent en commun aux

différentes occupations domestiques avant d'évoluer au final vers l'action politique par une volonté agissante :

Aux temps anciens, avant même que l'étoile du matin eût disparu dans les premières lueurs de l'aube, commençait le chant des pilons. De cour en cour, les pileuses se renvoyaient le bruit léger du martèlement incessant de leurs pilons [...] Au coup sec d'un pilon heurtant le rebord du mortier répondait un autre coup. Ainsi se saluaient les travailleuses du matin en un dialogue qu'elles seules comprenaient. Ces échos répétés qui annonçaient la naissance du jour présageaient une heureuse journée. Ils avaient à la fois un sens et une fonction. <sup>141</sup>

Ces travaux qui meublent le quotidien des femmes caractérisent leur fonction de ménagères. Elles se livrent à leurs activités avec abnégation. Le symbole que représente le pilon est un attribut manifeste de dévouement. Lorsque les pilons arrêtent de retentir, et que s'installent les jours sombres conduits par l'arrêt de la machine, les femmes trouvent le besoin de se déplacer sous d'autres cieux pour chercher de la nourriture. Là encore, elles vont exposer leurs corps à la fatigue et à la faim :

Mais maintenant le mortier est silencieux et les arbres tristes n'annoncent plus que de sombres journées [...] Anxieuses, les ménagères surveillaient les fissures [...] De bonne heure, les femmes étaient parties, conduites par Assitan, vers Goumé où se tenait un marché. Niakoro n'avait pu leur cacher son appréhension d'avoir à demeurer ainsi seule à la concession. <sup>142</sup>

De Bamako à Dakar en passant par Thiès, ces figures de femmes actives au travail montrent qu'elles sont une frange de la société qui sème la vie et en récolte les fruits. C'est à ce titre que le labeur auquel elles s'adonnent envahit tout leur corps et n'en laisse aucune partie au repos. Avant les indépendances, tout ne s'exprimait qu'en termes

---

<sup>141</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, p.158.

<sup>142</sup> Ibidem. p.159.

d'aliénation, d'exploitation. Les femmes tout autant que les hommes subissent pleinement cette injustice dont l'incidence sur le corps se révèle en termes de vieillesse prématurée, fatigue, mort certaine.

Dans *O pays, mon beau peuple !*, le narrateur revient sur ce réalisme accentué dans la description des femmes au travail, en insistant sur les angoisses existentielles, les souffrances indicibles. La description de la main de Rokhaya accueillant son fils Faye témoigne de l'impact des activités sur le corps de la mère : « La paume rugueuse, la main de femme esclave de l'homme caressait le visage qu'elle voyait encore enfantin. »<sup>143</sup>

Les femmes donnent vie dans les concessions, les marchés, les champs, activant tous ces espaces ouverts où elles se rendent utiles afin d'exercer leurs activités. Ici, les femmes noires, tout comme Isabelle, la femme blanche de Faye, sont toujours au travail. Leur présence manifeste dans leurs œuvres quotidiennes se traduit comme une action absolue qui ne se justifie pas toujours dans la complémentarité avec l'homme, mais par leur détermination.

Faye va s'insurger contre l'exploitation des femmes au travail, surtout par celles qui sont affectées par la maladie et le poids l'âge :

Les femmes ne semblaient pas malheureuses ; sous le poids des charges elles se suivaient en file indienne, les sacs d'arachides tendaient leur cou. Les torsos demi nus, devenus ternes, étaient noyés dans un ruissellement de sueur ... Il y avait des jeunes filles au corps pur, des vieilles aux seins aplatis par le pagne. Elles passaient devant un homme assis, qui leur remettait un jeton pour chaque sac.

- Pourquoi n'embaucherais-tu pas des hommes ? lui demanda Oumar.

---

<sup>143</sup> Sembène Ousmane, *O pays, mon beau peuple !* p.30.

L'homme leva la tête pour voir qui lui parlait. Sans répondre, il continua sa distribution. Faye prit place à ses côtés.<sup>144</sup>

Cette scène du déchargement du bateau au port montre combien cette traite féminine épuise les corps et les déforme. La comparaison entre le corps pur des jeunes filles et celui des vieilles aux seins aplatis, non pas seulement par le pagne mais par ces travaux forcés, évalue l'impact des activités, qui auraient pu être faites par des hommes, sur ces femmes. L'on comprend assurément la réaction d'Oumar Faye.

Le nouvel espace africain présentait des tentacules aliénants non seulement pour les hommes, mais aussi pour les femmes qui subissaient, au même titre que les premiers nommés, le jeu mal négocié du travail. Ainsi, le réalisme explicatif des auteurs ne se limite pas à l'exposé de ces souffrances ; il se pose comme un cri afin que ces femmes soient exemptées des travaux pénibles et avilissants. Le traitement infligé va absolument tenir compte des genres, et ce dans le strict respect des droits de l'homme. L'on comprend la commisération d'Oumar Faye devant tant de souffrances bafouées :

Oumar n'avait d'yeux que pour une fille qui menait le troupeau. Elle chantait à la manière des opprimés. L'existence leur avait appris à chanter, pour tromper la réalité. En chœur, ces femmes chantaient comme on étouffe un sanglot – pour ne pas sentir la fatigue. Elles chantaient comme au moment des excisions et c'était une chanson qui n'exprimait pas la joie, mais la douleur ; elle commençait là où elle finissait, car elle incarnait la misère... et leur misère ne finissait jamais.<sup>145</sup>

Les mêmes difficultés et misères visibles chez les femmes sont traduites sous la plume d'Eza Boto dans *Ville cruelle*, avec des femmes travaillant durement dans les plantations de cacao comme les hommes

---

<sup>144</sup> Sembène Ousmane, *O pays, mon beau peuple !*, p.89.

<sup>145</sup> Ibidem, p.90.

et qui ne bénéficient point des fruits de leurs labeurs. Malgré la distinction des espaces présentés, la similitude du problème est patente. Il n'y a pas de frontières dans cette expansion contraignante de la traite féminine. C'est surtout sous le coup de la contrainte qu'évoluent ces visages de femmes livrés et engagés dans les jeux de protagonistes où elles ne veulent pas absolument sortir perdantes.

Les épreuves se succèdent et ne se ressemblent pas ; mais elles gardent en traitement, pour la majorité des auteurs, des traits identiques, dans le seul but d'exhiber cette uniformité des conditions de toutes les femmes prises sous le joug de l'exploitation. La possibilité de sortir de cette torpeur malveillante rend encore décisive la campagne menée pour exprimer les énormes potentialités des femmes. L'une de ces qualités requises, est cette capacité unique de donner la vie, d'être donc une mère. L'on pourrait aisément comprendre toute l'amertume de toutes les femmes qui n'enfantent pas.

### **II-3- Le corps de l'épouse et de la mère**

Il n'y a que ce corps de femme qui accepte d'être épouse, en recevant l'autre dans la soumission, l'ivresse de la relation au plaisir et dans la perspective des jours meilleurs. De même, il n'y a que ce corps de mère qui reçoit et se déchire à l'enfantement pour que se noue une nouvelle chair, un nouveau corps, celui de l'enfant, son enfant.

La représentation du corps de la mère est un symbole dans l'évolution des personnages dits principaux qui se sentent aidés dans leur mission de lutte sociale. De véritables adjouvants, elles favorisent les croissances physiques et intellectuelles de leurs enfants et sont des soutiens pour leur époux. Ainsi, des femmes s'illustrent foncièrement



dans ce rôle ; nous en retiendrons quelques portraits à travers *Les bouts de bois de Dieu*, *Ville cruelle*, *O pays, mon beau peuple !*, *Le vieux nègre et la médaille*, *Climbié* et *L'enfant noir*.

### **II-3-1- La femme dans ses rapports avec son mari**

La ségrégation persistante entre hommes et femmes dans les sociétés africaines donne à voir des relations très distantes. L'effet de soumission ou le devoir de respect a entraîné une marginalisation de la femme qui n'était presque pas consultée pour certaines décisions. Une telle attitude tendant à reléguer les femmes, les épouses, au rang de subalternes est généralement l'expression d'une phallocratie agissante en Afrique.

Les véritables dialogues entre époux sont rares dans la majorité des œuvres ; ils n'interviennent que lors des grandes préoccupations engageant la vie familiale ou souvent ne se présentent que dans les moments d'intimité. Pour dégager les phases des différentes relations, il suffit d'ausculter les itinéraires d'Assitan, épouse de Bakayoko dans *Les bouts de bois de Dieu*, d'Isabelle, épouse d'Oumar Faye dans *O pays, mon beau peuple !*, d'Akissi, « épouse » de Clarence dans *Le regard du roi*, de Bènié, épouse de N'Dabian dans *Climbié*, de Kelara, épouse de Méka dans *Le vieux nègre et la médaille*, de Dâman, épouse de Camara dans *L'enfant noir*. La configuration des couples et l'instance du type de personnages donnent deux groupes présentés l'un au premier plan de la narration et l'autre au second.

Ainsi, le couple Assitan et Bakayoko occupant les rôles principaux dans le roman présente des rapports un peu distants après plus de neuf ans de vie commune. Les activités syndicales de

Bakayoko le conduisent vers d'autres horizons. Dans ce couple, il n'existe pas de dialogue entre les deux personnages. Par la stratégie de l'instance narrative, l'on découvre la tension des relations d'Assitan et de son époux. Celle-ci se conforme à la vie de bohémien de Bakayoko. Il se pose ici un problème qui, dans d'autres couples, aurait suscité un intérêt particulier, celui de l'enfant. Bakayoko et Assitan n'ont pas d'enfant ; Ad'jibid'ji est la fille du frère défunt de Bakayoko. Le narrateur a évoqué la situation sans toutefois exposer les silences d'Assitan sur la question conjugale. C'est pratiquement à la fin de la grève, à la fin de l'œuvre que s'affiche la réparation :

Il y avait maintenant deux jours que Bakayoko était revenu de Dakar. Pendant ces quarante-huit heures il était demeuré chez lui entre son épouse et sa fille adoptive. Le soir du premier jour, il avait demandé à sa femme : « Assitan, voudrais-tu apprendre la langue des toubabs ? » Etonnée, elle avait simplement répondu : « Si tu le veux. » Cette barrière qu'il y avait entre eux était bien difficile à abattre. Cela venait de loin, depuis le premier jour de leur union forcée. Il avait fallu des mois à Bakayoko pour se résoudre à accomplir son devoir conjugal. Elevée selon les anciennes coutumes, Assitan était toute réserve et vivait en marge de la vie de son mari, une vie de labeur, de silence et de résignation.<sup>146</sup>

Ce rapprochement du couple est une sorte d'expiation pour Bakayoko, de satisfaction et de soulagement pour Assitan. Elle récolte enfin un amour véritable, fruit de ses sacrifices. Ici, la distance a eu ses effets pour se solder par un dénouement positif comme la trame de l'histoire même du roman, avec la fin de la grève, bien que le narrateur n'ait jamais eu à évoquer un quelconque rapport corporel entre l'homme et la femme.

---

<sup>146</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, pp.364-365.

Contrairement à la situation d'Assitan, Isabelle, femme blanche, vit au quotidien une relation affectueuse et physique avec Oumar Faye dans le double challenge que les deux doivent remporter, celui d'une femme blanche qui s'aventure dans une relation avec un Africain dans un pays encore sous domination coloniale et une culture nouvelle, et le cran d'un Noir d'oser affronter la famille, de braver l'administration coloniale. Isabelle est la compagne de Faye qu'elle suit dans l'évolution des actions importantes. L'amour qu'ils vivent et l'attention qu'ils se prêtent l'un à l'autre les engagent dans un même combat. Comme compagne, elle cherche progressivement à intégrer le milieu de son mari, avoir l'estime de la mère de Faye, aider à la construction de leur propre maison : « Cette maison était pour Oumar le symbole même de sa volonté, le désir qu'il avait eu d'avoir son home, sa maison à lui. La main dans la main d'Isabelle, ils admiraient leur travail. »<sup>147</sup>

L'engagement d'Isabelle aux côtés de son époux est une détermination constante jusqu'à la mort de celui-ci. Aussi comprend-t-on aisément qu'à la mort de Faye, elle accepte de rester pour accoucher de leur enfant. Cette marque est donc le symbole de la continuité de l'histoire de leur union, mais également de cette rencontre entre l'Afrique et l'Europe.

Dans *Le regard du roi*, Akissi est une jeune Africaine qu'on donna comme épouse à Clarence, ce jeune blanc qui recherche des repères et se fascine pour le roi :

Sa femme, cette Akissi que Samba Baloum avait amenée, le premier jour, en même temps qu'il montrait à Clarence la case que les maçons du naba achevaient de construire, le déchargeait de tout souci. Eh bien, d'autres que lui peut-être pourraient

---

<sup>147</sup> Sembène Ousmane, *O pays, mon beau peuple !* p.55.

s'accommoder d'un pareil régime ; d'autres que lui peut-être pourraient se reposer de tout sur leur femme ; Clarence, lui ne pouvait pas. <sup>148</sup>

Elle se met au service de ce dernier, mais lui, a l'esprit ailleurs et ne semble pas disposé à un véritable amour. Akissi est ici une façade dans le jeu de Samba Baloum où Clarence est un véritable coq dans la basse-cour du naba. Le corps d'Akissi est chosifié, tout comme les corps de toutes ces femmes qui partageront la nuit, et à son insu, la couche de Clarence.

Dans *Le vieux nègre et la médaille*, Kelara la femme de Méka est très souvent à ses côtés. Elle connaît le tempérament de Méka. Aussi ne manque-t-elle pas de lui donner des conseils :

-Fais attention... Ne va pas montrer ta susceptibilité devant le Blanc. Pour une fois, aie pitié de moi. Ne réponds pas aux gardes, tu sais bien qu'ils n'hésitent pas à brimer un homme mûr et responsable comme toi... <sup>149</sup>

L'on se rend compte des rapports que Kelara entretient avec Méka. Elle prend constamment soin de son époux. Les rapports mêmes s'ils ne sont corporels, témoigne de toute l'attention affective qu'elle lui porte.

Plus absentes et effacées dans leurs relations avec leurs époux, Bènié et Dâman remplissent tout de même correctement leur rôle d'épouses. L'un des facteurs qui se manifeste comme une avancée, c'est que ces épouses ne sont point confrontées aux querelles de co-épouses. Nous les découvrons dans leurs tâches quotidiennes. Les rapports entre Bènié et N'Dabian semblent parfaits, hormis les

---

<sup>148</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*. p.137.

<sup>149</sup> Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*. p.11.

discussions relatives à l'avenir de Climbié, leur fils adoptif. Sur son injonction l'oncle de Climbié décide de le conduire à l'école.

Pour Dâman, il n'existe pratiquement pas de dialogues directs avec son époux. La présence des enfants qu'elle a, explique l'accomplissement de ses devoirs conjugaux et sa disponibilité à vivre dans cette concession. La séparation des cases n'est absolument pas un signe d'éloignement ; elle relève d'une simple disposition pratique. La confrontation se développe par le regard et l'entremise de l'enfant qui marque effectivement le lien entre eux. Ainsi, sa crainte de voir son mari nuire à sa santé, ne sera pas directement exprimée à ce dernier. C'est par l'entremise du fils que le lecteur connaîtra les sentiments de la mère :

Ma mère n'aimait pas que mon père travaillât l'or. Elle savait combien la soudure de l'or est nuisible : un bijoutier épuise ses poumons à souffler au chalumeau, et ses yeux ont fort à souffrir de la proximité du foyer...<sup>150</sup>

Le corps de la mère du jeune Laye est donc présenté dans ses rapports distants avec son époux. Cette position n'est pas exposée avec des impacts dégradants pour son corps, ni par le poids de l'âge, ni par celui de l'enfantement.

En somme, la plupart des auteurs du corpus présentent des femmes fidèles à leurs maris, à la limite des femmes pudiques, ignorantes des choses du sexe. Epouses soumises, elles vivent dans l'ombre de leurs maris et prennent leur bonheur dans l'accomplissement des devoirs conjugaux, de gré ou de force. L'intime n'est pas évoqué dans ces romans, et nulle part on ne lit les sentiments

---

<sup>150</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*, p.36.

réels qu'éprouvent ces femmes aux côtés de leurs époux. Les rapprochements corporels sont d'ailleurs si rares et les tâches domestiques auxquelles elles sont confinées si nombreuses et éprouvantes que les femmes n'ont pas l'opportunité de manifester, physiquement, leur amour ou affection à leur partenaire. Les contacts corporels sont pratiquement inexistantes. Beaucoup de paramètres expliquent le comportement de la femme africaine qui ne conçoit sa vie qu'à distance de l'homme supposé être son conjoint. L'un des rôles de la tradition est justement de maintenir cette séparation intangible entre deux êtres qui se côtoient sans se toucher. L'éducation reçue est également pour quelque chose dans les rapports faussés où deux êtres censés partager une vie commune, se comportent en véritables étrangers sous le même toit. Les enfants pourtant sont nombreux dans les concessions à telle enseigne que l'on est porté à se demander à quel moment les couples se retrouvent dans l'intimité pour procréer.

La pudeur des auteurs eux-mêmes à décrire des scènes jugées obscènes explique en partie le comportement pudibond des femmes qui ont honte de leurs propres corps et du corps de leurs maris. Qu'on se rappelle les propos de ce jeune personnage féminin qui se sentit confus d'avoir imaginé et désiré, un seul instant, le corps nu de son mari. C'était pour elle une infamie d'avoir de telles pensées impudiques :

Oulaye se recoucha et ramena sur elle la couverture multicolore [...] Elle regardait son mari qui ne bougeait pas...et voici que soudain en regardant son mari assis près d'elle, l'envie lui vint de l'embrasser aussi. Nerveusement, avec une souplesse d'animal, elle se tourna dans le lit...

Oulaye fit semblant de dormir, elle avait honte d'elle-même, honte de ce désir anormal, pervers, incompréhensible.<sup>151</sup>

Dans le même roman, des femmes sont scandalisées d'entendre une des leurs proférer, à l'encontre de son mari, des menaces qui portent sur sa partie génitale : « Si tu reprends le travail sans les autres, je te coupe le machin ». <sup>152</sup>

Telles sont les rares grivoiseries qu'on pouvait entendre dans la bouche des femmes. Les hommes, quant à eux, ont généralement plusieurs épouses, et la polygamie laisse peu de place à une vie épanouissante pour la femme, à des effusions, expressions tangibles de leur amour pour leur époux. Dans *Les bouts de bois de Dieu*, seuls les événements tragiques vécus par les grévistes et leurs épouses poussent les premiers à se rendre compte de la présence bienfaisante du corps des femmes, ce que nous révèle le narrateur dans les lignes suivantes :

...mais bientôt, là encore, ils (les hommes) découvrirent un aspect nouveau des temps à venir. Lorsqu'un homme rentrait d'un meeting, la tête basse, les poches vides, ce qu'il voyait d'abord, c'était la cuisine éteinte, les mortiers culbutés, les bols et les Calebasses empilés, vides. Alors il allait dans les bras d'une épouse, que ce fût la première ou la troisième ! <sup>153</sup>

Que dire des veuves ? Le cas d'Assitan a été évoqué plus haut. Son beau-frère et aujourd'hui mari, Bakayoko, au demeurant meneur de cette grève, ne semble pas accorder une importance particulière au corps de la femme. A son sujet, on peut lire :

Dans sa vie de perpétuel voyageur, d'un bout de la ligne à l'autre, il avait souvent rencontré des femmes. Il allait vers elles comme on va vers une goutte d'eau froide et n'attachait guère d'importance à l'acte sexuel. Pour le reste, il y avait Assitan, cela suffisait. <sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, pp.227-228.

<sup>152</sup> Ibidem, p.76.

<sup>153</sup> Ibidem, p.64.

<sup>154</sup> Ibidem, p.343.

D'autres veuves se voient léguées au rang de paria et semblent condamnées à mener une vie de recluses tout le restant de leur vie. Tels sont les cas des deux tantes de Nini dans *Nini, la mulâtresse du Sénégal*, de la mère de Banda dans *Ville cruelle*, de celle de Toundi dans *Une vie de boy*. Toutes ces mères reportent leur affection sur leurs fils ou filles.

### **II-3-2- La mère dans ses rapports avec son fils ou sa fille**

L'enfant est un bien, un lien tangible d'une intégration totale dans la famille, dans le foyer. Les itinéraires des mères nous présentent ainsi des femmes accomplies à la faveur de la maternité, aspect important de la féminité en Afrique. Cette parturition détermine leur place et leur vie dans la société. D'Assitan, mère d'Ad'jibid'ji dans *Les bouts de bois de Dieu*, à Rokhaya, la mère d'Oumar Faye en passant par Dâman la mère de Laye dans *L'enfant noir*, la mère de Banda dans *Ville cruelle*, et la mère de Samba Diallo dans *L'aventure ambiguë*, nous remarquons justement que les mères vivent la joie d'accompagner leurs enfants sur les pas de la vie. C'est également une sorte de symbolisation se construisant sur le postulat d'une Afrique qui naît et qui comme un enfant doit avoir une mère pour guider ses pas. La présence continue de la mère se pose comme la conscience galvanisatrice dans les élans et les actions de ses enfants.

Dans *Les bouts de bois de Dieu*, Assitan, la mère d'Ad'jibid'ji, manifeste à l'égard de sa fille une grande admiration. Elle la sait intelligente et disposée à apprendre. En effet, la petite Ad'jibid'ji, dont le portrait se profile au début de l'œuvre après celui de Niakoro sa grand-mère, est la perspective de la femme africaine de demain recevant dès l'enfance les attributs de sa maturation prochaine. L'on



peut aisément comprendre que le narrateur commence par montrer la plus ancienne génération que représente Niakoro avant d'en arriver à la plus jeune, celle d' Ad'jibid'ji :

Entre sa grand-mère et elle, il y avait deux générations, mais Ad'jibid'ji n'était ni irrespectueuse, ni effrontée. Au contraire sa maturité et sa spontanéité, sa lucidité stupéfiaient tout le monde et d'abord Niakoro elle-même. <sup>155</sup>

La confrontation de générations est significative à plus d'un titre. Au cœur de ce conflit entre les deux personnages apparaît, la mère Assitan pour réorienter sa fille qui aurait manqué à sa grand-mère. Pour Assitan, Ad'jibid'ji demeure le don certain de sa personne ; sa fille est sa chair et son image. Ici, ne s'installe aucune mystique qui serait liée autant à la conception qu'à l'accouchement. Le réalisme expressif qui se manifeste à travers l'attitude d'Assitan à l'égard de sa fille montre clairement que sa personne se fond en Ad'jibid'ji. A travers l'option de l'auteur de construire un itinéraire de femme émancipée, femme nouvelle, à partir de l'exemple d'Ad'jibid'ji, il faudrait plutôt comprendre tout le rapport au corps de cette dernière. Assitan, en voulant battre sa fille ne fait qu'accomplir le rituel obligatoire de surveillance et de correction. Elle sait que grande, Ad'jibid'ji fera une femme mûre :

L'éducation qu'elle avait reçue de son « petit père », comme elle appelait Ibrahim Bakayoko avait fait d' Ad'jibid'ji une enfant précoce. Très vite, elle avait su distinguer les corrections. L'objectivité dont elle faisait preuve désarmait tout le monde [...] Interdite, Assitan regardait le petit derrière nu, puis, ainsi que l'on fait pour un rideau, elle abaissa la cotonnade. Elle adorait Ad'jibid'ji, comme d'ailleurs le faisaient toutes ses voisines. Jamais elle n'avait à se plaindre d'elle, ni pour les travaux de la maison, ni pour les commissions. Mais à ce moment-là, Assitan aurait préféré avoir un garçon. <sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*. p.19.

<sup>156</sup> Ibidem. p.21.

Comme on peut le constater, Assitan aime sa fille ; c'est pourquoi elle lui donne des conseils, tout en veillant à sa bonne éducation.

Le lien de Rokhaya à son fils Oumar Faye s'inscrit dans un ordre plutôt mystique qui part déjà dès les conditions de l'enfantement. Oumar Faye est un enfant prédestiné dont la naissance corrige la déveine de sa mère.

En effet, Rokhaya a vécu une double pression morale et physique, avec un impact considérable sur son corps qui ne produisait pas. Cette sorte de stérilité était un frein à sa vie conjugale. C'est justement pour conjurer le sort qu'elle se lance dans cette quête d'exorcisme pour retrouver la voie de l'enfantement :

Ses premiers enfants étaient tous morts en naissant. Cela était dû - disait-on - au mauvais œil qui s'acharnait sur elle. Dès le début de sa nouvelle grossesse, elle décida pour éviter que son enfant ne meure, de parcourir la contrée à la recherche d'un sorcier [...] C'est par une nuit semblable à celle-ci que Rokhaya avait donné naissance à un garçon. Elle avait pleuré tout son saoul, non à cause de la douleur, mais du doute qui subsistait encore en son cœur. <sup>157</sup>

Cette relation maternelle aborde des dimensions particulières et intéressantes, en ce sens qu'elle se construit sur le lien à la vie que tient la mère. Elle demeure disposée à mener toute action susceptible de garantir la survie de son enfant. Le cercle merveilleux de la géomancie dans lequel se retrouve Rokhaya dicte ses actes et la détermination absolue de protéger son fils :

Personne n'ignorait la raison de cette mendicité et ses randonnées avaient valu une sympathie mêlée de pitié à cette mère qui voulait que, par tous les moyens, son nourrisson vive [...] Puis ce fut aux maladies qu'elle disputa le petit... Elle sortait la nuit pour ne rentrer qu'à l'aube, son enfant sur le dos. Rien ne comptait pour elle, il fallait que l'enfant vécût. <sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> Sembène Ousmane, *O pays, mon beau peuple !* pp.22-23.

<sup>158</sup> Ibidem. p.23.

En tant que mère, Rokhaya assure la protection de son fils ; elle le sent, dans sa propre chair, vivre avec elle. Ainsi, toute séparation s'avèrera difficile à supporter. Le narrateur insiste sur ses sacrifices et ses efforts consentis. Cette mère ne s'engage pas dans des justifications ; elle agit.

Les mères affichent leur désir de s'incruster dans les actes et la vie de leurs enfants, ce qui constitue une entorse à la responsabilisation de ces derniers et un frein à leur liberté. Dâman la mère de Laye dans *L'enfant noir*, est une femme disponible qui se consacre entièrement à sa famille. Elle ne vit pas au quotidien les querelles de coépouses. Dans cette gestion singulière de sa maison, elle a du temps à consacrer à ses enfants. La présence et la compagnie de la mère restent rassurantes pour l'enfant : « Ma mère était dans l'atelier, près de mon père, et leurs voix me parvenaient, rassurantes, tranquilles... »<sup>159</sup>

La mère de Laye se caractérise par son instinct de protection maternelle immédiat. Elle réagit promptement pour défendre son enfant face à son jeu avec le serpent. La protection de la mère est un acte instinctif fondamental. Manifestant cette étroite et forte relation habituelle, elle a auprès d'elle, dans sa case, ses enfants. L'extrême attachement se manifeste par le poème sous forme de dédicace que l'enfant consacre en hommage à sa mère :

O Dâman, ô ma mère, toi qui me  
portas sur le dos, toi qui m'allaitas,  
toi qui gouvernas mes premiers pas,  
toi qui la première m'ouvris les yeux  
aux prodiges de la terre, je pense à  
toi... <sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*. p.9.

<sup>160</sup> Ibidem. p.7.

Dâman est une mère adulée par son fils. L'exaltation de la mère est une sorte d'idéalisation qui étend ses marques au-delà même de la simple observation que l'on peut faire du rapport mère-enfant. Ici, toutes les parties du corps (*le dos, allaitas* employé pour les seins, *les pas, les yeux*) contribuent à renforcer les rapports corporels entre la mère et son fils.

Dans *Ville cruelle*, la mère de Banda est également perçue comme une mère entièrement consacrée aux soins de son fils, encline à tout lui dicter, à lui opérer certains de ses choix. Pratiquement, le lien que tisse la mère avec son enfant qui accentue cette impression que rien ne pourrait se construire dans la vie de son enfant sans elle. L'effacement du père traduit cette mise en relief de la mère. La mère de Banda est l'image de ses nombreuses mères exposant aux affres de la vie leurs corps pour que leurs enfants bénéficient d'un mieux-être. Au début du roman, elle est évoquée, présentée par Banda lui-même :

J'aime ma mère. Aïe ! Je l'aime comme tu ne peux pas savoir [...] A la mort de mon père, j'étais âgé de quelques années seulement. Ma mère entreprit donc de m'élever. Elle y a apporté une sollicitude extrême...elle me corrigeait souvent sans ménagement. Mais le souvenir de ces punitions me la rend encore plus chère. <sup>161</sup>

Cette forte expression d'amour filial manifesté par Banda pour sa mère va baisser d'intensité, mais l'amour maternel ne fléchit jamais. Même affectée par la maladie, la mère de Banda manifeste son amour en surveillant son fils. Le fait qu'elle accepte Odilia marque son adhésion au choix de son fils. La jeune fille vient à observer le lien entre la mère et son fils :

---

<sup>161</sup> Eza Boto, *op. cit.* p.11.

Ce qui frappait Odilia, c'était surtout ce contraste entre le physique misérable de cette loque humaine et la dignité des propos qu'elle tenait : elle ne pouvait pas s'empêcher d'admirer la mère de Banda... C'est d'elle que le jeune homme devait tenir ce caractère impétueux, et volontiers généreux. <sup>162</sup>

L'entrevue entre la mère de Banda et Odilia permet de mieux découvrir la portée du rôle même de la femme. Car la rencontre se présente comme une transmission de flambeau. La mère affaiblie par la maladie trouve en Odilia sa remplaçante aux côtés de son fils. Pratiquement, l'on se rend bien compte que l'enfant s'est progressivement éloigné de l'assistance de sa mère. Il est préoccupé par les réalités corsées de la vie. Ainsi, à la mort de sa mère, il se réfugie dans l'amour d'Odilia.

En nous intéressant à la mère de Samba Diallo dans *L'aventure ambiguë*, nous passons à un effacement progressif de la mère. Au cœur de l'éducation de l'enfant, figure la mère. Mais ici, le foyer ardent supplée la mère dans son rôle. La première fois qu'elle apparaît, c'est au moment de conduire son fils au foyer :

L'année suivante..., Samba Diallo, conduit par sa mère, revenait au maître qui prit possession de lui, corps et âme. Désormais et jusqu'à ce qu'il eût achevé ses humanités, il n'appartenait plus à sa famille. <sup>163</sup>

Rarement évoquée, la mère de Samba Diallo ne fait l'objet d'aucune mention particulière. Samba Diallo semble ne plus lui appartenir. Elle est encore représentée au retour de Samba Diallo auprès du Chevalier son père pour se rendre à l'école occidentale :

La mère s'était détachée du groupe des femmes et s'était rapprochée de son fils. De se sentir écouté ainsi par les deux êtres au monde qu'il aimait le plus, de savoir qu'en cette nuit enchantée, lui, Samba Diallo était en train de répéter pour son père ce que le chevalier lui-même avait fait pour son père... <sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> Eza Boto, *op. cit.*, p.192.

<sup>163</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, p.22.

<sup>164</sup> Ibidem, p.84.

A part ce rôle de figuration, la mère de Samba Diallo reste absente dans tout le récit. Nous pouvons percevoir, ici, le choix de l'auteur de privilégier des manifestations autres que celles d'une relation maternelle. La dimension qu'il nous fait aborder est celle de l'individu en situation. C'est le corps et l'esprit de Samba Diallo qui intéressent et se prêtent à la quête de favoriser une rencontre à égalité entre l'Afrique et l'Occident.

Au total, le corps de la mère s'appréhende dans une construction dynamique à laquelle s'associe son ardent désir de rapprochement à ses enfants. La mère se révèle être un point focal dans ses rapports avec son fils ou sa fille pour les narrateurs. Son corps est mis à contribution pour le développement de son enfant : « Femmes maternantes et asexuées, sécurisantes », tels apparaissent les attributs qui résument la place et les fonctions de toutes ces femmes rencontrées dans les différents romans.

#### **II-4- La mise en valeur du corps de la femme**

En général, les questions attenantes à l'image de la femme s'appréhendent relativement à sa marginalisation, à son asservissement complet. Les sociétés traditionnelles africaines qui étaient représentées, consacraient la parole et les actions masculines. Avec la multiplication des actions émancipatrices, la tendance se traduit progressivement par des valeurs et des choix nouveaux. La femme, par son corps, est capable de sacrifices. Le corps qui s'est senti abandonné à la douleur de sa propre histoire, s'ouvre à une nouvelle écriture. Par son corps, la femme était asservie, chosifiée. C'est à

travers les relents de ce confinement qu'elle sera également revalorisée, réhabilitée par son corps.

#### **II-4-1- Du corps soumis au corps qui s'éveille**

La pratique sociale fait voir une multitude d'expressions des corps féminins. La typologie des corps féminins se révèle comme un signe de l'intérêt porté aux manifestations plurielles de cette frange souvent abandonnée, marginalisée, éteinte par le triomphe d'une masculinité trop imprégnée dans les abus de son plaisir sexuel et dans la jouissance de sa force physique. La femme est donc prise dans l'étau qui la confine dans la soumission, dans un monde finalement clos où le besoin de surpassement s'éteint ou s'effrite progressivement. Dans l'engrenage social africain, les figures de femmes apparaissant dans les œuvres laissent découvrir leur soumission comme une disposition de fait, et leurs actions pour la reconnaissance de leur être au monde comme un droit à reconquérir.

Les corps des femmes africaines que présentent les auteurs ne sont pas de simples figurines. Au cœur des actions les plus intrigantes, la relation au corps féminin prend de nombreuses dimensions de symbole. Ainsi, pour mieux saisir la représentation du corps féminin, il importe de l'introduire dans les relations qui l'expriment le mieux. En effet, la typologie des femmes dans les œuvres de notre corpus donne des femmes découvrant la ville, des femmes engagées dans des relations exotiques, des femmes luttant pour acquérir des droits sociaux, des femmes engagées pour le développement, des femmes déterminées à affirmer leur identité, des femmes assistant leur époux.

En partant de cette identification, nous pouvons donc voir comment le corps de la femme peut être appréhendé dans la sphère coloniale. Les femmes prises dans ce sillage sont toutes soit des femmes soumises à un ordre qu'elles lient à leur être au monde soit des femmes engagées pour le changement de certaines valeurs sociales. S'agissant des femmes soumises, elles vivent généralement un drame psychologique qui imprime sur leur corps l'impact de ce qu'elles subissent. Quant aux femmes engagées, elles refusent de corrompre leur corps aux vicissitudes de la vie et aux caprices de leurs partenaires.

Les rapports des femmes à elles-mêmes et aux autres se fondent dans cette présence active qui fait d'elles des victimes, des adjuvantes, des sujets actants. Les femmes, dans *Les bouts de bois de Dieu*, illustrent un grand nombre de perspectives relatives aux différents visages de femmes. Soulignons que lorsque la parole est donnée aux femmes, c'est pour consacrer leur existence retrouvée par le discours, grâce à l'honneur que leur font les écrivains. C'est ici cette fibre émancipatrice qui donne au corps de la femme toute la considération liée à leur présence dans le monde colonial :

Les « marcheuses », comme on les appelait, étaient vite devenues populaires, les journaux et même la radio avaient parlé d'elles. Celles qui n'avaient pas cessé de se plaindre au long de la route, plastronnaient maintenant.<sup>165</sup>

Toutefois, à mesure que se présentent des visages de femmes, on les découvre plus dans la soumission : celle d'Assitan dans *Les bouts de bois de Dieu*, d'Akissi dans *Le regard du roi*, d'Odilia dans *Ville cruelle*, d'Isabelle dans *O, pays mon beau peuple !*, de Dâman dans *L'enfant noir*,

---

<sup>165</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, p.310.



de Kelara dans *Le vieux nègre et la médaille*, de Bènié dans *Climbié*. L'état des corps de ces différentes femmes identifiées comme étant soumises n'est pas directement affecté par la situation qu'elles vivent. Avec elles, il y a la vie conjugale, la maternité et l'âge qui soumettent leur corps. Leur rôle au foyer reste prépondérant. En outre, le poids des tâches domestiques et champêtres montre le corps dans son flétrissement. La beauté de la jeunesse se perd avec l'irruption précoce de la vieillesse.

La perspective réelle de la transformation du corps de la femme se manifeste non pas autour de l'inaction constante chez la majorité d'entre elles, mais à travers l'éveil, le surpassement qui fonde la véritable mutation du corps. La femme est donc prête finalement à exposer son corps aux affres les plus délicates pour sortir de l'impasse séculaire de la subordination :

Avec la fuite des jours, la vraie vie, la vie réelle sans tendresse ni leurre, Maïmouna commençait à la découvrir, à l'aimer du même amour que sa brave mère. Elle l'acceptait d'emblée, avec son cortège de luttes, de souffrances, de misères et d'humiliations. N'était-ce pas la meilleure façon d'en triompher ?<sup>166</sup>

Le contexte colonial donnera l'argument de ce changement et de ce triomphe, tant les femmes elles-mêmes se disposent à participer à la configuration nouvelle d'une société qui se doit de les prendre en considération. Le corps de la femme apparaît comme un martyr silencieux. La littérature africaine de la période n'a pas exhibé le corps de la femme dans une sorte de sensualité extrême, comme l'a longtemps fait connaître la culture occidentale.

Face à une présence déterminante de leur corps se profiler progressivement la dimension émancipatrice observée à travers l'évolution des œuvres. Les cas spécifiques de femmes qui mettent en

---

<sup>166</sup> Abdoulaye Sadjji, *Maïmouna*, p.250.

situation leurs corps pour que triomphent justice et équité, démontrent que la société africaine reste ouverte à toutes les expressions de vie et pour la vie. L'on peut se rappeler la bataille entre Ramatoulaye et le bélier qui traduit cette hargne de survie. Le corps humain, féminin tend à se comparer au corps animal, reconnu pour sa vigueur. La victoire de la femme sur la bête est une consécration mettant encore une fois la femme au centre de la détermination et de l'action créatrice.

De même, la dynamique des femmes dans *Les bouts de Bois de Dieu* est une réponse des corps faisant obstacle à l'injustice. Dans l'œuvre, les corps de femmes sont présentés enfants, jeunes filles, femmes adultes et vieilles. Tous les âges de corps de femmes sont donc inscrits, à travers leurs actions, à l'éveil, à l'émancipation.

Les romans africains de la période coloniale présentent dans l'ensemble des corps de femmes de tous âges pris dans l'étau de la souffrance, mais qui réussissent à se défaire des chaînes de l'exploitation et de l'aliénation.

#### **II-4-2- Pour une revalorisation de l'image de la femme**

Les meilleurs défenseurs des actions des femmes ne sont autres qu'elles-mêmes. Les femmes démontrent, par l'ouverture d'esprit qui les habite, qu'elles sont disposées à poursuivre leur combat à quelque niveau que ce soit. Ainsi, l'engagement sociopolitique d'une catégorie de femmes repérables dans la majorité des ouvrages du corpus imprègne de cette réalité majeure dans une société en plein essor.

Le genre s'impose ici comme un facteur significatif dans cette vision nouvelle. En effet, il est lié à la physionomie même du corps. Ce corps de femme qui avait toujours présenté fragilité et faiblesse, se voit transformé. Ainsi, les femmes elles-mêmes s'évertueront à se donner

de la contenance, montrant leurs capacités à pouvoir défendre des points de vue et à maintenir l'éclat de leur corps malgré les effets constants tendant à le mettre en souffrance. La nouvelle image de la femme ne sera pas celle qu'on souhaite qu'elle soit, mais celle qu'elle se fait au quotidien. Par la seule présence de son corps, la femme sera capable d'écrire une nouvelle page de son histoire et celle de l'Afrique. La Grande Royale nous en donne un exemple patent dans les lignes qui suivent :

Ce que je propose c'est que nous acceptions de mourir en nos enfants et que les étrangers qui nous ont défaits prennent en eux toute la place que nous aurons laissée libre [...] La tornade qui annonce le grand hivernage de notre peuple est arrivé avec les étrangers, gens de Diallobé. Mon avis à moi, Grande Royale, c'est que nos meilleures graines et nos champs les plus chers, ce sont nos enfants.<sup>167</sup>

A travers le symbole des femmes noires, blanches, mulâtres, qui sont au centre de nombreuses trames narratives, nous constatons qu'il y a justement un intérêt à créer tout un discours autour de la femme. Le discours se fixe surtout sur son rôle en tant que femme, sur la transformation sociale manifeste qui procède de ses actions, de sa reconnaissance et son intégration dans les projets de développement.

Nous verrons que dans *Les bouts de bois de Dieu*, les femmes s'engagent dans une lutte sociale collective, décidant de marcher sur Dakar, en soutien à leurs époux, tout en acceptant d'exposer leurs corps à tous les obstacles qui adviendraient :

Ce fut au milieu du troisième jour que la fatigue commença à se manifester. On avait dépassé Pouth où les villageois avaient formé une double haie pour applaudir les femmes qui chantaient mais peu à peu le cortège s'était étiré. Le soleil versait sur la terre des marmites de braise, les articulations de genoux et des chevilles devenaient dures et douloureuses.<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, pp.57-58.

<sup>168</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, p.298.

La détermination n'a pas été sans conséquences. Elles ont tout bravé pour avancer, car convaincues que la seule présence de leur corps en si grand nombre changerait l'impasse dans laquelle la grève des cheminots avait conduit toute une population :

La plupart des femmes avançaient en file indienne, trop fatiguées pour se grouper et bavarder. Les plus grosses étaient les plus malheureuses, des ruisseaux de sueur coulaient sur leurs joues, leurs bras, leurs cuisses, car beaucoup avaient relevé leur pagne, on en voyait qui, ayant coupé des branches, marchaient comme des vieilles appuyées sur leur canne.<sup>169</sup>

Dans la ferveur et partagées entre tradition et modernité, les femmes dans *Les bouts de bois de Dieu* construisent les nouvelles valeurs communes qui situent l'homme au cœur de toute entreprise. La mort de Penda qui offre son corps en holocauste afin de libérer les siens de la domination et de l'exploitation coloniale symbolise cet éveil des femmes. Le ton annonciateur de l'ère nouvelle et ces actions d'émancipation restent caractéristiques dans la perspective de revalorisation de l'image de la femme :

Penda s'impose comme martyre ; après avoir bravé les hommes et guidé les femmes, elle tombe sous les balles des forces miliciennes de Dakar ; mais ce n'est plus la modeste prostituée que l'on élimine, c'est une héroïne qui tombe et dont le sang fera germer de nouveaux courages.<sup>170</sup>

Dans les autres ouvrages, des actions plus individuelles tendent à montrer également la valeur de la femme par son corps, par sa présence.

Dans *Ô pays, mon beau peuple !*, comme dans *Ville cruelle*, Isabelle et Odilia gagnent le pari de l'intégration dans le sillage de la belle

---

<sup>169</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*. p.299.

<sup>170</sup> M. F. Minyono-Nkodo, *Comprendre Les bouts de bois de Dieu*. Paris, Editions Saint-Paul, 1979. p.53.

famille. Pour une femme de race blanche et une femme noire d'une autre contrée, ce gage demeure une avancée dans les relations interpersonnelles et entre les peuples. Isabelle, face à l'hostilité que lui imposait surtout sa belle mère a fini, avec l'aide de son mari Oumar Faye, par convaincre de son amour pour la race, pour l'homme. Elle montre ainsi que son intérêt n'est aucunement politique mais humaniste, et surtout inscrit dans la perspective d'une véritable rencontre à égalité.

Quant à Odilia, elle plut finalement à la mère de Banda qui, à travers l'entretien qu'elles eurent toutes les deux sur de nombreux sujets, la testa sûrement. Elle a su montrer qu'elle avait de la valeur par sa volonté d'être et de rester une bonne femme pour Banda.

Les autres s'illustrent également par leur détermination dans la tenue de leur foyer : Bènié, Kelara, Dâman ; dans la prise de conscience qu'il faut prendre soin de son corps, surtout quand il fleurit de toute sa jeunesse : Maïmouna ; dans la participation à la vie politique et la prise de décision : la Grande Royale :

La Grande Royale était la sœur aînée du chef des Diallobé [...] Là où il préférait en appeler à la compréhension, sa sœur tranchait avec autorité... Elle avait pacifié le Nord par sa fermeté. Son prestige avait maintenu dans l'obéissance les tribus subjuguées par sa personnalité extraordinaire. C'est le Nord qui l'avait surnommée la Grande Royale.<sup>171</sup>

Avec cette présence active de la Grande Royale dans la gestion des affaires sociales, tout porte à reconnaître la valeur de la femme capable d'aider à mieux organiser son espace quotidien.

---

<sup>171</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*. pp.31-32.

Nous avons vu que de tous les temps, la société africaine a confiné la femme dans une situation attentiste, de dépendance à l'extrême et de marginalisation constante. L'évolution sociale a fini par donner raison à la valeur qu'elle représente. Toutes les discriminations sont apparues à cause d'un besoin d'affirmation masculin qui a fondé ses principes sur le genre donc sur le corps. Le paradoxe de cette marginalisation reste certainement lié à la cosmogonie africaine. La littérature africaine avant les indépendances a certes fait l'état de cette situation, mais elle est allée en profondeur en donnant une nouvelle vision sur le rôle de la femme dans la constitution des nations naissantes.

Les valeurs à rechercher et à conserver pour les femmes sont l'abnégation constante, l'effacement du genre pour des questions d'honneur où les valeurs humaines viennent à être bafouées, l'amour véritable qui peut pousser au sacrifice suprême. Les différentes figures de femmes que décrivent les œuvres se présentent essentiellement comme des icônes, de véritables modèles dont il faut savoir tirer profit des déboires et des réussites.

### **CHAPITRE III : LE CORPS SOUFFRANT : DENOMINATEUR COMMUN DES ROMANS**

L'impression générale qui se dégage de la lecture des œuvres de la période coloniale, c'est l'ampleur de l'aliénation et de la souffrance des peuples noirs. Il est vrai que l'arrivée des missions dites civilisatrices ne s'est pas faite de façon pacifique. La marque indélébile que laissa l'administration de cette période est gravée dans toutes les consciences. La double souffrance physique et morale faisant du corps et de l'esprit des foyers de persécutions les plus inhumaines et des tribulations les plus désastreuses, va ainsi constituer le dénominateur commun de tous les récits, produits pour décrier les avaries et proposer des mesures afin que les peuples opprimés s'engagent dans les voies du développement et non de l'oppression.

A quelques exceptions près, les corps représentés dans les romans de notre corpus sont des corps souffrants : il y a ceux qui subissent les rites des initiations, ceux qui sont victimes des sévices du système colonial avec tous ses avatars. On y découvre également des corps malades, souffrant de diverses maladies : des maladies réelles telles que la syphilis, des maladies que seul l'imaginaire des récits crée et qui peuvent évoluer et transformer le corps malade en corps cadavre, stade extrême de l'évolution de la pathologie.

Des tentatives pour sauver ces corps ne manqueront pas : le héros, prisonnier d'un corps malade ou enfermé dans un espace clos hostile, tentera de s'en évader pour sauver son corps. Y parviendra-t-il ? Son salut devra-t-il passer par son corps ? En tout état de cause, le corps s'affiche comme la solution du corps.

### **III-1- Le calvaire des figures héroïques**

Une véritable nuance peut exister entre la notion de corps et celle de personnage. La dimension que l'on capte directement chez un personnage, c'est sûrement son physique et sa psychologie. Avec la perception du corps, apparaît une autre lecture qui évolue plutôt vers une réécriture du personnage en soi dans son rapport à la culture et à l'histoire, de même que dans son appréhension de l'espace et du temps. C'est surtout le mal que subit le corps qui traduit exactement le degré du supplice.

#### **III-1-1- Les corps suppliciés : les sévices corporels**

Les rapports de force entre colonisateurs et colonisés rehaussent la question du supplice et du châtement. En effet, l'idéologie coloniale tire ses fondements d'une opposition systématique et d'une adversité constante. La raison du plus fort semble ici triompher. Les colonisateurs le sont-ils par la force des armes ? Les Africains sont-ils assez rusés pour s'extirper de cet engrenage ?

En réalité, par la prépondérance de la force de leurs armes, les Occidentaux réduiront les Africains en bêtes de somme. Les corps vont ainsi porter les stigmates de nombreuses agressions.

Les sévices corporels sont de divers ordres, et restituent des dimensions idéologiques singulières que présentent les différents romans. La représentation du corps demeure dans le roman africain d'avant les indépendances l'un des points focaux de l'écriture. Le champ de représentation du corps brimé n'est autre que le cadre social. Les sévices perpétrés tendent à anéantir le corps, d'abord pour des



questions d'hégémonie, ensuite au nom d'une option idéologique ou religieuse.

Les brimades, assassinats et autres violations de l'intégrité physique personnelle ont constitué une arme pour les colonisateurs en vue d'annihiler les actions éventuelles de révolte des peuples colonisés. Le roman anti-colonial reste fortement imprégné de la thématique des violences sur les Africains : *Une vie de boy*, *Le vieux nègre et la médaille*, *Les bouts de bois de Dieu*, *O pays, mon beau peuple !*, *Un piège sans fin*, *Ville cruelle* sont l'expression de toutes sortes de barbaries. Les coups sont portés autant par les Blancs que par les Noirs. Dans *Une vie de boy*, Toundi en fait les frais :

- Donne lui vingt-cinq coups de chicotte, dit Gosier-d'Oiseau au garde quand nous fûmes revenus au camp des gardes.

Je m'étendis à plat ventre devant le garde. Gosier-d'Oiseau lui tendit le nerf d'hippopotame qu'il ne quitte jamais. Le garde le fit siffler vingt-cinq fois sur mes fesses.<sup>172</sup> [...]

Le garde compta vingt-cinq puis se tourna vers les Blancs.

- Passe-moi la chicotte, dit Gosier-d'Oiseau. Il fit siffler le nerf d'hippopotame sur le dos du garde qui poussa un barrissement de douleur.<sup>173</sup>

La situation désespérée de Toundi est une conséquence des brimades qu'il subit et supporte. Il ne peut répliquer. Dans la plupart des cas, les suppliciés sont isolés. Soumis à des répressions constantes, les corps des héros de Ferdinand Oyono laissent découvrir les souffrances endurées, une sorte de passion se révélant par moment comme une catharsis :

Le garde le traîna à terre jusqu'à une rigole et là, il lui enfonça la tête dans l'eau qui ruisselait. Méka s'ébroua comme un chien et pressa ses paupières. Le garde le lâcha. Méka lécha ses lèvres, les

---

<sup>172</sup>Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*. p.171.

<sup>173</sup>Ibidem. p.172.

allongea en cul de poule et souffla. S'aidant des coudes et des genoux, il se leva en titubant et voulut retourner dans la rigole. Le garde le retint par le col de la veste. Méka s'étrangla et poussa un cri de chimpanzé apeuré. Le garde le relâcha, Méka replongea et fut à nouveau retenu par le col de sa veste. <sup>174</sup>

Méka face à l'injustice et au châtement qu'on lui inflige ne peut que subir de telles exactions. Ici encore, Ferdinand Oyono fait triompher l'image du bourreau que représente Gosier-d'Oiseau. Cette image perpétue la confrontation dialectique entre Blanc/Noir, Oppresseur/Opprimé. Dans ce tiraillement, le corps fait l'objet d'une représentation et d'une expression particulière.

Le corps des héros se façonne et se représente à travers des figurations, défigurations et reconfigurations. Cette trilogie de l'état du corps démontre combien sa mise en situation reste une question délicate. Les différentes intrigues consacrent l'homme dans ses rapports aux autres exposant son corps à toutes les turpitudes. *Un piège sans fin* présente l'imminence de la mort du corps comme assurément un piège dans lequel il s'est enfermé :

Le feu se mit à brûler ; les bois craquaient, la flamme montait tantôt rouge, tantôt d'un beau bleu, léchant les pieds, puis les jambes d'Ahouna qui ne bougeait pas, ne disait rien... La flamme dévora rapidement son boubou en loques, brûla ses cils et ses cheveux... ils regardaient brûler le corps d'Ahouna Bakari. <sup>175</sup>

L'incinération du corps d'Ahouna montre encore l'extrême mise à l'épreuve du corps. Le corps, en plus d'être à l'épreuve de la douleur et de la défiguration, est menacé de disparition.

Mais pire que l'incinération et la mort, le corps d'Ahouna a vécu une véritable passion au sens christique du terme, passant par toutes

---

<sup>174</sup>Ferdinand Oyono. *Le vieux nègre et la médaille* p.139.

<sup>175</sup>Olympe Bhély Quénum. *Un piège sans fin*, p.278.

les étapes du supplice. C'est dans l'œuvre d'Olympe Bhêly-Quénum que le supplice atteint toute son intensité. En effet, après sa fuite du domicile conjugal et sa longue errance à travers villes et campagnes, Ahouna sera amené, dans des circonstances tragiques, à tuer la veuve Kinhou. Poursuivi par les parents de sa victime, il dut son salut à la fuite. Mais très vite, il sera arrêté par ses poursuivants qui l'étendent sur une croix et le portent en procession à travers Ganmin. Ici commence le supplice d'Ahouna, dans la même veine que le supplice d'Antigone et d'Ismène imaginé par cette dernière dans l'œuvre dramatique *Antigone*<sup>176</sup> de Jean Anouilh. Tous les ingrédients nécessaires à une issue fatale sont réunis.

D'abord, on a « la marche au supplice » : cette longue marche à travers la ville, est ponctuée de diverses sensations. Aux sensations auditives – le cortège avance sous les cris, les rires et les railleries du public – se mêlent des sensations olfactives : toutes sortes d'odeurs envahissent l'environnement, étouffent et la victime et les spectateurs. On retrouve enfin des sensations visuelles : tous les regards convergent vers le supplicié qui ne peut s'y dérober.

Les souffrances durant toutes ces pérégrinations, sont longues et pénibles : souffrance physique, mais aussi et surtout souffrance morale. Pourtant, il faut toujours avancer jusqu'à l'étape suprême, c'est-à-dire le supplice proprement dit, qui prend ici la figure des Carrières où sera jeté Ahouna.

---

<sup>176</sup> Jean Anouilh, *Antigone*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1946. 96p. Antigone vient de commettre l'acte répréhensif, en jetant un peu de terre sur le cadavre de son frère. Elle se confie à sa sœur Ismène qui, atterrée, imagine leur supplice lorsque la nouvelle parviendra aux oreilles du roi Créon.

La diversité des sévices oblige à parcourir les œuvres et à identifier tous les actes et actions tendant à faire du corps un foyer de douleurs.

On ne saurait parler de violence sans évoquer les cas les plus patents parsemés dans *Les bouts de bois de Dieu*. D'après le décompte fait par Jean Pierre Gourdeau<sup>177</sup>, le mot « grève » est employé 298 fois, le mot prison 92 fois, 71 fois le mot gendarme et 175 fois le mot police : tout ceci traduit fort bien le climat de violence et de malaise dans lequel baigne tout le récit.

Cette violence revêt diverses formes et se manifeste dans les deux communautés qui s'affrontent. A l'intérieur de la communauté noire, il s'agit surtout de violences verbales (prises de becs, insultes, malédictions etc.) qui peuvent aller jusqu'à l'agression physique. Penda, l'héroïne par excellence du roman, admirée des hommes et surtout de Bakayoko n'a pas su résister à l'envie d'administrer une correction exemplaire et mémorable à Awa qui tenait des propos malveillants et démobilisateurs :

Cette fois, Penda n'y tint plus. Elle posa la tête de la femme évanouie sur les genoux de l'aveugle et se rua sur Awa.

-Maintenant, tu vas te taire !

De ses deux poings durs comme des poings d'homme, elle martela le visage et le ventre de la femme jusqu'à ce que celle-ci trébuchant et hurlant de douleur, allât s'affaler à moitié inconsciente au pied d'un arbre.<sup>178</sup>

Mais ce sont les violences perpétrées par les Blancs sur les corps des colonisés qui laisseront les impacts les plus grands sur ces derniers. L'administration coloniale, les patrons blancs soutenus par les chefs religieux disposent de tout un arsenal de moyens aussi destructeurs les uns que les autres pour contraindre les grévistes à

<sup>177</sup> Jean Pierre Gourdeau, *Op.cit.* p.5.

<sup>178</sup> Sembène Ousmane. *Les bouts de bois de Dieu*, p.308.

reprendre le chemin de l'usine. Quant aux insultes, aux propos racistes désobligeants, ils ne sont pas moins destructeurs que les armes les plus sophistiquées. Frantz Fanon résume ainsi, dans son œuvre *Les damnés de la terre*, les rapports corsés entre Blancs et Noirs, qu'accentuent leurs intermédiaires que sont les gendarmes et les soldats :

Dans les régions coloniales (...) le gendarme et le soldat par leur présence immédiate, leurs interventions directes et fréquentes, maintiennent le contact avec le colonisé et lui conseillent, à coup de crosse ou de napalm, de ne pas bouger. On le voit, l'intermédiaire du pouvoir utilise un langage de pure violence. L'intermédiaire n'allège pas l'oppression, ne voile pas la domination. Il les expose, les manifeste avec la bonne conscience des forces de l'ordre. L'intermédiaire porte la violence dans les maisons et dans les cerveaux du colonisé.<sup>179</sup>

Le supplice se poursuit et trouve son accomplissement au camp où sont enfermés certains responsables de la grève des cheminots :

Sur le ventre de l'homme allongé au fond du trou, la lumière ne passait pas et les orifices percés dans la tôle dessinaient des rangées de moutons d'un blanc jaunâtre. Le supplétif fit couler d'une gourde un mince filet d'eau ; au contact du métal surchauffé, une légère vapeur blanche monta dans l'air puis des gouttes ruisselèrent le long des ondulations de la tôle et commencèrent à tomber une à une sur la peau de Konaté. L'homme lutta longtemps contre ces morsures brûlantes qui avec une implacable régularité venaient le meurtrir.<sup>180</sup>

On ne peut pas pousser plus loin le cynisme des hommes envers leurs prochains.

Dans *L'aventure ambiguë*, les châtiments infligés au foyer ardent, semblent corroborer la mortification que le maître inflige à son élève. Samba Diallo se doit d'accepter sa souffrance, car celle-ci se situe dans un espace déterminant, auprès de son maître qui a à charge de le guider :

---

<sup>179</sup>Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Editions Maspero, 1974. p.8.

<sup>180</sup>Sembène Ousmane. *Les bouts de bois de Dieu*, p.360.

Les ongles du maître s'étaient déplacés et avaient poinçonné le cartilage en un autre endroit. L'oreille déjà blanche de cicatrices à peine guéries saignait de nouveau. La gorge nouée, les lèvres sèches, Samba Diallo tremblait de tout son corps et s'ingéniait à répéter correctement son verset, à réfréner les râles que la douleur lui arrachait.<sup>181</sup>

Le maître est coléreux et violent. Thomas Mélone dresse un portrait édifiant de ce personnage excentrique :

Maître Thierno... apparaît comme un anormal, un malade qui se livre à des exercices incompatibles avec son âge (vieillesse), impose à son corps un traitement trop rigoureux (macérations), ce qui lui donne l'aspect d'un homme singulier (...) violent et brutal au-delà de la mesure, il se comporte comme « un fauve sur sa proie », punit sans contrôle, recourant aux châtiments les plus inhumains (verges, bûches enflammées) [...]. Observé en état de relatif équilibre comme en état de crise, le saint homme révèle en toutes circonstances les symptômes cliniques d'une névrose exacerbée, liée à une excessive contrainte physique, mentale, mystique.<sup>182</sup>

En tout état de cause, dans le cadre de l'apprentissage, les sévices sur le corps sont des stimulateurs. L'enfant apprend certainement sous pression, mais il existe souvent des sévices extrêmes qui le marquent à vie : « Il le devêtit et le battit longuement, furieusement. Samba Diallo, inerte, subit l'orage. »<sup>183</sup>

Comme sanction infligée, ce déferlement de coups sur le corps aliène l'individu, l'inscrit dans la peur et la désolation. L'être qui subit un tel sort doit réagir où subir pour de bon. Les héros se sentent souvent fragilisés après de longues atteintes à leur corps, leur être tout entier. Samba Diallo face au fou se sentait déjà fragilisé.

---

<sup>181</sup> Cheikh Hamidou Kane, *op.cit.* p.14.

<sup>182</sup> Thomas Mélone, «Analyse et pluralité. Cheikh Hamidou Kane et la folie dans *L'Aventure ambiguë* » cité par Jean Getrey *comprendre L'Aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane.* pp.49-50.

<sup>183</sup> Thomas Mélone, «Analyse et pluralité. Cheikh Hamidou Kane et la folie dans *L'Aventure ambiguë* » cité par Jean Getrey *comprendre L'Aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane.* p.32.

Les moyens d'expression des sévices corporels sont multiples. Il y a d'abord les brimades injustes infligées à ceux qui réclament leur liberté. C'est ce qui est relevé avec l'arrestation de Climbié pendant laquelle « le médecin (un blanc) lui-même, lors des visites, le traitait avec rudesse » parce qu'il s'était permis de « penser, de juger ».<sup>184</sup>

Mais avant, « Il y avait le mur hérissé de tessons de bouteilles, le mur jaune qui faisait mal aux yeux ».<sup>185</sup>

La présence de « *soldats européens* »<sup>186</sup> prêts à sévir est un autre cas de figure de sévices corporels comme l'indique ce passage :

Aussitôt, toutes les têtes émergent, les bras s'agrippent aux bords de la cuve, des gens veulent sauter et, comme l'on frapperait sur la tête et les doigts de mauvais élèves, le maître frappe sur les doigts et ces doigts qui avaient cru en leur idéal.<sup>187</sup>

Ces violences sont aussi présentes dans *L'enfant noir*. Ici, en dehors des violences exacerbées orchestrées à l'école, d'autres sont plutôt mineures comme les « *quelques claques* »<sup>188</sup> que Laye reçut de sa mère en guise de punition pour son jeu imprudent et dangereux avec le serpent totem de la famille.

Les représentations de la violence coloniale à travers la majorité des ouvrages de l'époque permettent d'entrevoir à quel point les colonisés étaient pris dans l'étau du déséquilibre psychique et physique, si tant est-il que « la cohérence du corps est tirée d'un rapport d'équilibre entre l'état organique et l'état psychique »<sup>189</sup>. En se référant à ces différentes représentations, l'on peut comprendre que la

---

<sup>184</sup> Bernard Dadié, *Climbié*, p. 210.

<sup>185</sup> Ibidem. p. 208.

<sup>186</sup> Ibidem. p. 166.

<sup>187</sup> Idem.

<sup>188</sup> Camara Laye, *L'Enfant noir*, p. 10.

<sup>189</sup> Henry Pierre Jeudy, « Le sourire de la contingence » in *Du corps virtuel...à la réalité des corps*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.198.

modération de Camara Laye dans la dénonciation de cette tragédie historique, ait été si mal comprise.

Pratiquement, les degrés des violences sur le corps attestent combien tout le système colonial a engendré une véritable machine pour anéantir l'homme. Ont été emportés par la barbarie coloniale, Oumar Faye, Toundi, Bakari, le père d'Ahouna et Ahouna :

La cravache siffla encore ; les oreilles de mon père commencèrent de ruisseler de sang [...] Le commandant hurla qu'on fit disparaître ce gringalet... Soudain, je vis mon père lever sa dague, je criai en le montrant du doigt, mais avant qu'on eût le temps de voir ce qui se passait, les jeux étaient faits. Mon père avait déjà plongé la dague dans son cœur ! Le sang coulait avec furie... <sup>190</sup>

La répression coloniale a été très active et agressive à l'encontre des peuples noirs. Les dommages constants perpétrés sur les corps des Africains sont incalculables. Au demeurant, jamais les colonisateurs n'ont eu le courage de compter le nombre de morts enregistrés depuis leur irruption dans les colonies.

Face à la violence, les colonisés n'ont toujours pas gardé le silence et ne sont pas restés inactifs. Ils ont généralement appliqué la *loi du talion*. Leurs réactions ont été quelquefois très violentes.

### **III-1-2- Les réactions des colonisés face à la violence coloniale**

Aucun groupe social n'est condamné à souffrir éternellement. Les Africains l'ont si bien compris, eux qui s'engagent à libérer leurs âmes par la libération de leurs corps meurtris. Il fallait trouver des solutions immédiates aux différents cas et aux situations qui se présentaient. Selon qu'ils sont en communauté ou esseulés, les

---

<sup>190</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *Un piège sans fin*, p.58.



réactions des opprimés ont été différentes. Toutefois, ces réactions convergent toutes vers un seul objectif, celui de sauver son corps, soit par la soumission, la résignation, soit par des subterfuges pouvant effacer la honte et procurer une quelconque contenance, soit par la révolte ou encore par l'évasion, à la quête de refuge sûr.

### III-1-2-1- Les corps révoltés

Il s'agit de lire le processus qui part de la révolte d'un corps meurtri à la révolution. Ainsi, la première réaction violente d'Oumar Faye qui se bagarre avec un blanc sur le bateau qui le ramène au pays est perçue comme une révolte :

-Regagnez vos places, tas d'imbéciles ! cria un homme de peau blanche que les noirs regardaient craintivement. Il appela un steward pour qu'il explique à ses compatriotes qu'ils n'avaient pas le droit de rester là. L'employé obéit, mais personne ne voulut retourner sous la pluie ; alors le blanc se mit à distribuer des coups, des coups que le furieux donnait avec une chicotte. Il frappait vidant sa rage d'être désobéi. Il tapait à droite et à gauche, sans se soucier de l'âge ni du sexe. Cela fit une terrible bousculade dans l'étroite coursive où certains tombèrent. Soudain l'homme, pris par un crochet au menton et repris par un autre au ventre, s'écroula. Debout devant lui le noir attendait, ses bras démesurément longs touchant presque ses genoux, ses poings fermés prêts à cogner de nouveau.<sup>191</sup>

Son opposition systématique à la politique économique coloniale devient une véritable révolution puisqu'elle a fini par emporter l'adhésion de la masse. Le retour de Faye se présente comme un recours aux forces vives et aux bras valides dont l'Afrique a besoin.

De nombreux romans s'affichent comme des romans de la révolution. Dans *Climbié*, le héros va sacrifier son corps pour la libération de son peuple :

---

<sup>191</sup> Sembène Ousmane, *O pays, mon beau peuple !*, pp.12-13.

Climbié passait pour un meneur. C'est-à-dire un anti-français. Le pavillon tricolore, haut perché sur la résidence, couvrait les nationaux, leurs caractères et leurs habitudes, de son ombre auguste. Et qui osait tenir tête au plus petit d'entre eux, qui osait protester contre une iniquité quelconque, était taxé de révolutionnaire, passait pour un ennemi de la France, chaque Français individuellement voulant représenter la France. <sup>192</sup>

La réaction contre l'autorité établie est considérée comme un sacrilège. La violence coloniale aura inscrit dans les actes des Africains la réaction qu'illustre la rage continuelle de ne pas se laisser intimider. Ainsi, la nécessité de s'affirmer en tant qu'homme par la transgression des dispositions contraignantes conduit à plus de prise de responsabilité de certains Africains. C'est dans *Les bouts de Bois de Dieu* que l'on trouve l'illustration de la révolte communautaire face aux turpitudes et malversations occasionnées par l'administration coloniale :

C'était maintenant le milieu du jour et le soleil faisait généreusement son travail. De toutes les rues et ruelles, des avenues, la foule tournant le dos aux grands immeubles blancs des quartiers européens se dirigeait vers la médina. L'avenue Gambetta ressemblait à un long fleuve noir. Des cheminots distribuaient des tracts invitant les manifestants à cesser le travail toute la journée pour assister au meeting. Parfois des policiers essayaient de les saisir, mais la foule s'ouvrait pour les laisser passer... <sup>193</sup>

La grève des cheminots, accompagnés dans leur résistance par la détermination de leurs épouses, finit par se révéler comme un élément central sans lequel rien ne pourrait être obtenu. L'image forte de la mobilisation des femmes a donné toute sa dimension de combat communautaire à la grève. Les femmes ont été les messagères de tout un continent opprimé :

---

<sup>192</sup> Bernard Dadié, *op cit*, p.206.

<sup>193</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, p.325.

Et le long cortège reprit la route. Les pagnes, les camisoles, les mouchoirs avaient été lavés. C'était une multitude colorée qui défilait maintenant sous un ciel clair que les coups de vent de la veille avaient nettoyé du moindre petit nuage [...] La colonne avait engraisé, des femmes des villages, des Rufisquaises s'étaient jointes à celles de Thiès, des hommes aussi qui avaient grossi l'escorte et marchaient en arrière-garde ou sur les bas-côtés de la route.<sup>194</sup>

Pratiquement, ce sont les actions de mépris extrêmes du corps des Noirs par les Blancs qui ont donné plus d'importance à la révolte. Celle-ci a souvent dépassé le seul cadre spatial de quelques villages, de villes pour s'emparer du continent tout entier. C'est alors que les germes de nombreuses révolutions naîtront. A divers niveaux où les Noirs auront à se confronter aux agissements des oppresseurs, ils réagiront avec violence. Koumé et ses compagnons ne se font pas prier pour se révolter contre leur patron blanc :

Sans demander leur reste, les mécaniciens s'égaillèrent rapidement en direction de la forêt proche. Les jeunes garçons, eux, sachant leur impunité, restèrent sur leur position : ils ne désiraient à aucun prix manquer la fin d'un jeu aussi passionnant. D'autres badauds, de tous âges, vinrent bientôt s'ajouter à eux. Le gros Blanc avait donné de la tête contre la chaussée pierreuse. Il saignait abondamment et gigotait ; sa combinaison bleue était déjà maculée de sang. Sa bouche, alternativement, se fermait et s'ouvrait comme une forge.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, p.311.

<sup>195</sup> Eza Boto, *op. cit.*, pp.65-66.

Avec l'exposition des réactions des opprimés, l'on se retrouve avec des romans africains exprimant pleinement la condition humaine et les déboires de la vie. Ainsi, pour dénoncer les sévices des Occidentaux en Afrique, les écrivains vont mettre en scène des personnages capables d'incarner les perspectives libératrices. De nombreux cycles de personnages révoltés représenteront diverses situations de différentes régions de l'Afrique coloniale.

### III-1-2-2- L'évasion ou la quête du refuge

La mortification du corps impose la quête d'un espace plus sécurisant. L'ampleur des sévices corporels donne comme recours aux suppliciés la fuite, l'évasion ou le départ. Pour sauver son corps, il faut donc s'échapper des griffes des oppresseurs.

La peur et la méfiance à l'égard des oppresseurs conduit nécessairement à la quête d'un ailleurs plus sécurisant. Avec Toundi, on a manifestement l'illustration de cette quête du refuge. Il se trouve obligé de fuir pour rester en vie face à la violence, à la brimade de Gosier-d'Oiseau, de M. Moreau :

J'ouvris imperceptiblement les yeux. M. Moreau était là. Comme il paraissait heureux en se dandinant sur ses jambes ! – Il faut qu'il ait son châtiment, disait-il, soignez-le et envoyez-le-moi [...]

Les Blancs s'en allèrent. L'infirmier qui faisait la ronde vint me voir...Tu n'es plus bon que pour la Guinée espagnole ou pour le « Bêkon (cimetière des prisonniers) ». Il me donna cent francs et s'en alla. Je me sentais mieux. Il faut que je me sauve... Je m'en irai en Guinée espagnole... M. Moreau ne m'aura pas. Le garde ronfle déjà. L'horloge de l'hôpital a sonné trois heures du matin. Je vais courir ma chance, bien qu'elle soit très mince...<sup>196</sup>

En dépit de son état critique, Toundi trouve le temps de consigner dans un cahier les affres qu'il a dû subir. La solution absolue

<sup>196</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, pp.184-185.

restait la fuite. Malgré le mal et les dommages de son corps, l'évasion deviendra un répit. Il est victime d'un drame personnel ; cependant l'infirmier qui sent qu'il ne tiendra pas longtemps lui suggère de s'enfuir. La fuite est ici non un moment de faiblesse, mais une action vitale. La même situation sera décrite dans *Ville cruelle*, avec la fuite de Koumé et de Banda après le meurtre de M. T. En effet, Banda, Koumé et sa sœur Odilia ont décidé de fuir nuitamment en traversant, montés sur des planches, le fleuve qui devait les éloigner de leur poursuivants. Le narrateur montre alors le combat épique entre les fugitifs et les courants du fleuve en furie. L'auteur prend soin de décrire tous ces corps engagés jusqu'à l'extrême de leurs forces pour réussir leur évasion. Malheureusement, cette fuite va s'avérer fatale pour Koumé et donnera plus de responsabilité à Banda, l'impliquant dans une histoire qui, au départ, n'était pas la sienne :

Il s'engagea sur la passerelle, tenant d'une main Odilia qui venait derrière lui... Au dessous d'eux, l'eau râlait rageusement contre le roc. La dernière pluie avait gonflé le ruisseau ; il venait souiller le fleuve de son eau qu'au clair de lune on remarquait boueuse et épaisse. Banda ne cessait d'encourager Odilia [...] Enfin, il lui dit : - Tu vois, nous y sommes... Juste à ce moment, un choc violent accompagné d'un bruit sourd ébranla la passerelle, on entendit un plouf sonore à peu près au même instant.<sup>197</sup>

Par la fuite, Banda avait rassuré Koumé et sa sœur de les garder dans son village, le temps qu'il échappe aux gardes régionaux. La confrontation et la réaction face aux malversations sont toutes à l'origine de ce repli vers la campagne.

---

<sup>197</sup> Eza Boto, *Ville cruelle*. p.103.

C'est également en quête de liberté qu'Ahouna accepte de suivre Houngbé malgré le dessein mesquin de ce dernier qui réussit à gagner sa confiance :

Depuis trois jours, il sortait de sa cellule entre minuit et une heure...chuchotait quelques mots à Ahouna...qu'il s'évaderait le jour où l'occasion s'en présenterait [...]

Ils arrivèrent près de la gaule. Houngbé fit signe à son voisin de grimper ; ce dernier obtempéra encore. Parvenu au sommet de la muraille, il s'y déchira les mains sur des tessons de bouteilles ; il ne fit aucun cas de ses blessures : il se sentait content à l'idée qu'il allait être hors de la prison ; il s'assit et, en sautant, il se déchira cruellement le derrière ; son sang coulait le long du rempart, mais il ne s'en soucia pas davantage : il était heureux, il était libre, il irait tuer Anatou...<sup>198</sup>

Ahouna, aidé à l'évasion, sort pour subir la vengeance des parents de dame Kinhou. Cette vengeance prédite par les dieux de Zounmin a pour agent d'accomplissement Houngbé qui réussit sa mission. Ahouna croit avoir échappé à la justice occidentale qui l'a écroué ; il ignore la trahison de Houngbé qui le livre à l'abattoir. Ahouna, qui pensait se venger de son épouse Anatou, se retrouve lui-même livré à une vengeance sordide. Il est donc pris dans un piège qui n'en finit plus.

Dans la plupart des romans africains, soit les personnages se révoltent pour arracher un changement favorable comme Climbié, Oumar Faye, soit ils sont impuissants face à un sort qui ne leur laisse pas le choix d'une action comme Méka, Toundi, Samba Diallo. Souvent, les efforts pour l'amélioration de leur situation se soldent par un échec à l'image de Maïmouna et de Samba Diallo. Maïmouna fait un repli dans son village auprès de sa mère. Ce départ peut constituer

---

<sup>198</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op. cit.*, pp.274-276.

une évasion de la grande ville qu'est Dakar. Marquée par la honte, elle pense trouver près de Yaye Daro, sa mère, affection et amour :

... la position de Yaye Daro et de sa fille était celle de gens traqués, qui attendent le secours de l'extérieur. Mais cette position n'était pas encore désespérée, car Maïmouna avait apporté de Dakar beaucoup de toilettes et d'argent. Les deux femmes pouvaient mener un train de vie insultant pour leurs adversaires...<sup>199</sup>

Nous retenons que la quête d'un univers plus clément connaît diverses fortunes, d'où la confirmation du caractère imprévisible du dénouement des romans africains. Cette réalité et la manifestation tragique de la vie des Noirs s'appuient sur la réalisation du corps qui cherche à s'exprimer de différentes manières. En organisant une fuite en vue de sauver leur corps, les différents personnages aux prises avec leurs bourreaux se retrouvent généralement dans des situations extrêmes de désespoirs.

Dans ces conditions, l'on est en droit de se demander si le corps ne constitue pas à lui seul la solution à ses problèmes : obtenir le salut du corps par le corps.

Il n'est toutefois pas superflu de noter une autre réaction du corps qu'on découvre dans certaines œuvres du corpus : c'est le refuge dans la religion devenu un exutoire commode, mais comportant elle aussi des effets pervers pour le corps.

### **III-2- Le corps et les pratiques religieuses**

La religion est un facteur qui, dans la vie de l'homme, guide ses rapports à Dieu et son maintien. L'esprit y est appelé à se nourrir des paroles réconfortantes pour alléger certainement la douleur et les

---

<sup>199</sup> Abdoulaye Sadji, *Maïmouna*, p.212.

souffrances. Quant au corps, il est sollicité pour subir les souffrances imposées ou infligées. Dans de nombreuses pratiques religieuses, le corps est soumis à la faim, à la scarification, à la torture.

Le tout se passe sous la coupole d'un ascétisme trop poussé ou d'un endoctrinement aigu. Faut-il le rappeler, la question de la religion, dans la période coloniale, a longtemps contribué à créer de nombreux dommages autant au corps qu'à l'esprit pour les Africains qui devaient se débarrasser de leurs différentes pratiques afin d'adopter les religions musulmane et chrétienne au prix de moult sacrifices.

### **III-2-1- L'ascétisme, une violence corporelle délibérée**

L'ascétisme, c'est la pratique de l'abnégation et de la renonciation aux plaisirs du monde d'ici-bas, dans le but d'accéder à un plus haut degré de spiritualité, d'intellectualité ou de conscience de soi, au moyen de privations qui mortifient le corps. L'ascétisme est également une doctrine, ou un état d'esprit, qui préconise l'ascèse qu'elle place au centre de la vie spirituelle.

L'ascétisme est pratiqué, à divers degrés, par les adeptes de toutes les religions. Il prescrit souvent l'abstinence de nourriture, de boisson ou d'activité sexuelle, dans le cas du jeûne ou du célibat, par exemple, et peut également exiger la souffrance physique ou l'inconfort, comme l'endurance à la chaleur ou au froid extrêmes et l'autopunition telles que prescrites dans le soufisme, autopunition que pratiquent aussi les flagellants. L'ascétisme peut exiger la retraite de la vie active en faveur d'une vie de méditation.



Dans les romans étudiés, les adeptes de l'ascétisme sont peu nombreux. Ils sont très manifestes dans *L'aventure ambiguë*, avec Thierno, Samba Diallo dans sa tendre jeunesse au foyer ardent ; et dans *Le pauvre Christ de Bomba* avec le Révérend Père Drumont.

Les ascètes sont convaincus de la réalité de leur engagement. Ainsi, le maître et ses disciples s'engagent-ils à suivre les préceptes d'Allah dont les promesses futures sont certaines. Thierno, qui consacre sa vie à la prière et à la recherche des valeurs divines, conduit les disciples à sa charge à adopter ces mêmes principes qui feront d'eux des hommes accomplis :

Le maître était un homme redoutable à beaucoup d'égards. Deux occupations remplissaient sa vie : les travaux de l'esprit et les travaux des champs. Il consacrait aux travaux des champs le strict minimum de son temps et ne demandait pas à la terre plus qu'il ne faut pour sa nourriture, extrêmement frugale, et celle de sa famille, sans les disciples. Le reste de son temps, il le consacrait à l'étude, à la méditation, à la prière et à la formation des jeunes gens confiés à ses soins.<sup>200</sup>

Le maître consacre donc sa vie entière à cette quête spirituelle constante qu'il ne se lasse pas de meubler par la présence de son corps. Malgré le poids de l'âge et de la maladie, il accomplit ses rites religieux dans la certitude surtout que le corps constitue un frein à son ascension spirituelle :

Lentement, le maître se leva. Le craquement de toutes ses articulations nouées par les rhumatismes se mêla au bruit du soupir que lui arracha son effort pour se lever. En dépit de la solennité de l'heure – il se levait pour prier – le maître ne put refréner le rire intérieur que suscitait en lui cette grotesque misère de son corps qui, maintenant, regimbait à la prière.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*. p.17.

<sup>201</sup> Ibidem, p.39.

Objet de maintien dans une sorte de dépendance inutile au monde tangible, le corps demeure cet opposant absolu et provisoire à la gloire céleste. Dans cette attitude d'ascète, le maître se voit engagé dans un combat perpétuel avec un corps qui représente, en effet, un double dont on ne peut se débarrasser que par la mort :

Son corps, chaque jour davantage, accentuait sa fâcheuse propension à rester collé à la terre... le maître ne comptait plus sur ses articulations des pieds, qui lui refusaient toute obéissance. Il avait résolu de s'en passer et ses jarrets étaient devenus secs et rigides comme le bois mort que brûlaient les disciples.<sup>202</sup>

C'est ainsi que s'exprime surtout la dualité entre le corps et l'esprit du maître. Dans sa logique existentielle, il reconnaît certes l'imminence du corps, mais focalise tout son être sur la prière. Le monologue intérieur, qui dans le fond n'est qu'un dialogue avec son propre corps nommé vieux compagnon, fait ressurgir le choix de Thierno quant à sa vie d'ascète, de consacré :

Il réfléchit un instant. « Non, pensa-t-il. Mon rire est affectueux. Je ris parce que mon vieux compagnon fait des farces avec le craquement de ses articulations, mais sa volonté est meilleure que jamais. Je crois bien que même quand il sera tout à fait collé à la terre, de tout son long, sa volonté sera encore très bonne. Il priera, je l'aime bien... ». <sup>203</sup>

L'ascétisme rayonnant que manifeste le maître a eu une influence sur ses disciples. Au départ, Samba Diallo est présumé prédestiné à marcher à la suite du maître. Il va se détourner de cette voie avec son départ en France où une nouvelle quête existentielle le préoccupe plus que cet ascétisme dans lequel l'avait plongé Thierno. Le double échec de Samba Diallo tient également à son refus d'un

---

<sup>202</sup>Idem.

<sup>203</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*. p.40.

ascétisme manifeste qu'il comprend mal à l'âge adulte et qu'ont bouleversé de nombreuses pensées philosophiques.

A la suite de Thierno, c'est Demba qui hérite de sa Chair. La ferveur du maître ne peut être égale même si ce couronnement s'inscrit dans la continuité. En effet, tous les Diallobé reconnaissent en Thierno de nombreuses qualités et sa détermination dans la foi. Ses choix et ses paroles fortes n'ont pas fini de marquer les esprits et témoigner de son dévouement pour une vie spirituelle :

Il est bien que ce jeune homme remplace le maître, se félicite la Grande Royale. Il n'a pas, il n'aura jamais ce goût du vieil homme qui préfère les valeurs traditionnelles, même condamnées et mourantes, aux valeurs triomphantes qui nous assaillent. Ce jeune homme est téméraire. Le sens du sacré ne le paralyse pas. C'est un cuistre. Mieux que tout autre, il saura accueillir le nouveau monde. Mais auparavant, le maître aura vécu ainsi que mon frère. Ainsi que mon jeune cousin... oui Samba Diallo aussi aura vécu, spirituellement. Pauvre enfant qui eût dû naître contemporain de ses ancêtres. Je crois qu'il en eût été le guide... <sup>204</sup>

Pour Thierno, « *le corps est une gêne, permanente ou occasionnelle, irritante ou légère* » <sup>205</sup>. Aussi a-t-il enseigné à ses disciples de se détacher des soucis du corps pour gagner Dieu. Lui-même a toujours méprisé son corps et a appris aux siens à lutter contre « le poids », symbole des attachements matériels et les obstacles que sont le corps et les soucis. La Grande Royale reconnaît ici la valeur de l'ascétisme avec cette réflexion faite sur les qualités spirituelles de la vie du maître et du chef des Diallobé, de même que sur celles de Samba Diallo. Ce dernier n'a pas continué à garder les préceptes attenants à cette vie

---

<sup>204</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*. p.133.

<sup>205</sup> Bernard Gensame, « Le corps et la crasse dans l'œuvre de George Orwell » in *Annales de l'Université d'Abidjan*, série D, tome XIII, Lettres, 1980. p.181.

consacrée, d'où sûrement son échec. Quant à Demba, il est le seul personnage à bien se sentir dans son corps.

Avec *Le pauvre Christ de Bomba*, la question de la religion prend une toute autre perspective, fondée sur l'engagement du R.P.S. Drumont à vouloir bien mener sa mission d'évangélisation. La dévotion qui caractérisait certainement Thierno dans sa fonction d'ascète musulman ne se perçoit pas ici à un degré pareil ; mais on a une détermination qui offre une sorte d'ascétisme reposant également sur le don de soi.

Le R.P.S. Drumont se voit confier une grande mission d'évangélisation. En réalité, il veut la mener selon de véritables convictions religieuses, mais il se trouve que la mission d'évangélisation européenne en Afrique reste doublée d'une autre intention civilisatrice, voire colonisatrice. Cette vision fait que l'on n'arrive pas toujours à véritablement distinguer les vraies intentions du religieux. Il s'efforce de faire la distinction entre la foi et l'exploitation que dirige l'administration coloniale. Ce qui semble compter pour lui, c'est de gagner des âmes pour le Christ :

Je quitte la mission pour deux semaines. Je vais effectuer une mission au pays des Tala, où je n'ai pas été depuis trois ans, comme vous le savez. S'il y a parmi vous des Tala, surtout des catéchistes de ce pays, qu'ils annoncent à leurs compatriotes que je retourne parmi eux, pour leur offrir une nouvelle chance de se repentir, de renoncer à leurs vices et de revenir au Christ. Le châtement a été pénible, certes, mais il était nécessaire, il s'imposait du fait de leur mauvaise conduite, de leur manque de reconnaissance à l'égard de Celui qui est descendu sur terre, et qui est mort sur la croix pour les sauver du péché.<sup>206</sup>

---

<sup>206</sup> Mongo Béti, *Le pauvre Christ de Bomba*. pp.13-14.

Sa foi religieuse se déploie à travers cette conviction qu'il a de vouloir évangéliser les Noirs. Tout missionnaire engage son corps aux risques de maladie, de violence. Par ce choix qui généralement se fixe à un ordre sacramentel, il doit se résoudre à vivre comme son saint patron qui certainement, pour atteindre un si grand niveau de spiritualité, a dû sacrifier son corps pour qu'il ne soit pas corrompu par les désirs mondains. A travers la périphrase contenue dans le titre même de l'œuvre « le pauvre Christ de Bomba », nous percevons l'ardeur du R.P.S Drumont qui, malgré ses actions, reste incompris autant des Noirs que des Colons : « J'étais venu pour évangéliser les Noirs : je ne pensais qu'à ça. Aujourd'hui encore, je ne pense qu'à cela ; j'y pense même de plus en plus. »<sup>207</sup>

Le R.P.S Drumont vit sa foi. Cependant, dans son entourage, des facteurs tendent à jeter le discrédit sur ses actions, notamment la sixa qui a été détournée de sa vocation première. Jusqu'à son départ, le R.P.S a gardé la flamme de sa foi de sorte que les habitants reconnaissent les bienfaits de sa présence parmi eux. Dans son dernier sermon, il réaffirme son credo en manifestant l'espoir de voir son œuvre s'accomplir malgré son absence, mais par la présence du Seigneur Jésus-Christ :

Mes chers enfants, mes frères, mes amis... Je rentre en Europe, je retourne dans mon pays ! [...] Rappelez-vous aussi vos torts, votre conduite si peu chrétienne, vos femmes qui ont transformé ma sixa en une maison de mœurs sataniques... Dans l'avenir, essayer de vous améliorer. Oui, je sais que c'est difficile pour vous. Pourtant ce ne doit pas être impossible ! Notre Seigneur Jésus-Christ, le fils de Dieu n'a exclu aucun homme, aucune race de son royaume. Il devait aussi penser à l'Afrique, il ne pouvait pas ne pas penser à vous ! Un homme est un homme ; tout homme peut être bon

---

<sup>207</sup> Mongo Béti, *Le pauvre Christ de Bomba*. p.17.

chrétien, pourvu qu'il s'y efforce. Qu'importent les mœurs, les coutumes qui varient !<sup>208</sup>

La souffrance du R.P.S. reste morale. Son corps en pâtit assurément, car la dévotion se traduit toujours en actes. Ses actes à vouloir satisfaire et améliorer les conditions des Noirs sont multiples. Ami du Christ, serviteur du Christ, le R.P.S Drumont s'est évertué à remplir sa mission.

L'ascétisme religieux qui se construit sur la force de la parole donne de même au corps une contenance faisant de celui-ci un acteur non négligeable dans la quête de l'être. En saisissant des figures d'ascètes que sont Thierno et le R.P.S. Drumont, nous percevons l'importance que pourrait revêtir l'élément «corps » dans la dévotion ou la consécration à un ordre religieux.

### **III-2-2- L'impact de l'endoctrinement sur l'esprit et le corps**

L'endoctrinement est une manière d'instruire, pour rallier à son point de vue, et qui peut aller jusqu'à la manipulation mentale. Certaines idéologies sont basées là dessus. La religion représente dans la culture africaine un fait marquant et déterminant dans l'évolution des consciences et la caractérisation du corps. Au cœur de la jonction de trois civilisations, les Africains seront donc confrontés aux religions africaines, à l'islam et au christianisme.

Sommés d'anéantir leurs pratiques et de se convertir aux religions nouvelles, les Africains vont finalement se résoudre, contre leur gré, à être musulmans ou chrétiens. Les conquêtes de l'islam en Afrique de l'Est et de l'Ouest sont significatives dans la conversion de nombreux peuples. De même, les missions chrétiennes qui

---

<sup>208</sup>Ibidem. pp.272-273.

accompagnent le colonialisme s'étendent jusqu'à l'assimilation tout en éveillant quelquefois l'assentiment. C'est dans ce changement que va naître un nouvel homme africain, un nouveau corps. Ainsi, les doctrines attenantes à ces diverses religions vont s'imposer à plusieurs niveaux.

Les faits religieux abondent dans les romans de la période étudiée. Cependant, *L'aventure ambiguë* et *Le pauvre Christ de Bomba* sont des œuvres où les effets de l'endoctrinement religieux sont très visibles. Dans *Le regard du roi*, on a également la manifestation expresse d'un endoctrinement qui reste idéologique et se rapporte à la quête du corps du roi qu'engage Clarence. Les autres ouvrages s'organisent pratiquement autour de faits ne traitant que partiellement de la problématique de l'endoctrinement.

L'endoctrinement religieux peut se lire comme l'une des manifestations de l'ascétisme dans *L'aventure ambiguë* et *Le pauvre Christ de Bomba*. Le maître et le R.P.S. ont su rallier à la cause religieuse les disciples que sont Samba Diallo et Demba pour le premier, Denis, Zacharie et certains habitants du pays des Tala pour le second. L'érudition religieuse du maître lui donne une notoriété dans la pratique et l'enseignement des préceptes de l'Islam. Ainsi, le fait que des enfants lui soient confiés et qu'il en fasse des disciples atteste des qualités qu'il recèle. En œuvrant à la formation des enfants, il les possède corps et âmes afin d'en faire des disciples capables d'assurer sa relève :

Le reste de son temps, il le consacrait à l'étude, à la méditation, à la prière et à la formation des jeunes gens confiés à ses soins. Il s'acquittait de cette tâche avec une passion réputée dans tout le pays des Diallobé. Des maîtres venaient des contrées les plus lointaines, le visitaient périodiquement et repartaient édifiés. Les plus grandes

familles du pays se disputaient l'honneur de lui envoyer leurs garçons [...] <sup>209</sup>

Le degré d'endoctrinement dans *L'aventure ambiguë* peut se mesurer et se percevoir à l'état de Samba Diallo qui, malgré sa lignée, s'efforçait enfant à marcher selon les prescriptions imposées par le maître aux disciples. Ces derniers ayant fait le vœu de pauvreté, manifestent leur assimilation à la nouvelle doctrine :

Sous le vent du matin, Samba Diallo improvisait des litanies édifiantes, reprises par ses compagnons, à la porte close de son cousin, le chef des Diallobé. Les disciples circuleront ainsi de porte en porte, jusqu'à ce qu'ils aient rassemblé suffisamment de victuailles pour leur nourriture du jour. Demain, la même quête recommencera, car le disciple tant qu'il cherche Dieu, ne saurait vivre que de mendicité, quelle que soit la richesse de ses parents. <sup>210</sup>

L'endoctrinement religieux qui se présente montre le sacrifice que font les familles et surtout les disciples pour rester attachés aux prescriptions de l'islam. En adoptant ce style de vie religieuse pour la formation de Samba Diallo, son père voulut qu'il apprît certaines valeurs qui façonneront sa formation. Mais déjà il en portait le fardeau. L'enseignement du maître dont l'incipit nous donne un aperçu, témoigne de sa logique didactique, mais surtout de ses convictions religieuses :

Cette phrase qu'il ne comprenait pas, pour laquelle il souffrait le martyre, il l'aimait pour son mystère et sa sombre beauté. Cette parole n'était pas comme les autres. C'était une parole que jalonnait la souffrance, c'était une parole venue de Dieu, elle était un miracle, elle était telle que Dieu lui-même l'avait prononcée. Le maître avait raison. La parole qui vient de Dieu doit être dite exactement, telle qu'il Lui avait plu de la façonner. Qui l'oblitére mérite la mort... <sup>211</sup>

Les références constantes de Samba Diallo à son maître montrent combien l'influence de ses paroles oriente sa personne. C'est

---

<sup>209</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*. pp.17-18.

<sup>210</sup> Ibidem. p.24.

<sup>211</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*. pp.14-15.



certainement la transgression qui va lui coûter la vie. En ce sens, le rôle qu'a joué le fou en tant que nouveau gardien de la pensée du maître, donc de sa doctrine, reste considérable à juste titre. De là, se pose le problème de la foi. Tous faits considérés, Samba Diallo a su à la fin qu'il avait perdu la foi. La réflexion qu'il fait au cimetière où le mène le fou dégage ses interrogations sur le sens réel de la foi au nom de laquelle se font des guerres à travers le monde. Samba Diallo y mesure combien l'endoctrinement peut conduire à des dérives et à des souffrances physiques et morales :

« Comme je voudrais encore que tu fusses ici, pour m'obliger à croire et me dire quoi ! Tes bûches ardentes sur mon corps... je me souviens et je comprends. Ton ami, celui qui t'a appelé à Lui, ne s'offre pas. Il se conquiert. Au prix de la douleur. Cela je le comprends encore. C'est peut-être pourquoi tant de gens, ici et ailleurs, ont combattu et sont morts joyeusement... Oui, peut-être qu'au fond, c'était cela... En mourant parmi la grande clameur des combats livrés au nom de ton Ami, c'est eux-mêmes que tous ces combattants voulaient chasser d'eux-mêmes, afin de se remplir de Lui. Peut-être, après tout... »<sup>212</sup>

L'enfance de Samba Diallo aura été caractérisée par sa dévotion et l'impact de l'endoctrinement que conduisait Thierno, le maître des Diallobé. A l'âge adulte, il connaîtra des bouleversements qui le mèneront à certaines transgressions allant jusqu'au doute.

Contrairement à l'organisation de *L'aventure ambiguë*, *Le pauvre Christ de Bomba* présente la question religieuse sous un autre angle. L'action missionnaire du R.P.S. est une mission d'évangélisation afin d'amener les Noirs colonisés à accepter Dieu et supporter leurs souffrances. Certes, la volonté du missionnaire apparaît noble, car se présentant comme distincte de la servitude de la colonisation. Ses efforts pour conduire à la conversion peuvent certainement être taxés

---

<sup>212</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*. p.186.

d'endoctrinement. En effet, engagé à faire connaître le Christ, le R.P.S. est aidé dans sa tâche par les catéchistes, par Denis, Zacharie et autres chefs qui ont une influence sur le peuple. Son ardeur dans cette entreprise est ici caractérisée par Denis :

Jésus-Christ... oh ! Je crois bien qu'il n'y a pas blasphème... Il mérite bien ce nom, cet éloge innocent de petits enfants. Un homme qui a réussi à imposer la foi. A rendre les gens quotidiennement bons chrétiens. Souvent malgré eux. Un homme autoritaire. Un homme terrible. Un père... Jésus-Christ ! <sup>213</sup>

Mais la réalité qui se présente, c'est que les Africains ne manifestent pas toujours une foi active. Leur passivité viendrait des nombreuses confusions entre les actions d'évangélisation du R.P.S. et celles menées par l'administration que représente M. Vidal.

L'adhésion à la religion chrétienne favorise la création d'écoles, l'implantation de chapelles dans la majorité des villages de la circonscription :

... ils vivent constamment dans l'insouciance, au contraire des gens des villes et de ceux de la route. Ils ne s'en font pas, comme dit le R.P.S. Il dit aussi que s'ils songent si peu à Dieu, c'est parce qu'ils sont trop heureux. Selon lui, seuls les malheureux, seuls les opprimés peuvent avoir foi en Dieu ; et pourquoi seraient-ils meilleurs chrétiens sur la route, sinon parce qu'à chaque instant ils sont exposés aux vexations des tirailleurs, à la cupidité des chefs, à la corvée ? <sup>214</sup>

La tournée à travers le pays des Tala a été la belle occasion pour le R.P.S. et ses compagnons de redécouvrir le degré de foi des habitants. Il ressort que l'enracinement de la foi diffère selon qu'on a affaire au peuple Tala ou aux gens de la route. En jugeant cet état de fait, nous pouvons également comprendre toutes les difficultés observées par le R.P.S. à faire passer son message d'évangélisation qui a bien souvent

---

<sup>213</sup> Mongo Béti, *Le pauvre Christ de Bomba*. p.11.

<sup>214</sup> Mongo Béti, *Le pauvre Christ de Bomba*. p.29.

rencontré des hostilités. Ici, en effet, l'on assiste à bien des égards à un refus de l'endoctrinement pour la simple raison que le R.P.S. est un Blanc qu'on a vite fait d'assimiler à tous ses semblables :

Mon père, ils disent qu'un prêtre, ce n'est pas meilleur qu'un marchand grec ou tout autre colon. Ils disent que ce qui vous préoccupe tous, c'est l'argent, un point c'est tout : vous n'êtes pas sincères, vous leurs cachez des choses, vous ne leur enseignez rien. <sup>215</sup>

Le rôle du R.P.S. reste dans l'ensemble ambigu pour nombre de Noirs. Ces derniers voient dans les principes de la religion des contraintes inadmissibles et incompatibles avec leur culture.

L'endoctrinement idéologique perceptible dans *Le regard du roi* s'inscrit dans un registre à multiples valeurs symboliques que recèle l'œuvre. En effet, la dynamique dans la narration du texte engage Clarence dans la quête du roi. Ce désir de vouloir absolument accéder au souverain l'a conduit à se mettre, sans s'en rendre compte, sous la tutelle du mendiant qui a pour compagnons Nagoa et Noaga.

A la cérémonie qui annonce la venue du roi, les deux garçons empêchent Clarence de voir la scène. Ils lui en expliquent le déroulement en exagérant le rituel, cherchant certainement à attirer son attention sur le symbole que représente le roi. Mais cette mise en scène des deux garçons a bien failli rebuter Clarence qui, dans son abnégation à avoir à servir auprès du roi, retrouve encore le mendiant dont l'intervention le ramène à des sentiments meilleurs :

Il se tourna soudain vers les deux garçons.  
 - Qu'avez-vous raconté à l'homme blanc ? dit-il sévèrement.  
 Les deux garçons baissaient la tête.  
 - Ils n'avaient besoin de rien dire, dit Clarence. J'ai des oreilles.  
 Mais le mendiant ne fit aucun cas de son interruption.  
 - Que je vous y reprenne à faire des fables ! dit-il aux deux garçons. Je vous arracherai la peau des reins avec mon bâton !  
 Les deux garçons n'avaient pas relevé la tête et ils ne pipaient mot.

---

<sup>215</sup> Ibidem. p.33.

- Et vous, vous avez gobé ces fables ? dit le mendiant à Clarence.
- Est-ce que ces cris étaient des fables ?
- Je ne sais de quels cris vous parlez, dit le mendiant [...] Ce que je sais, c'est que ces deux polissons vous ont raconté des fables... Mais ne voyez-vous pas que ce sont tout bonnement deux enfants bavards et menteurs qui cherchent à se donner de l'importance ? <sup>216</sup>

L'intervention du mendiant dénote l'influence qu'il veut lui-même avoir sur Clarence. Il se fait déjà détenteur d'une connaissance singulière à la différence de Nagoa et Noaga. La bonne contenance du mendiant révèle qu'il veut apprendre à Clarence certaines vérités et réalités qui lui permettront d'approcher progressivement le roi. Il semble ainsi vouloir gagner la confiance de Clarence. Le statut de mendiant se pose comme un symbole que Clarence n'a pas encore déchiffré. Le mendiant, accompagné des deux garçons, conduira Clarence à travers la forêt et les labyrinthes dans cette quête de la présence du roi. Les différentes étapes sont des phases en spirales de l'initiation de Clarence. A travers la forêt et la multitude de sentiers que ne voit Clarence, le mendiant, qui porte l'idéologie de la mission particulière, entreprend de lui expliquer la réalité de l'Afrique, les caractéristiques d'une Afrique qui a ses mystères :

- Nous n'avons pas de sabre d'abattage, dit Clarence.
- Qu'avons-nous besoin de sabre d'abattage ? dit le mendiant. Il y a des sentiers... Je connais tous les sentiers de la forêt : il n'y a en pas un que je n'aie cent fois parcouru.
- « Où peut-il voir un sentier ? se demanda Clarence. Il ne voit rien, il ne peut voir rien de plus que moi ; il voit des ombres d'accès, des ombres seulement ; et il invente ! Il traite les deux garçons de bavards et de menteurs, mais... »
- Je n'invente aucunement, reprit soudain le mendiant comme s'il venait une fois de plus de lire à livre ouvert dans l'esprit de Clarence. Il y a des sentiers si vous ne les voyez pas - et

---

<sup>216</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*. pp.38-39.

pourquoi les verriez-vous ? – n'accusez que vos yeux. Un homme blanc ne peut pas tout voir ; et il n'a pas non plus besoin de tout voir, car ce pays n'est pas un pays de blancs. Mais, même si ce pays n'était pas le Sud, rien n'assure que vos yeux vous renseigneraient mieux...<sup>217</sup>

Clarence doit apprendre à voir non seulement avec les yeux, mais également avec l'esprit dans cette Afrique qui recèle, elle aussi, autant que l'Occident, des potentialités diverses. Le maintien de Clarence dans les sentiers afin qu'il prépare sa future rencontre avec le roi, n'est pas une ruse du mendiant. La présence du roi doit être une découverte, comme la connaissance de l'Afrique. Malgré toutes les turpitudes qu'il rencontre, en Clarence ne s'éteint pas le désir de voir le roi. A la curiosité de l'homme blanc, l'expertise africaine se présente comme une doctrine. Si pour Clarence voir le roi reste la seule finalité, pour le mendiant et ceux qui sont engagés à le maintenir dans leur réalité, le résultat de toute leur action est simplement de montrer le triomphe de l'humanisme africain contrairement à la barbarie des Occidentaux. Clarence parvient au roi chargé de son impureté. Ce qu'on a bien voulu lui montrer, c'est la miséricorde dans le dialogue et le brassage des cultures. L'espoir qui, soudain l'illumine lorsqu'il découvre le roi, lui donne le quitus de l'affranchissement :

Le roi le regardait, et rien, plus rien n'avait d'existence en dehors de ce regard. C'était un regard si lumineux et où il y avait tant de douceur que l'espoir, un fol espoir, naissait en Clarence. Oui, à présent l'espoir le disputait à la crainte ; l'espoir devenait plus fort que la crainte. Et bien que le sentiment de son impureté dissuadât Clarence de s'approcher, néanmoins Clarence s'avancit...<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*. pp.86-87.

<sup>218</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*. p.251.

Le rôle du mendiant aura été déterminant dans cette phase initiatique. Il est clair ici que toute initiation se fonde sur des valeurs, forgeant ainsi un jugement qui n'est autre que celui d'une perspective doctrinale. Malgré les perspectives kafkaiennes<sup>219</sup> perçues dans ce roman, ou la tendance avérée toute proche de l'œuvre de Michel Leiris, *Le regard du roi* de Camara Laye est de toute richesse d'écriture, mêlant narration et analyses philosophiques ; il révèle sa vision de l'Afrique dans laquelle il engage l'Occident, à travers Clarence, à en découvrir les facettes :

L'expérience de Clarence ne laisse rien paraître d'un épanouissement au sein d'une société africaine harmonieuse, mais bien plus de l'incapacité à comprendre l'Afrique. Ce ne sont pas seulement les gens, leurs relations et leur mode de vie qui lui sont étrangers et mystérieux, mais la Nature, la forêt par exemple. L'expérience essentielle de Clarence, celle qui le précipite dans le doute existentiel, c'est la difficulté de comprendre ses partenaires africains, l'impression d'être trompé, l'absurdité de son voyage et même de son existence.<sup>220</sup>

La pratique religieuse établit avec un réalisme patent une relation au corps qui inscrit les personnages dans des situations multiples. L'adhésion à un ordre religieux ou à un environnement idéologique se veut une manifestation qui influence autant le corps que l'esprit. Que ce soit par l'ascétisme ou à travers l'endoctrinement, le corps reste le centre de focalisation et de ralliement. Cette prééminence du corps comme point nodal des actions, des manifestations pose également le problème de la maladie comme cause de douleur, de souffrance et de mort.

---

<sup>219</sup> Cornélie Kunze, « L'Européen déraciné et l'Afrique guérisseuse : une relecture du roman *Le regard du roi* de Camara Laye » in *Littérature et maladie en Afrique, Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Actes du congrès de l'A.P.E.L.A., Nice, septembre 1991, Paris, L'Harmattan, 1994. 352p. (pp.75-94)

<sup>220</sup> Cornélie Kunze, *op.cit.* p.86.

### III-3- Le corps-malade et ses différentes représentations

L'expérience de la maladie reste une réalité omniprésente dans la société. La pratique romanesque ne saurait l'ignorer d'autant plus que la maladie et la souffrance constituent des phénomènes qui touchent l'homme, tout l'homme. L'écriture romanesque africaine exprime divers degrés de souffrance liés à la maladie. Celle-ci affecte le corps qui subit de nombreuses transformations pouvant conduire à la mort. Selon Marie-Rose Abomo-Mvondo, la maladie installe tout un désordre multidimensionnel et reste une adversité :

La maladie reste pour l'homme une adversité qu'il faut combattre au nom de la vie. On la ressent habituellement comme un frein à l'épanouissement de l'individu, à sa santé, à son intégrité aussi bien physique que sociale ou morale. Terme générique, elle signifie l'état de morbidité, la pathologie, la souffrance physique ou la maigreur qui est signe évident de perte de santé et de vigueur. Ses symptômes et sa manifestation affectent non seulement le malade lui-même mais aussi son entourage.<sup>221</sup>

La représentation de la maladie dans le roman africain de la période coloniale expose ses effets sur le corps. Ainsi, c'est face à la décrépitude du corps due au poids de la maladie que l'on trouve la nécessité de s'interroger réellement sur l'existence.

#### III-3-1- Le poids de la maladie sur le corps

La conception de la maladie en Afrique suscite de nombreuses interrogations. Les causes de maladie sont diverses et leurs descriptions dans les romans s'attachent à l'intensité narrative des actions et des situations vécues par les personnages. *C'est en ce sens que*

---

<sup>221</sup> Marie-Rose Mvondo, « *La maladie ou la déstabilisation de l'ordre moral* » in *Littérature et maladie en Afrique, Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Actes du congrès de l'A.P.E.L.A., Nice, septembre 1991, Paris, L'Harmattan, 1994. 352p. (pp.307-319) / p.308.

*la maladie africaine se révèle d'une extrême complexité car il y a des domaines aussi divers que le culturel, le social, le pathologique, l'écologique, le psychique, le clanique ou le spirituel.*<sup>222</sup>

Les œuvres de notre corpus permettront, en analyse, de s'interroger sur la typologie des maladies, leurs causes, leurs manifestations, leurs impacts et l'issue qui est soit la guérison, soit la mort. A travers un tableau synoptique, nous pourrions certainement mieux présenter la perception de la maladie et ses occurrences dans les œuvres. Cette présentation s'accompagnera d'une interprétation dans un second volet qui portera sur l'exploitation de la question du corps malade.

En amont, notons que la plupart des romans du corpus - 9 sur 13 - présentent des cas de pathologies graves qui affectent plus ou moins les corps des personnages et rendent ces derniers invalides pour un temps relativement long. Seuls les plus significatifs seront retenus.

---

<sup>222</sup> Marie-Rose Mvondo, *op.cit*, p.308.



TABLEAU I : *La maladie dans Maïmouna*

Personnages	Typologie des maladies	Causes	Manifestations	Impacts et périodicité	Issues
	Maladie physique				
<b>Yaye Daro</b>	La Variole, maladie virale dont les symptômes cutanés sont visibles sur la peau : « le médecin blanc avait déclaré que c'était la variole. » p.229.	Epidémie virale contagieuse	Frissons : « Yaye Daro frissonnait de plus en plus ». p.229.	Premier accès de deux semaines et rechute  « Triste vision... On sortit de la case deux créatures à l'état de loques humaines. Puis on les traîna vers l'ambulance. » p.232.	« Yaye Daro était entièrement rétablie. On eût dit que le danger de mort qui pesait sur sa fille avait, en un moment, écourté l'évolution de son propre mal. » p.236.
<b>Maïmouna</b>	« le médecin blanc avait déclaré que c'était la variole. » p.229.	Epidémie virale contagieuse	« la pauvre Maïmouna tomba malade à son tour. A cause de sa grossesse sans doute, elle fut secouée plus violemment que sa mère ». p.229.  - Fièvre : « Maïmouna hurlait et se lamentait dans sa fièvre ». p.233.	« Elle est dûrement touchée. En effet, elle fait une variole confluente, espèce redoutable. Vous avez vu que son corps est couvert de pustules extrêmement nombreuses, empiétant les unes sur les autres. La possibilité d'une forme hémorragique n'est pas à écarter à cause de son état de grossesse. » p.235.  « Leur séjour au Lazaret dura soixante-cinq jours. » p.230.	« Quelque temps après, Maïmouna accoucha presque sans effort. Un amas informe, qui était comme une partie d'elle-même à moitié liquéfié. – Votre enfant est sauvée, dit triomphalement le brave médecin auxiliaire à la mère Daro. » p.236.  Maïmouna et sa mère ont pu être sauvées de l'épidémie grâce aux efforts des médecins.
<b>Population</b>	« le médecin blanc avait déclaré que c'était la variole. » p.229.	Epidémie virale contagieuse	« une même vague de terreur courait, soulevé par une maladie qui décimait les pauvres habitants ». p.229.	<b>Mort</b> : « Quand, jour après jour, on commença à compter les morts, ce fut l'abattement général, et le souci... » p.230.	<b>La Mort de nombreuses personnes parmi la population</b>

Dans *Maïmouna*, la représentation de la variole se fait avec des détails précis qu'accentue un vocabulaire médical afférent. La maladie physique causée par une épidémie virale se manifeste par la fièvre, la fatigue, les pustules, les suppurations, l'ophtalmie purulente. Avec le cas de Maïmouna, l'on voit l'évolution de la maladie. Le traitement de cette épidémie a montré l'efficacité de la médecine moderne. Contrairement aux actions et à la science traditionnelle et l'automédication de Mâme Raki pour éloigner la maladie, celle-ci a pris de l'ampleur. Le triomphe de la médecine moderne après moult efforts traduit certainement l'intérêt à préférer des remèdes testés et efficaces plutôt qu'à s'attacher à exorciser un mal physique réel par toute autre pratique, fétichiste en particulier.

La source du mal de Maïmouna est moins mystique que liée à des conditions hygiéniques mal contrôlées. La maladie a accentué ses déboires et le flétrissement de sa beauté. C'est plutôt son impact qui recouvre l'idée du sort. Au moment où Maïmouna retourne au village pour refaire sa vie, elle tombe malade après que sa mère eut contracté le mal. La situation est de même reprise dans l'analyse de Marie-Rose Mvondo :

La maladie arrive alors qu'elle est de retour de la grande ville, après avoir dédaigné les prétendants qu'on lui proposait ; cette maladie lui ôte tout à la fois, la laissant nue d'espoir, le ventre vide de toute vie future, le corps criblé de cicatrices ; une maladie qui suit la lettre de rupture du fiancé, réduisant à néant les derniers débris d'espérance auxquels elle s'était accrochée ; une maladie qui enfin permet d'aboutir à une nouvelle philosophie de l'existence : « la vie réelle, sans tendresse ni leurre. »<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> Marie-Rose Mvondo, « La maladie ou la déstabilisation de l'ordre moral » in *Littérature et maladie en Afrique, Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Actes du congrès de l'A.P.E.L.A., Nice, septembre 1991, Paris, L'Harmattan, 1994. 352p. (pp.307-319) / p.312.

Avec cette nouvelle épreuve de la maladie qui place l'héroïne dans une quête réelle de son être, de sa vie, il s'opère une rupture de la linéarité narrative qui traduit le caractère éphémère de la beauté. La question de la beauté et de la jeunesse de Maimouna représente la thématique initiatrice du récit ; cependant le thème de la maladie constitue le nœud de l'histoire, car c'est l'état final qui donne sa conclusion et sa leçon de morale. En partant donc de ces thèmes, nous nous rendons compte que toutes les représentations sont, pour finir celles du corps.

TABLEAU II : *La maladie dans Ville cruelle*

Personnages	Typologie des maladies	Causes	Manifestations	Impacts et périodicité	Issues
	Maladie physique				
<b>La mère de Banda</b>	Maladie physique non identifiée	<p>« Toute sa vie, elle n'avait rien fait que travailler. Puis elle est tombée malade comme ça, un soir du retour des champs : elle s'était couchée et n'avait pu se relever le lendemain...la maladie s'était installée dans sa chair ». p.191.</p>	<p>« ...une seule image l'émouvait, lui imprimait un frisson : c'était celle de sa mère gisant sur un lit de bambou et pleurant à petits coups de souffles ». p.76.</p> <p>« Elle avait été prématurément vieillie par la maladie qui l'avait desséchée et fripée ». p.188.</p> <p>« La malade s'était à nouveau couchée, disant qu'assise elle avait des vertiges ». p.190.</p> <p>« Des périodes de demi-guérison avaient alterné avec des périodes de crise aiguë. Et un jour, il avait quelques mois de cela, elle s'était couchée pour de bon ». pp.191-192.</p> <p>« ... les maux de tête ». p.194.</p>	<p>« ...je n'avais pas revu ma mère puisqu'elle avait cessé ses visites. En la retrouvant, j'eus du mal à la reconnaître. Elle était déjà malade, de cette étrange maladie qui, n'a fait qu'empirer ». p.12.</p> <p>« Le fils se tenait devant la mère, une pauvre chose étique, tordue, qui gigotait comme une écrevisse noire sur les bambous luisants à force d'avoir été frottés ». p.117.</p> <p>« Au moins six fois, il l'avait portée au dispensaire. Même qu'elle avait été hospitalisée des semaines durant ; mais elle avait dû repartir, son fils n'ayant plus d'argent. Et tout cela sans résultat... ». p.192.</p> <p>« ... le physique misérable de cette loque humaine ». p.190.</p>	<p><b>Mort</b></p> <p>« La mère de Banda était morte depuis quelques jours ». p.222.</p>

Dans *Ville cruelle*, la maladie est d'abord une représentation avant d'être une présentation. La maladie de la mère de Banda n'est pas précisée. Il est seulement annoncé qu'elle est malade et couchée. De nombreuses maladies donnent pour symptômes ces signes qu'elle présente. Le narrateur, autant que Banda, n'évoque pas clairement le nom de la maladie. Ce flou et cette imprécision pourraient faire penser au paludisme ou à la malaria, une maladie ordinaire en Afrique. Aussi, cette maladie n'est-elle pas perçue comme une fatalité. La mort de la mère de Banda reste une énigme. Son entourage essaie de vivre en intégrant la malade à son existence quotidienne. Ainsi, le qualificatif « la malade » représente moins son état immédiat que l'identité, la désignation qu'on lui assigne.

L'évolution de la maladie se présente comme une mise en parallèle de situations avec l'itinéraire de Banda. La maladie de sa mère le préoccupe certes, mais Banda voit son destin lié à autre chose. C'est sa mort même qui lui ouvrira les portes de la grande ville.

Dans *Ville cruelle*, il s'agit du thème de la *maladie-galvanisation*<sup>224</sup>. En effet, la maladie de la mère de Banda se présente comme un adjuvant. Banda est galvanisé par l'imminence de la mort de sa mère, encore retenue par la maladie. Il veut satisfaire le vœu de sa mère, celui de le voir marié. En outre, bien qu'il se représente sa mort prochaine, parce qu'il la sait gravement malade, il lui a apporté les soins nécessaires.

---

<sup>224</sup> Nous faisons ici allusion à la typologie de Jean Derive qui, dans le même sens, a parlé de la maladie dans les récits oraux in « *Représentation et fonction narrative de la maladie dans les récits oraux de quelques sociétés de l'Afrique noire* » in *Littérature et maladie en Afrique, Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Actes du congrès de l'A.P.E.L.A., Nice, septembre 1991, Paris, L'Harmattan, 1994. 352p. (pp.5-26).

En définitive, la maladie ne fait plus peur ; elle a intégré le quotidien de la mère comme celui de Banda lui-même. Elle raconte sa maladie et de la même manière que son entourage décrit son état agonisant. Elle va jusqu'à s'accommoder de son sort et retrouve même l'espoir de revivre lorsqu'elle rencontre Odilia, assurée que son fils a trouvé la femme qu'il lui fallait.

La maladie est vécue non plus comme un drame personnel, mais collectif. La mère malade pourrait symboliser l'Afrique en putréfaction à cause des maux qui la traversent et la paupérisation de la population.

Cette dimension appelle la perspective idéologique liée à la maladie dans l'œuvre, celle qui relève que « la maladie indirectement figure une entrave à l'évolution vers l'indépendance ». <sup>225</sup> La description de la société elle-même malade, à l'image de la maladie innommable de la mère, traduit l'importance d'une telle thématique. La cruauté de la ville est donc à annexer aux différentes formes que prend la maladie. Le corps physique de l'Africain et le corps social africain affectés, ploient sous le poids d'une maladie incurable qui finira par l'anéantir si celui-ci ne s'engage pas à éradiquer le mal.

---

<sup>225</sup> Arlette Chemain-Degrange, « Maladie et guérison comme signes dans l'évolution de la littérature subsaharienne de langue française » in *Littérature et maladie en Afrique, Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Actes du congrès de l'A.P.E.L.A., Nice, septembre 1991, Paris, L'Harmattan, 1994. 352p. (pp.229-240). / p.231.

TABLEAU III : *La maladie dans L'aventure ambiguë*

Personnages	Typologie des maladies		Causes	Manifestations	Impacts et périodicité	Issues
	Maladie physique	Maladie psychique				
<b>Le maître Thierno</b>	Rhumatismes		Le grand âge, l'ascétisme et les rhumatismes : Affections douloureuses des articulations ou des muscles	<p>« Le craquement de toutes ses articulations nouées par les rhumatismes se mêla au bruit du soupir que lui arracha son effort pour se lever ». p.39</p> <p>« le maître ne comptait plus sur ses articulations des pieds, qui lui refusaient toute obéissance ». p.39</p> <p>« ses jarrets étaient devenus secs et rigides comme le bois mort ». p.39</p> <p>« la pesante douleur qu'il ressentait au niveau des reins ». p.39.</p>	<p>« Son corps, chaque jour davantage, accentuait sa fâcheuse propension à rester collé à la terre ». p.39</p> <p>« La démarche du maître avait, de ce fait, pris la curieuse allure dandinée des palmipèdes anatidés ». pp.39-40</p> <p>- Souffrance et sédition du corps p.40</p> <p>« votre corps le plus décharné, votre apparence la plus fragile ». P.45</p> <p>« Tout le côté droit du maître était endolori ». p.94</p>	<b>Mort</b> « Maître des Diallobé...Je sais que la terre a absorbé ce corps chétif que je voyais naguère ». P.185
<b>Le fou</b>		Folie	Incertaines la (peut-être guerre)	« La physionomie, comme les habits, laissait une impression hétéroclite [...] faisait douter que le cerveau de cet homme pût seulement contenir une pensée lucide ». P.98	« son récit était si extravagant ...En effet, à mesure qu'il racontait, le fou se mettait à revivre, comme dans un délire, les circonstances de son récit...l'homme s'était subitement recroquevillé, puis était tombé, les bras au ventre, en poussant un râle d'agonie... » p.99	<b>Assassinat de S. Diallo par le fou</b> « C'est alors que le fou brandit son arme,... Samba Diallo ». p.187

Le traitement du thème de la maladie, dans *L'aventure ambiguë*, s'organise autour de deux personnages caractéristiques de deux milieux différents et qui, au final, tisseront une amitié particulière. Le maître et le fou souffrent de divers maux. La maladie de Thierno est bien connue, les rhumatismes qu'accentue l'avancée de son âge. La description de la douleur qui lui traverse le corps traduit combien l'organisme se rend fragile face à la maladie. La grandeur d'esprit du maître est opposée à la fragilité de son corps. Pour le maître, au poids de la maladie s'associe le corps ; et le corps se présente comme un frein aux activités spirituelles, notamment la prière. Le corps marqué par la maladie a la propension d'être réfractaire : « *Son corps, chaque jour davantage, accentuait sa fâcheuse propension à rester collé à la terre* ». <sup>226</sup>

Le fou est désigné quant à lui comme tel à cause de son attitude et de l'incohérence de ses propos. Cette attitude confirme le jugement qui est porté sur la démence dans laquelle il a sombré. La logique de sa pensée différente et incompréhensible des autres contribue à sa marginalisation. L'apparition du fou dans la solitude du maître atteste une autre signification. En effet, le personnage même du fou reste problématique. Il est souvent vu comme une voix prophétique, même si celle-ci demeure en déphasage avec la vision ordinaire des choses. Le mystère qui l'entoure fait justement qu'il apparaît comme un marginal. L'analyse profonde de ses propos montre qu'il se donne plutôt une mission, celle de rendre Samba Diallo justiciable.

---

<sup>226</sup> Cheikh Hamidou Kane, op.cit. p.39



TABLEAU III : *La maladie dans Le pauvre Christ de Bomba*

Personnages	Typologie des maladies	Causes	Manifestations	Impacts et périodicité	Issues
	Maladie physique				
De nombreuses femmes de la sixa et des hommes de la paroisse de Bomba	Syphilis Maladie vénérienne	Conditions d'hygiène défectueuses, luxure, prostitution  La contamination  « Elle l'avait avant moi, la syphilis ! Si je n'avais pas fréquenté un homme qu'elle connut bien avant moi, sotté que j'étais, je n'aurais certainement pas été contaminée... ». p.249	Plaie puante « C'est la syphilis... Quand elle devient très grave, elle fait une plaie comme ça et alors la malade se met à puer. une de ces odeurs... ». p.249	« Il paraît qu'il y en avait une qui avait une telle plaie entre les cuisses et qui puait tellement que ses camarades de dortoir l'ont chassée une nuit ». p.249  29 femmes infectées identifiées	Dépistage, échec de la mission du R.P.S., fermeture de la sixa
Deux sujets féminins	Blennorragie chronique et Blennorragie normale	La contamination	Ecoulement vaginal Odeur fétide des organes génitaux	« Le cas de blennorragie chronique était facile à identifier aussi : souffrances dans le bas de ventre, menstruations irrégulières, pertes blanches plus abondantes, etc. ». p.260	Dépistage, échec de la mission du R.P.S., fermeture de la sixa

La description des conditions d'hygiène à la sixa par le médecin montre l'ampleur de la maladie. Le manque d'entretien des habitations, le manque d'hygiène des habitants et leur luxure qui s'associent à la négligence face à la maladie elle-même favorisent l'expansion du mal.

La présence de cette maladie dans la paroisse, précisément à la sixa, suscite de nombreuses questions quant à la foi réelle des chrétiens et chrétiennes qui devraient y être en redressement ou en attente de régularisation de leur situation matrimoniale ou autres. Les interrogatoires engagés pour découvrir la vérité sur les relations entretenues entre les hommes et les femmes de la sixa se présentent comme une série de confessions.

La présence de la maladie va bouleverser la vie à la sixa et même la mission du R.P.S. Le projet de construction d'une église qui soit respectueuse des préceptes fondamentaux s'effondre. Le rapport accablant du médecin a fait prendre sa décision au R.P.S. Il chasse les femmes de la sixa et décrète indignes d'être appelés chrétiens, les hommes impliqués dans cette affaire.

### **III-3-2- La transformation physique du corps face à la maladie**

La maladie est un facteur de forte influence sur le corps. Elle le ronge considérablement, l'affaiblit et déstabilise l'esprit. Ainsi, son impact sur la représentation du corps montre combien le corps lui-même se trouve entre vitalité et fragilité.

Trois romans présentent de graves crises de maladies<sup>227</sup>. Ce sont *Ville cruelle*, *Maimouna* et *Le pauvre Christ de Bomba*. Les auteurs ont

---

<sup>227</sup> Dans *L'Enfant noir*, il y a également un cas de « grave » maladie que nous n'étudions pas dans ses grandes lignes. Il s'agit de celui de l'ami de Laye mort presque dans ses bras après une longue maladie.

exposé plusieurs cas de maladie dont la description traduit clairement que le corps reste soumis à l'influence continuelle de nombreux facteurs extérieurs.

Dans *Ville cruelle*, la mère de Banda traîne sa maladie pratiquement du début jusqu'à la fin de l'œuvre. L'annonce de son état de santé préoccupe Banda qui essaie de la soigner pour remplir son devoir de fils. La maladie de sa mère n'est pas nommée, mais les symptômes sont décrits. Il reste tout de même difficile d'identifier clairement cette maladie. A la vue de sa mère, Banda devient comme hanté par l'image qu'il voit. Il y revient constamment : « En la retrouvant, j'eus bien du mal à la reconnaître. Elle était déjà malade, de cette étrange maladie qui depuis n'a fait qu'empirer. » <sup>228</sup>

Il est des passages similaires qui reviennent sur cette image de la malade gisant sur son lit de bambou :

...il revit une dernière fois l'image de sa mère, une pauvre chose, maigre, noire, misérable, dégoûtante, inhumaine et digne de pitié, qui gisait sur un lit de bambou. <sup>229</sup>

...sa vieille mère infirme dont la vision lui emplissait l'esprit, gisant sur un lit de bambou, les jambes repliées, le visage enfoui dans le creux de la poitrine, lamentablement voûtée, n'attendant plus que la mort. <sup>230</sup>

Ces descriptions faites autant par Banda que par le second narrateur attestent la transformation du corps de la mère de Banda. La physionomie de ce corps n'est plus reconnaissable. Le corps est maintenant comparé à une chose, une pauvre chose, une écrevisse. Sa présentation montre le degré de délabrement même du corps qui n'est plus identifiable : « Le fils se tenait devant la mère, une pauvre chose

---

<sup>228</sup> Eza Boto, *op.cit.* p.12.

<sup>229</sup> Ibidem. p.51.

<sup>230</sup> Ibidem. p.61.

étique, tordue, qui gigotait comme une écrevisse noire sur les bambous luisants à force d'avoir été trop frottés. »<sup>231</sup>

Banda a du mal à reconnaître sa pauvre mère. Une telle représentation de la maladie est également perceptible dans *Maïmouna* avec l'épidémie de variole. Les états de Maïmouna et de sa mère sont présentés dans leur réalité crue : « On sortit de la case deux créatures moralement réduites à l'état de loques humaines. Puis on les traîna vers l'Ambulance. »<sup>232</sup>

Le narrateur accentuera son récit sur le cas de Maïmouna en la présentant dans son état morbide. Elle semblait, à la voir, pratiquement morte :

Maïmouna avait une figure boursouflée, rose comme une pastèque ouverte. De ses yeux, - deux entailles enflées de part et d'autre -, coulait un liquide blanchâtre et putride.<sup>233</sup>

Elle est durement touchée. En effet, elle fait une variole confluente, espèce redoutable. Vous avez vu que son corps est couvert de pustules extrêmement nombreuses, empiétant les unes sur les autres.<sup>234</sup>

Même quand elle passe l'étape de la maladie, Maïmouna n'est plus reconnaissable tant sa physionomie a changé. On aura du mal à reconnaître l'étoile de Dakar après cette terrible maladie de la variole.

A travers *Le pauvre Christ de Bomba*, la syphilis et la blennorragie qui affectent la sixa, traduisent combien les maladies ont un impact sur le corps.

---

<sup>231</sup> Eza Boto, *op.cit.* p.117.

<sup>232</sup> Abdoulaye Sadj, *Maïmouna*. p.232.

<sup>233</sup> Ibidem. pp.234-235.

<sup>234</sup> Ibidem. p.235.

Le rapport du médecin fait clairement l'état des lieux :

...je ne m'empêche pas de vous signaler l'expression comme traquée, comme accablée, du visage de ces femmes ; leurs mains beaucoup trop rugueuses, leur peau abîmée d'égratignures, d'entailles parfois profondes ; leur maigreur [...] l'écoulement vaginal, les taches sur la combinaison constituaient des indices suffisamment révélateurs, de même que l'odeur fétide des organes génitaux.<sup>235</sup>

Dans sa représentation, la maladie acquiert des fonctions narratives considérables. Le corps-malade, qui ne guérit pas, s'achemine inexorablement vers la mort. Le passage du corps-malade à l'état de cadavre, devient une évidence. C'est le lieu, pour les auteurs, de poser le problème de la mort.

#### **III-4- Le corps-cadavre ou la problématique de la mort**

La mort n'est pas une invention romanesque pour inscrire les personnages dans un carcan fatal. Miroir de la société, le roman ne fait que reproduire les différents types de morts qui sont à apprécier chacun dans son contexte. Mais il est quelque chose de fondamental : c'est que tout ne semble finalement se construire et se reconstruire qu'autour de la mort. Que ce soient la mort de Samba Diallo, celle d'Ahouna, d'Oumar Faye, de Toundi, de Koumé ou de la mère de Banda, la question de la mort se trouve au centre des œuvres.

##### **III-4-1- La mort : signe majeur du corps**

La mort est le signe du corps le plus représenté dans les romans du corpus. Ce signe revêt un caractère d'autant plus tragique qu'il

---

<sup>235</sup> Mongo Béti, *Op.cit.* pp.259-260.

intervient soit à des moments où l'on s'y attend le moins, soit dans des circonstances graves où le corps subit des violences effarantes avant de se réduire à l'état cadavre. C'est dire que dans la plupart de ces romans la mort est violente. Et cela ne saurait étonner, vu les rapports de force établis entre les deux communautés blanche et noire. Les morts sont soit le fait de violences inouïes exercées sur le corps des indigènes pour de multiples motifs, le plus souvent incongrus, soit la résultante de la révolte de ceux-là qui à bout de souffle, ont du mal à supporter davantage les oppressions, les brimades, les insultes.

Compte tenu du contexte sociopolitique délétère dans lequel vivent ces personnages, nombreux sont ceux qui ont trouvé la mort dans les romans. Une revue statistique nous fait dire que pratiquement chaque roman a ses morts ou tout au moins ses « morts-vivants ». Le roman *Les bouts de bois de Dieu* détient le record des morts, puisque nous en dénombrons une dizaine, chacune avec ses caractéristiques propres. *Un piège sans fin* compte au moins trois morts, tandis qu'*Une vie de boy* en renferme deux. *L'aventure ambiguë* compte également deux morts. *O pays, mon beau peuple !* voit la mort de son héros Oumar Faye. *Ville cruelle* passe pour l'œuvre où la ville fait le plus de morts.

Dans les autres romans tels que *Nini, la mulâtresse du Sénégal*, *Le regard du roi*, *Climbié*, *Le vieux nègre et la médaille*, les personnages ont connu une toute autre destinée, les préoccupations des auteurs portant sur d'autres aspects. Il n'en demeure pas moins que la plupart des personnages sont des morts en sursis sur la tête desquels est suspendue, de façon permanente, l'épée de Damoclès.

Dans les romans, certains signes ne trompent pas. Ce sont tous des signes de la mort, signes annonciateurs et révélateurs de mort imminente. Il s'agit notamment de la peur, de l'angoisse, du temps, de la maladie, du sang et surtout de la violence. Autant de signes que nous traiterons de façon particulière dans les chapitres à venir et qui mettent en évidence l'état de morbidité permanente dans lequel baigneront la plupart des personnages des romans. Mais le signe le plus patent, le plus conducteur de la mort demeure la violence. A telle enseigne que la plupart des morts sont des morts violentes. C'est le cas notamment du roman *Les bouts de bois de Dieu*, où le récit est parsemé de morts, toutes violentes : le bébé de Maïmouna est écrasé par les brodequins des soldats (p.49) ; la vieille Niakoro est brutalisée à mort par les miliciens (p.164) ; une femme anonyme est tuée par le sabre d'un soldat (p.181) ; Houdia M'Baye est étouffée et broyée par les lances à eau des pompiers (p.191) ; Souunkaré, en quête de nourriture, mourant, est dévoré par les rats (p.215) ; des enfants sont exécutés (p.250) tandis que Samba N'Doulougou et Penda tombent sous les balles des tirailleurs (p.313).<sup>236</sup>

Jean Pierre Gourdeau entre autres critiques, s'est penché sur la question :

Pourquoi cette sorte de méticulosité dans l'horreur ? De toute évidence, Sembène Ousmane tente d'impressionner le lecteur, quitte à frôler la morbidité. Il veut, plaçant le récit sous le signe de la mort, faire œuvre de dénonciation, convaincre le public que la mort violente, en terre colonisée, n'est nullement un épiphénomène, mais une donnée constitutive de l'univers social. Il cumule ses fonctions de romancier d'action et de militant. <sup>237</sup>

---

<sup>236</sup> Jean Pierre Gourdeau revient longuement sur cette représentation des morts dans *Les bouts de bois de Dieu*, à travers son ouvrage critique *Lectoguide Les bouts de bois de Dieu*. p.72.

<sup>237</sup> Jean Pierre Gourdeau, *Lectoguide Les bouts de bois de Dieu*, p.73.

D'autres morts sont présentés avec la plus extrême brutalité et révèlent le caractère à la fois absurde et tragique de l'existence humaine. *Ville cruelle* offre en effet une panoplie de morts qui traduisent la cruauté des villes au temps colonial et le climat policier dans lequel vivent et travaillent les Noirs étrangers sur leurs propres terres. La mort du petit garçon, écrasé sous la roue d'un camion transportant des billes, symbolise le danger permanent que représente la ville pour les indigènes. Quant à Koumé, sa mort au milieu d'un fleuve en furie revêt le côté tragique de la vie de tout ceux qui tentent de se rebeller contre le système établi et l'exploitation éhontée dont ils sont victimes. Les cadavres des deux personnages seront découverts, l'un broyé, écrasé, l'autre maculé de sang qu'on fera sortir des eaux. Seule la mort de la mère de Banda survient après un temps relativement long où la vieille souffrit d'une maladie sans nom, maladie qui affectera son corps avant de le faire sombrer dans la mort.

Dans les deux romans précités, la communauté blanche compte aussi ses morts. Celle de Béatrice est la dernière du roman *Les bouts de bois de Dieu*. C'est elle qui ferme le cycle des morts violentes, comme si avec elle se refermait un monde, une époque, un règne où le Blanc pouvait imposer sa loi et son système. Dans *Ville cruelle*, la mort de M. T... est un signe, un avertissement adressé à la communauté blanche comme pour signifier que tout règne peut connaître une fin brutale. Si cette rébellion des jeunes mécaniciens n'est pas une révolution comme on pourrait le penser, elle constitue tout de même une prise de conscience de l'exploitation et une volonté de changement.

En définitive, le thème de la mort est très présent dans les romans du corpus. Ce serait alors une lapalissade que de se demander si la mort a un quelconque rapport avec le corps. Le rapport est si



étroit que l'on ne parle de mort que quand un corps séparé de son « âme » est sur le point d'être enseveli ou incinéré. La mort, c'est le signe extrême du corps, le corps cadavre. C'est la disparition du corps.

### III-4-2- Le corps dans la peur, l'angoisse

La plupart des thèmes de réflexion des romans africains reposent sur la confrontation entre Blancs et Noirs, entre les Noirs eux-mêmes distants pour de nombreuses raisons. Dans cette tension permanente, règnent assurément la peur, l'angoisse et la mort :

Le héros meurt le plus souvent dans le roman africain [...] Il y a beaucoup de morts dans les textes africains, car la mort est un signe du corps. Le corps se noue donc en quelque sorte avec la mort et l'écriture [...] la mort a été considérée naguère par la critique africaine comme étant christique, c'est-à-dire comme une renaissance de l'Africain au lendemain de la rencontre de cultures très bien thématiquée par Hamidou Kane dans *L'aventure ambiguë* ou par Sembène Ousmane dans *O pays, mon beau peuple !*<sup>238</sup>

C'est une véritable lutte pour la survie qui s'engage pour les différents héros dont la mission est de révéler par leur itinéraire les dérives connues dans la situation coloniale et leurs conséquences sur la population. Si donc, par le choix des types de personnages, les auteurs arrivent à mettre en scène la réalité angoissante du vécu quotidien en Afrique dans cette période, il est juste et bon de noter que la conviction qui les anime est de retranscrire tout le réalisme en montrant les différents degrés des déboires.

Les treize romans du corpus exposent l'angoisse existentielle qui conduit soit à la fuite et à la dégénérescence, soit à la mort. Dans *L'aventure ambiguë*, nous avons tout ce parcours d'un être angoissé jusqu'à sa mort qui reste non le fruit du hasard mais certainement un

---

<sup>238</sup> Justin K. Bisanswa, « Le corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », in *Etudes françaises*, 41, 2. p.100.

châtiment. La situation de Samba Diallo est délicate dans l'analyse des significations des différentes morts de personnages. Sa mort n'a pas toute la valeur christique mais tient en signification par rapport à la renaissance d'un homme nouveau, d'un Africain nouveau. C'est à l'actif que le roman *Les gardiens du temple*<sup>239</sup> de Cheikh Hamidou Kane donne la réponse à son premier roman. La transformation du corps demeure donc un élément déterminant dans la saisie des personnages.

Si la mort de Samba Diallo et celle d'Ahouna représentent des châtements, à cause de la transgression de certaines dispositions représentant quelque part le socle des valeurs africaines, celle d'Oumar Faye en revanche revêt la véritable dimension de libération. Sa mort demeure un genre de rédemption, avec la leçon qu'il donne à ses compatriotes. Oumar Faye est un personnage qui a vécu moins dans la peur. Il s'est plutôt préoccupé de régler les différences de races en épousant une Blanche, et d'œuvrer pour le bien-être des populations. L'idéologie qui sera véhiculée par ses actions annoncera la voie pratique à adopter pour perpétuer le combat de la quête de liberté :

-Vous savez tous que Faye voulait que vous vous unissiez. Et c'est pour cela qu'il a été tué. Il m'a dit avant d'être assassiné que quelques-uns parmi vous étaient au courant. Il faut que nous tous nous unissions nos forces. La terre est à nous, c'est l'héritage de nos ancêtres. Il nous appartient de l'arracher à ceux qui veulent s'en emparer. Car souvenez-vous de ceci : « Que le roi prenne tes fils pour aller faire la guerre ailleurs, ta femme t'en donnera ; qu'il prenne ton troupeau, avec le temps, tu finiras par oublier, mais qu'il s'approprie tes terres, c'est qu'il veut ta mort...et celui qui veut ta mort ne se soucie pas de tes peines. »<sup>240</sup>

En se situant au cœur de l'action de Faye qui aura retenti chez nombre de ses camarades, l'on se rend compte que c'est à la mobilisation que tous les Africains sont appelés face à l'oppression. Ici,

<sup>239</sup> Cheikh Hamidou Kane, *Les gardiens du temple*, Abidjan, NEI, 1996.

<sup>240</sup> Sembène Ousmane, *O pays mon beau peuple !* p.186.

la mort marque fortement l'absence du corps mais pas l'absence des paroles, de l'esprit :

Oumar Faye, lui, était bien mort et gisait dans la terre. Mais les bras criminels qui l'avaient abattu s'étaient leurrés. Ce n'était pas la tombe qui était sa demeure, c'était le cœur de tous les hommes et de toutes les femmes. Il était présent le soir autours du feu et le jour, dans les rizières ; lorsqu'un enfant pleurait, sa mère lui racontait l'histoire de ce jeune homme qui parlait à la terre et, sous l'arbre de palabre, on honorait sa mémoire. Oumar n'était plus, mais son « Beau peuple » le chantait toujours...<sup>241</sup>

Au total, l'exploitation des thèmes de la peur, de l'angoisse et de la mort, permet de relever l'évolution croissante des étapes de vie dans l'itinéraire des personnages. En fonction des contextes, ces personnages se trouvent dans différentes postures et fortunes qui affectent toujours leurs corps.

### **III-4-3- Le suicide, une autodestruction corporelle**

La notion du suicide met en relief la question de la violence. La littérature africaine ne passe pas sous silence ces différentes violences sur le corps qui tendent également à être une réponse aux bavures coloniales auxquelles on ne peut échapper. Le suicide se présente comme une issue. Acte violent, il comporte de nombreuses interprétations :

Le suicide est une violence réfléchie. Se tuer, se donner la mort soi-même est un acte de langage comparable à un monologue intérieur. Cette forme de violence est réprimée de la même manière que tous les autres meurtres, en condamnant énergiquement son auteur qui, malheureusement, est à la fois considéré comme victime à dédommager et surtout comme criminel que la justice corrective doit sanctionner. Dans les violences réfléchies (les suicides), les victimes subissent uniquement l'action punitive et non celle réparative.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> Sembène Ousmane, *O pays mon beau peuple !* p.187.

<sup>242</sup> Monga Lumamantambo, « Etude de la violence et des interdits dans l'espace des champs littéraires Africains », in *Acte du colloque de Lubumbashi*, 26-28 janvier 2005, « 1960-2004, bilan et tendances de la littérature négro-africaine ». p.187.

L'on garde généralement une mauvaise image des personnages qui se donnent la mort. Le suicide naît d'un mal : le mal de ne pas être aimé ou le mal de l'humiliation. Bien que la mort soit un affranchissement, on a du mal à penser que le suicidaire franchisse les portes du paradis. Dans l'imagerie populaire, il est directement conduit à l'enfer.

Le suicide n'est vraiment pas l'apanage des Africains qui se donnent rarement eux-mêmes la mort. De tous les romans du corpus, *Un piège sans fin* présente des suicides qui portent diverses significations. Les suicides de Bakari et d'Affognon sont représentés avec toute la cruauté que rehausse la description.

Bakari était en confrontation directe avec le colonisateur qui vient de l'humilier en lui imposant le travail forcé. Cette humiliation à laquelle se mêle la déchéance même de Bakari finit par le conduire au suicide :

Soudain, je vis mon père lever sa dague, je criai en le montrant du doigt, mais avant qu'on eût le temps de voir ce qui se passait, les jeux étaient faits ! Mon père avait déjà plongé la dague dans son cœur ! Le sang coulait avec furie, on se précipita vers lui ; je le vis tomber...<sup>243</sup>

Le suicide de Bakari a eu de nombreuses conséquences sur ses proches notamment Mariatou, sa femme et Ahouna. Ainsi, en adoptant un point de vue sociologique, l'on peut analyser l'interaction entre la société et le personnage suicidaire ; car la société comporte des croyances et systèmes de valeurs dont les formes de manifestations se retrouvent chez les individus. Marie-France Aujard traitant de la question du suicide dans une perspective sociologique note :

Baechler d'expliquer un suicide comme « un moyen en vue d'une fin », comme un message dont l'interprète, le candidat au suicide, est l'unique destinataire (c'est-à-dire en dernier ressort seul détenteur de son explication subjective). Pour Durkheim aussi, le suicide n'est pas un problème purement contingent, car il entretient un rapport culturel de contingence

---

<sup>243</sup> Olympe Bhêly-Quénou, *Un piège sans fin*, Paris, Présence Africaine, 1985. p.58.

historique et d'inscription dans un système de valeurs (qui caractérise une société). Et le caractère transcendant du suicide vient de ce que « (...) la société n'est pas seulement un objet qui attire à soi avec une intensité inégale, les sentiments et l'activité des individus. Elle est aussi un pouvoir qui les règle ». <sup>244</sup>

La compréhension du phénomène du suicide n'est donc pas liée au seul fait du suicidaire ; elle comporte aussi des raisons qui peuvent se rechercher dans la société. L'action de Bakari était contre la colonisation manifeste avec le travail forcé. De même, le suicide d'Affognon se déclenche également contre les contraintes du système carcéral. L'analyse du suicide d'Affognon se situe dans un tout autre registre comparé à celui de Bakari. Affognon dont les actions sont contraires avec à la signification de son nom (*bon pas, bon départ dans la vie, vie heureuse !*) est comme frappé par le destin. Son suicide se présente comme un rituel sacrificiel. Avant de se donner la mort, il s'adonne à des incantations :

Affognon...remit sa ceinture, se releva, contempla le canif avec sang-froid et, ayant pensé au dieu des forgerons, il lui fit une offrande : « ...On a coutume de te sacrifier des chiens ». « Je suis moins qu'un chien, je suis au dessous de la bête puisque je ne suis pas un homme libre ». « Oui, c'est ma personne tout entière que je t'offre en sacrifice... ». <sup>245</sup>

C'est avec courage qu'Affognon s'ouvre les veines avec son canif. Il organise son suicide dans l'accalmie et avec sang-froid :

Il se tut, s'ouvrit les veines avec calme et regardait couler le sang ; mais l'écoulement lui paraissait trop lent : il voulait en finir le plus vite possible ; alors il s'enfonça le canif au-dessus de la clavicule gauche ; le sang jaillit soudain comme poussé par une pression trop forte. Affognon eut encore le courage d'enfoncer l'arme jusqu'à ce qu'elle disparût dans son corps en laissant une petite, une sorte d'incision. <sup>246</sup>

En mettant fin à ses jours, Affognon proteste surtout contre les conditions de détention. Le récit de ce suicide reste très pathétique et

---

<sup>244</sup> Marie-France Aujard, *Genèse et nature de la suicidologie*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de doctorat en sociologie pour l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D), janvier 2008. p.53.

<sup>245</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *Op.cit.* pp.204-205.

<sup>246</sup> Ibidem. p.205.

associe à la mort d’Affognon les phénomènes naturels environnants de la prison. Le narrateur relève en même temps tout le caractère absurde que représente l’acte. A son actif, on dira que les derniers mots d’Affognon permettent de prendre le pouls de la situation. Ils présentent son action tragique comme un véritable piège sans fin qui risque de perdurer, si justement rien n’est fait : « ... Demain, demain ... il fera jour ... puis... la vie ... con... tinuera... Affognon... ou ... quelqu’un d’autre, ça n’a... »<sup>247</sup>

Face à la mort par suicide volontaire d’Affognon, les Blancs que sont Toupilly et Mauthonier s’interrogent sur le phénomène du suicide chez les Noirs :

« Ah, le salaud ! Tous pareils ces sales nègres : quand ils ne tuent pas les autres, ils se tuent. Les sociologues feraient mieux de réviser leurs laïus sur les nègres et de se raviser, eux qui prétendent que ces grands singes sont incapables de suicide ! Vociféra Toupilly en marchant dans tous les sens d’un air agité.

- Les suicides sont plus fréquents chez nous que chez les Noirs, dit Mauthonier avec un calme méditatif.<sup>248</sup>

On y retient donc que le suicide est à dimension humaine et non raciale. C’est un acte humain lié à l’absurde. En surmontant la peur et l’angoisse existentielles pour atteindre un degré de conscience qui conduit à un autre passage, l’on accède au suicide. Ahouna lui-même a, plusieurs fois, éprouvé le désir de se donner la mort, suicide qu’il n’arrive pas à s’expliquer et auquel il renonce plus d’une fois :

Il m’arriva même, par deux fois, de penser au suicide ; mais attenter à ma vie ne me paraissait pas une solution convenable à la triste aventure intérieure qui précipitait mes pas vers le dénouement que j’ignorais encore.<sup>249</sup>

Le suicide paraît l’un des moyens d’échapper à l’emprise totalitaire de la société. Mais peu de personnes parviennent à se

---

<sup>247</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *Op.cit.* p.205.

<sup>248</sup> Ibidem. p.206.

<sup>249</sup> Ibidem. p.157.

suicider, non pas par manque de bonne volonté, mais par inertie du corps. C'est bien le cas de bon nombre de personnages des romans africains, et singulièrement d'Ahouna et de Samba Diallo qui, arrivés au bord du gouffre, n'ont pas pu faire le geste fatal qui devrait les y précipiter. Leurs corps n'ont pas su réagir à leur volonté manifeste d'accomplir l'acte final.

Les souffrances sur le corps sont, somme toute, diverses. Tous les romans abordent les questions relatives aux difficiles conditions de vie des personnages. Le corps souffrant reste donc effectivement un dénominateur commun à tous les romans.

Toutefois, une question ultime se pose : pourquoi la description de tant de corps qui souffrent ? La réponse nous paraît toute simple : les auteurs veulent attirer l'attention des lecteurs sur les véritables causes des maux (maladies, maltraitances, brimades, exploitation) dont souffrent leurs personnages africains. Si l'accent est souvent mis sur les responsables des mauvais traitements que subissent les personnages noirs, responsables identifiés ou facilement identifiables dans tous les romans, les écrivains ne manquent pas de stigmatiser le mauvais comportement des victimes elles-mêmes : mirage du monde occidental ou monde moderne, attrait de la ville, manque d'hygiène corporelle, prostitution, passivité...

L'administration coloniale, le patronat blanc, les chefs religieux sont tous pris à parti pour le rôle négatif qu'ils jouent dans la détérioration des corps de leurs administrés ou employés nègres.

Exploités, brimés, méprisés, les ouvriers et autres membres du personnel de maison ne vivent que par leur corps. Ce sont ces corps qui sont mis à nu, découverts, décrits avec beaucoup de minutie. Quant à leur psychologie, leur état d'âme, ils sont noyés dans le flot

des dégâts physiques. En insistant sur les aspects les plus visibles de leurs personnages, c'est-à-dire les corps colonisés meurtris, en soulignant les effets de la faim, de la maladie sur le corps humain, Abdoulaye Sadj, Eza Boto, Ferdinand Oyono, Olympe Bhély-Quénum, Cheikh Hamidou Kane et Al, veulent pousser à une prise de conscience responsable et susciter un désir de changement de mentalité. Ce faisant, les écrivains dénoncent un système de répression généralisé, injuste et aliénant.

Une chose est de révéler ce qui est dit sur le corps, une autre est de montrer l'outil privilégié de communication que constitue le corps. Celui-ci recèle de multiples expressifs qu'exploitent à bon escient les auteurs des romans pour montrer, dire, expliquer, décrire les nombreux aspects que revêt le corps.

#### **CHAPITRE IV : LES REPRESENTATIONS ET MODES D'EXPRESSION DU CORPS**



Le corps présent dans un espace s'exprime et se manifeste à travers divers langages. Le corps reste un élément dynamique. Zohra Mezgueldi traduit clairement cette dynamique du langage corporel : « Intervenant comme signifiant dans la création, le corps s'impose comme langage auquel se rattache la parole d'écriture et détermine sans doute « la fonction organique des mots » (...) »<sup>250</sup>

Le corps a en effet un langage qui lui est particulier. Il exprime un sentiment, permet de comprendre un fait, une situation, une idée. Et les auteurs se servent volontiers de ce langage pour dire ce qu'ils ont du mal à exprimer par des mots. Toutes les parties du corps, y compris les sens sont alors sollicités.

Plusieurs techniques scripturales participent de ce vaste mouvement langagier où le corps du personnage est mis à contribution, à travers des portraits, des descriptions, des dialogues, voire des récits. L'on part donc du monde extérieur pour parvenir à une intrusion dans le personnage. D'autres formes d'expression seront exploitées ; c'est le cas des formes non verbales de la communication perceptibles dans le regard et la gestuelle, des tournures familières relatives au corps, les danses et certaines expressions corporelles. Toutes ces formes de langage donnent une valeur singulière à l'écriture. Ainsi, « L'écriture se déploie en un mouvement continu, dessinant ce déplacement incessant du corps, notamment dans le parcours d'espace, dans le voyage, l'errance et la quête que figure l'œuvre ». <sup>251</sup>

#### **IV-1- Des techniques scripturales pour traduire les expressions du corps**

---

<sup>250</sup> Zohra Mezgueldi, *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khair-Eddine*. Thèse de doctorat d'Etat, Sous la direction de : M. Charles Bonn (Université Lyon2) M. Marc Gontard (Université Rennes 2), Université Lumière-Lyon 2, 2000. p. 384.

<sup>251</sup> Ibidem. p. 383.

A travers le portrait, la description, l'organisation même du récit et les dialogues, l'écriture sur le corps tend à se caractériser, mettant en relief nombre de menus détails qui rendent encore significatifs le rôle et la présence du corps dans son espace.

#### **IV-1-1- Le portrait : un mode d'expression corporelle avéré**

Le portrait s'attache à représenter les traits physiques ou moraux d'un individu. Chaque roman associe à la thématique de nombreux portraits de personnages pour mieux captiver l'attention des lecteurs. Ainsi, la diversité de style dans l'exploitation des ressources de représentation des personnages ne fait que donner une dimension de réel aux corps décrits.

Qu'il s'agisse donc de corps de femmes ou de corps d'hommes marqués par tant de contrastes, les portraits expriment en tout des corps qui agissent, subissent et vivent. L'intérêt d'une telle étude est d'accentuer la perspective sur les portraits physiques, éléments manifestes du corps dans son expression la plus totale.

En effet, quand un auteur focalise toute son attention sur la présentation des traits physiques, donc sur les ressources du corps, c'est qu'il veut donner une signification particulière au rapport corps/aspect moral ou à l'impact que pourrait avoir le corps sur le reste des actions et surtout le lien avec la thématique principale de l'œuvre. Lorsque Sembène Ousmane dans *Les bouts de Bois de Dieu* fait le portrait de la vieille Niakoro, il tient justement à présenter le contraste entre son portrait physique et son portrait moral. Le portrait physique de la vieille Niakoro montre sa différence avec les autres

jeunes femmes et sa petite fille Ad'jibid'ji. A travers cette présentation, l'auteur laisse découvrir des parties de son corps, en mettant surtout l'accent sur les rapports qu'elles entretiennent avec son âge, avec les autres membres de son entourage :

Assise un peu à l'écart, le dos appuyé contre le mur de terre argileuse, la vieille Niakoro. Elle était très âgée, Niakoro. De chaque côté de son petit nez de l'arête droite, les paupières tombantes recouvraient à moitié les yeux. Elle avait souvenir d'une jeunesse coquette, les lèvres tatouées. Le contour de sa bouche se rétrécissait en un perpétuel mouvement de succion ; au rythme de son souffle, ses joues se gonflaient et se dégonflaient. On aurait dit qu'elle les avalait. Sa tête paraissait plus liée au tronc que par des filets de peau ; d'autres bandes molles pendaient sous le menton. Mais ce vieux visage avait gardé la sérénité de ceux qui arrivent au terme d'une vie de sagesse et de labeur. De sous le pagne usé et décoloré qui s'arrêtait à mi-mollet, sortaient les jambes torses, les pieds aux orteils écartés et recourbés.<sup>252</sup>

Le portrait de la vieille Niakoro présente les différentes variations corporelles intervenant dans la vie de l'être humain et marquées par l'âge et les faits quotidiens qui ont un impact sur son corps. Le narrateur commence par montrer le dos de la vieille. Le dos comprend l'épine dorsale qui maintient l'homme en vie et expose sa splendeur. Il s'attarde ensuite sur la tête, singulièrement sur le visage en présentant les aspects du nez, des yeux, de la bouche, des joues, de la peau, avant de s'intéresser au tronc, aux jambes. Significatif, ce portrait de la mère de Bakayoko reste symbolique dans l'organisation du récit. Il est en opposition avec celui d'Ad'jibid'ji et des autres femmes. Le narrateur insiste surtout sur la délicatesse des gestes de la vieille, montrant, pour ce faire, toutes les parties du corps en action :

Mais n'en pouvait plus de solitude. Péniblement elle se leva et entreprit de monter l'escalier. D'une main, elle s'appuyait au mur

---

<sup>252</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, p.14.

de banco, de l'autre elle aidait tour à tour ses genoux à plier pour gravir les marches, avec un temps d'arrêt à chacune d'elles. A la dernière, elle s'arrêta, redressa son dos lentement comme si elle avait craint qu'un mouvement brusque ne fit effondrer le fragile échafaudage de son squelette. <sup>253</sup>

La solitude lui révèle sa fragilité. Elle réclame la présence d'autres corps pour se sentir vivre. Cette insistance sur les faits et gestes détermine les derniers actes d'une génération qui doit assurément s'effacer pour faire place à une autre. C'est pourquoi le narrateur la confronte toujours avec sa petite fille Ad'jibid'ji.

Dans la même veine de présentation de l'ancienne génération, le narrateur organise le portrait de Fa Kéita. Le style adopté est tel que les portraits moraux de ces personnages sont plus expressifs que les portraits physiques. Toutefois, l'accent sur le physique ne cache pas la force de l'expression verbale dont font preuve les personnages. Il y a ici cette détermination à vouloir composer avec toutes les valeurs qu'ils recèlent. Ainsi, vieillesse physique et sagesse incarnée s'imbriquent dans le personnage de Fa Kéita lors de la prise de décision à l'assemblée du syndicat :

Mamadou Keïta ou le Vieux, comme on l'appelait avec respect, était debout à la gauche de l'estrade. Son corps maigre aux longs bras décharnés qui jaillissaient d'une tunique sans manches était surmonté d'une tête tout en hauteur, entièrement rasée à l'exception d'une barbe blanche un peu hirsute mais qu'il conservait jalousement. Il avait la parole lente mais précise [...] Mamadou Keïta fit une pause et de ses yeux marrons cerclés de rouge fouilla le public. De son front partaient trois balafres qui descendaient jusqu'au menton et que venaient croiser de petites entailles horizontales. <sup>254</sup>

---

<sup>253</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, p.160.

<sup>254</sup> Ibidem. p.24.

Contrairement au physique de Fa Keïta, le portrait de Tiémoko se fait plus grotesque, montrant toute la différence avec le Vieux dont-il ne partage pas le point de vue sur la conduite à tenir face à la grève :

Tiémoko qui avait interrompu le Vieux, se leva, sa figure bestiale projetée en avant. C'était un hercule de trente ans au corps râblé, aux épaules larges, avec un coup de taureau où saillaient les veines. A son oreille gauche pendait un anneau de Galam en or torsadé. Son tricot jaune était trempé de sueur. <sup>255</sup>

L'opposition dans les portraits est perceptible au double plan du physique et de la morale. La singularité de chaque portrait se définit par rapport aux portraits qui lui sont opposés. C'est surtout dans la perspective de la mise en situation d'un personnage que le portrait prend son sens véritable. Ainsi, les oppositions qui pourraient se révéler dans la présentation des antagonistes ne tiennent qu'à des faits marquants qui associent aux actions des personnages une sorte de caricature faite de leur être. Lorsqu'un personnage entre en scène, son portrait est automatiquement révélé. Ce style d'organisation et de planification dans le récit permet au lecteur de saisir la présentation, la personnalité du personnage, et de pouvoir juger certains de ses actes.

Dans *Les bouts de bois de Dieu*, le narrateur avec la multiplicité de personnages use surtout du portrait comme effet de style pour capter l'attention et focaliser le lecteur sur le rôle du personnage en situation dans la trame qui ne montre que les effets liés à la grève. Ainsi, les portraits de Bakayoko, de Diarra, de Ramatoulaye, d'El Hadji Mabigué, de Penda, de N'Deye Touti et de bien d'autres ont pour but de montrer à divers niveaux l'évolution même de la grève.

---

<sup>255</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, p.25.

Dans *Un piège sans fin*, le texte commence par le portrait physique d'un jeune homme, Ahouna :

Taille moyenne, peau ternie et desséchée par la misère, corps squelettique et tête osseuse, il avait un visage d'enfant rachitique qu'allongeait une barbiche sale, poussiéreuse, humide de bave et de sueur [...] son physique attira mon attention et je l'abordai. <sup>256</sup>

Dans le déroulement du récit, nous aurons un double « je » narrateur. Le premier (Houénou) rencontre le second (Ahouna), fait son portrait, puis lui laisse la parole. Le style est quelque peu semblable à celui qu'utilise Ferdinand Oyono dans *Une vie de boy* avec la découverte du journal de Toundi. Le second « je », locuteur, commence, lui, par faire le portrait des membres de sa famille. Au portrait physique de son père fait suite celui de sa mère :

Mon père s'appelait Bakari ; il était grand, fort et robuste ; véritable homme du Nord, il avait la tête toujours rasée et luisante, portait une petite jolie barbe plus soignée que la mienne. <sup>257</sup>

Ma mère, ma pauvre vieille Mariatou, est aussi une femme du Nord : grande, souple, avec des muscles longs sous sa peau de bois noir bien travaillé, et ses cheveux nattés sur sa petite tête ronde, à la manière des femmes de la région ; ma mère a de jolis yeux noirs dont le blanc est immaculé ; on dit chez moi que je ressemble plutôt à elle qu'à mon père, et j'en suis vraiment fier parce qu'elle est belle. <sup>258</sup>

L'on se rend donc compte que le portrait demeure une porte d'entrée dans la vie d'un personnage. Le portrait physique annonçant généralement le portrait moral, nous pouvons par là découvrir les différentes dimensions des personnages. Il est établi que par le jeu des portraits, les auteurs dégagent ainsi une maîtrise du réalisme de description. Aussi, aux éléments classiques de la taille, de la forme du

---

<sup>256</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *Un piège sans fin*. p.11.

<sup>257</sup> Ibidem. p.12.

<sup>258</sup> Idem.

visage, du teint de la forme, se greffent d'autres aspects significatifs, tendant soit à embellir le corps où à le présenter dans un état de délabrement.

C'est donc à travers la présence physique du corps que le portrait prend tout son sens en s'appesantissant sur des parties du corps décrites avec réalisme ou exagération. Les auteurs africains de la période coloniale tracent davantage des portraits réalistes, moins satiriques mais assez expressifs des conditions d'évolution des personnages. La progression thématique quant à elle semble le plus souvent privilégier les aspects psychologiques au détriment des traits physiques. L'on ne présente donc pas uniquement un personnage de chair, mais un personnage de chair et d'esprit. Il reste important pour nous de voir l'interaction manifeste qui se produit en fonction des cas. Ainsi, le portrait de la vieille Niakoro prend des relents déterminants par rapport à la vieillesse et la fragilité, grâce à l'action violente des hommes en armes sur sa personne. La violence physique est un frein pour ce corps de vieille femme. Les portraits de Fa Keita et de Tiémoko montrent une confrontation entre deux physiques inégaux par leurs aspects de présentation. Dans cette confrontation, l'aspect moral vient faire la différence entre les deux antagonistes.

En s'inscrivant dans cette perspective d'influence, on constate que le portrait physique de la mère d'Ahouna se trouve bouleversé, déformé suite au choc psychologique provoqué par la mort de son époux Bakari. La beauté du corps annoncée au début du roman vire à une présentation d'un corps décharné :

... je restai à la maison avec ma mère. La mort de mon père l'avait terriblement défigurée. Elle, grande, souple, avec les muscles longs, portant à peine son âge, mais avant tout belle, était devenue une femme décharnée, avec les pommettes saillantes et les yeux fuyants ; elle n'était plus droite et fière, mais voûtée et craintive. Des

rides profondes commençaient à déformer la peau de son front d'ordinaire tendue et ce front altier était comme désormais contraint à regarder la terre. Ses cheveux de veuve, dénoués et négligés, lui donnaient un air de vieille folle et de mendiante [...] <sup>259</sup>

Ce changement dans le portrait physique de Mariatou indique à quel point le corps en soi est fragile et ouvert aux influences extérieures.

Dans *L'aventure ambiguë*, il est bien clair que l'aspect psychologique des portraits prend l'avantage sur les traits du physique, donc du corps. C'est cela que traduit Jean Getrey, parlant du personnage de Samba Diallo :

*L'aventure ambiguë*, étant avant tout un drame spirituel, ces indications sur le physique de Samba sont tout à fait secondaires donc négligées volontairement par l'auteur. En revanche son portrait psychologique et l'évolution de son caractère sont longuement étudiés.<sup>260</sup>

L'écart s'exprimera clairement à travers la présentation de Thierno qui expressément néglige son corps pour aspirer à la quête de la sagesse divine et spirituelle, comme il l'enseignera à ses disciples. Cette dimension de l'œuvre semble encore bien perçue par Jean Getrey à travers l'analyse du portrait physique de Thierno :

S'impose ainsi l'image d'un homme qui méprise son corps, en accord avec ce qu'il enseigne à ses disciples : ne leur apprend-il pas à lutter contre « *le poids* » <sup>261</sup> qui symbolise les attachements matériels, les obstacles divers (le corps, les soucis) qui empêchent de se tourner tout entier vers Dieu<sup>262</sup>. Puis, tout au long du récit, nous assistons à l'évolution du vieil homme vers la décrépitude physique et la mort.<sup>263</sup>

---

<sup>259</sup> Olympe Bhély-Quénum, *Un piège sans fin*, pp.61-62.

<sup>260</sup> Jean Getrey, *comprendre L'aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane*, Paris, Editions Saint-Paul, 1982, p.36.

<sup>261</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, p.43.

<sup>262</sup> Ibidem, p.44.

<sup>263</sup> Jean Getrey, *op.cit*, p.47.



Le rapport entre le corps de Thierno et sa présence psychologique réside dans le fait que son corps a fini par ne plus se supporter afin de le conduire dans ses prières. Le corps desséché du maître Thierno est ainsi devenu un frein. En le décrivant, l'auteur insiste sur le déphasage causé par le corps qui porte en soi la fin et la mort. L'on peut donc conclure que le maintien du corps en vie qui favorise toute évolution psychologique.

Dans sa présentation du portrait physique du fou, l'auteur laisse découvrir de visu un personnage vraiment ambigu. Une telle ambiguïté reste manifeste à travers ses allures ; ce qui tendra rapidement à dévoiler sa folie supposée :

L'homme était sanglé dans une vieille redingote, sous laquelle le moindre des gestes qu'il faisait révélait qu'il portait les habits amples des Diallobé. La vieillesse de cette redingote, sa propreté douteuse par-dessous la netteté immaculée des boubous donnaient au personnage un aspect insolite. La physionomie, comme les habits, laissait une impression hétéroclite. Les traits en étaient immobiles hormis les yeux qu'habitait une inquiétude de tous les temps. <sup>264</sup>

A voir le fou, l'on se rend bien compte de sa différence avec les autres personnages. Ainsi, ce qui demeure primordial, c'est l'impact de son entrée en scène.

L'exploitation du portrait comme technique de mise en scène dévoile la volonté des auteurs de surtout présenter des caractères. Tout s'organise pour créer un effet singulier de sorte à mieux intégrer le personnage dans un système de relations qui puisse justifier des aspects de la thématique générale de l'œuvre. Il est vrai que « *l'habit ne fait pas le moine* », mais sûrement la présentation physique reste la première impression, un pan d'ouverture sur la connaissance du

---

<sup>264</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, pp.97-98.

personnage. Chez Cheikh Hamidou Kane, le portrait physique de La Grande Royale présente déjà son rang social. La majestueuse allure affichée montre sa noblesse :

On la nommait la Grande Royale. Elle avait soixante ans et on lui en eut donné quarante à peine. On ne voyait d'elle que le visage. Le grand boubou bleu qu'elle portait traînait jusqu'à terre et ne laissait rien apparaître d'elle que le bout pointu de ses babouches jaune d'or lorsqu'elle marchait. La voilette de gaze entourait le cou, couvrait la tête, repassait sous le menton et pendait derrière, sur l'épaule gauche. La Grande Royale qui pouvait avoir un mètre quatre-vingts, n'avait rien perdu de sa prestance malgré son âge. La voilette de gaze blanche épousait l'ovale d'un visage aux contours pleins [...] Les traits étaient tout en longueur, dans l'axe d'un nez légèrement busqué. La bouche était grande et forte sans exagération. Un regard extraordinairement lumineux répandait sur cette figure un éclat impérieux. Tout le reste disparaissait sous la gaze, qui davantage qu'une coiffure, prenait ici une signification de symbole.<sup>265</sup>

Avec une telle présentation du portrait physique de la Grande Royale, on perçoit clairement que le style de Cheikh Hamidou Kane prend des élans poétiques, montrant ainsi l'harmonie dans le personnage même de la Grande Royale. Dans ce jeu continu, se dégage une esthétique de construction similaire à celle de Camara Laye dans *Le regard du roi*.

A travers ce roman centré sur la quête d'une rencontre à égalité de cultures, nous découvrons une dimension du personnage du roi autre que celle que se faisait Clarence. C'est bien lui qui décrit finalement le roi parce qu'il se déclenche dans son imagination un amour qu'active la vue du corps du roi :

Sitôt que le roi eut mis pied à terre, deux pages danseurs se portèrent à sa droite et deux autres à sa gauche, et ils lui relevèrent les bras ; alors Clarence découvrit que ces bras étaient cerclés de tant

---

<sup>265</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, pp.30-31.

d'anneaux d'or que le roi n'aurait pu les lever sans aide ; l'impression de pesanteur venait de cette invraisemblable profusion d'anneaux. En même temps que les pages avaient levé les bras du roi, la robe royale s'était entrouverte sur un mince torse d'adolescent. « Comme il est jeune ! pensa Clarence. Et comme il paraît fragile ! » <sup>266</sup>

Le portrait physique du roi devient objet d'envoûtement. Cet attrait qui oriente toute la quête véritable de Clarence est inscrit dans un langage qualifié d'érotique par Liana Nissim :

...il s'est épris d'amour pour le roi ; c'est un amour inoubliable, sans retour, un amour qui va déclencher la quête douloureuse de Clarence [...] Mais cet amour naît du corps du roi, naît de sa frêle jeunesse, naît de son teint noir, des ténèbres de son teint. <sup>267</sup>

Ce langage incessant, entre le corps de Clarence et celui du roi, occupe entièrement l'espace de l'œuvre. Progressivement, il se construit une idéalisation de l'apparence physique du roi, de son corps, objet de tous les regards.

Dans le cadre de l'étude des portraits, il s'avère impérieux de s'intéresser encore à trois corps de jeunes filles longuement présentés. Il s'agit notamment de Maïmouna, de Nini et de N'Deye Touti. L'intérêt de cette analyse sera de situer l'impact des actions extérieures sur leurs corps. Les différentes épreuves subies par leurs corps ou à cause de leurs corps traduisent la volonté des auteurs de faire prendre conscience de l'inanité de leurs attitudes et gestes.

Leurs corps, présentant une extrême jeunesse dès le départ, semblent être adulés, car marqués par la candeur et la beauté reluisante. La finesse des traits physiques favorise surtout l'attrait

---

<sup>266</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*, p.22.

<sup>267</sup> Liana Nissim, « *L'érotisme comme langage. La mystique renversée du **Regard du roi*** », in *Letterature e civiltà nei Paesi africani di lingua francese, Atti del Convengno Internazionale Mediterraneo*, Catania-Siracusa, 24-27 novembre 1986, p.15.

qu'elles exercent sur les hommes en particulier. Les auteurs s'attachent, dans les portraits des jeunes filles, à les montrer de l'enfance à leur maturité précoce, en passant par le tumulte des passions de leur adolescence. Ainsi apparaît Maïmouna, enfant, belle et radieuse :

A l'âge innocent, quand les petites filles noires ne portent qu'une touffe de cheveux au sommet de leur crâne rasé, Maïmouna était radieuse : un teint clair d'ambre, des yeux de gazelle, une bouche trop petite peut-être, trop allongée, mais d'un modelé déjà net et sensuel. Sa poitrine encore nue se bombait d'une harmonieuse façon et laissait prévoir d'opulents charmes futurs. Elle avait une taille souple, gracile, mais sans raideur ni noblesse affectée. La finesse racée de ses poignets n'avait d'égale que la délicatesse de ses chevilles où semblait courir un perpétuel frémissement.<sup>268</sup>

Sa jeunesse est ponctuée par ses plus beaux traits qui ne manquent de susciter des éloges partout où elle passe, surtout à Dakar, la ville qui l'accueille :

Jamais jeune fille n'a reçu de si nombreux compliments sur sa beauté. Maïmouna rit très fort, reflet d'ivoire dans le jour mourant qui emplissait la pièce. Elle était vraiment belle alors, plus radieuse que la petite Cayorienne au crâne rasé flanqué d'une touffe de cheveux.<sup>269</sup>

Cette beauté va flétrir avec l'épidémie de la variole qui l'infeste dans son état de grossesse :

...la pauvre Maïmouna tomba malade à son tour. A cause de sa grossesse sans doute, elle fut secouée plus violemment que sa mère [...] On sortit de la case deux créatures moralement réduites à l'état de loques humaines. Puis on les traîna vers l'ambulance.<sup>270</sup>

Tout son corps sera considérablement atteint de sorte à lui retirer toute candeur et toute beauté. Le corps de Maïmouna subit donc

---

<sup>268</sup> Abdoulaye Sadji, *Maïmouna*, Paris, Présence Africaine, 1958, p.12.

<sup>269</sup> Ibidem, p.98.

<sup>270</sup> Ibidem, p.232.

une métamorphose qui affectera tout son être. A cet état de dégradation physique vont s'adjoindre les affres de la séparation amoureuse :

Mais quelle misère que son visage criblé, traversé d'un côté par une longue cicatrice noire qui partait d'une des commissures des lèvres, l'un des yeux presque clos, le front couvert de dartres à la naissance des cheveux ! Seuls le nez et le menton demeuraient lisses et brillants. Les dents aussi conservaient leur unité et leur blancheur. Son cou décharné était cerclé de chairs noires. Tout cela rehaussé par une maigreur générale extrême. La beauté de son corps était partie dans les feux de la fièvre.<sup>271</sup>

Les épreuves physiques de la maladie et de l'enfantement difficile auront porté un coup dégradant à la beauté du corps de Maïmouna. Malgré cette situation en grande partie indépendante de sa volonté, elle garde tout de même l'espoir de pouvoir recouvrer la santé et de retrouver ses traits physiques d'antan.

Abdoulaye Sadjji, à travers ce portrait physique qui expose les transformations du corps de Maïmouna, montre combien la beauté est éphémère et fatal l'impact des agressions sur le corps.

La même perspective de célébration de la beauté et de présentation de ses contrastes, est perceptible à travers l'organisation de la trame de *Nini, mulâtresse du Sénégal*. Ici également, se mêlent beauté, amour et déchéance. Le portrait physique de Nini se construit dans la contradiction entre sa nature de mulâtresse prête à renier le Noir et sa condition de Nègresse repoussée par le Blanc auquel elle veut s'assimiler :

Nini n'est pas, comme d'aucuns le pensent, un acte d'accusation qu'expliquerait une déception amoureuse de l'auteur. Nini est l'éternel portrait moral de la mulâtresse, qu'elle soit du Sénégal, des Antilles ou des Amériques. C'est le portrait de l'être physiquement et moralement hybride qui, dans l'inconscience de ses réactions les

---

<sup>271</sup> Abdoulaye Sadjji, *Maïmouna*, Paris, Présence Africaine, 1958, p.240.

plus spontanées, cherche toujours à s'élever au-dessus de la condition qui lui est faite, c'est-à-dire au-dessus d'une humanité qu'il considère comme inférieure mais à laquelle un destin le lie inexorablement.<sup>272</sup>

La couleur de la peau de Nini ne finit pas de susciter chez elle un sentiment de supériorité, et chez les autres mépris et dédain. Ses atouts physiques favorisent sa tendance à vouloir absolument intégrer la classe blanche de Saint-Louis et finir sûrement en France comme le rêvent tant de mulâtres. L'auteur construit le portrait physique de Nini par identification aux portraits de sa grand-mère et de sa tante, comme pour établir encore cette similitude de destin des mulâtres dans le drame de leur existence :

Grand-mère Hélène et tante Hortense, c'est tout ce qui reste de la famille des Maerle. Elles avaient été des jeunes filles comme Nini, sveltes, gracieuses, nerveuses et remuantes.<sup>273</sup>

Rien ne permet de déceler en elle une mulâtresse si ce n'est l'excès de poudre de riz qui couvre son visage ou ses lèvres un peu fortes et sensuelles. Sa démarche ne trahit pas cette mollesse des gestes et des mouvements qui se remarque chez toutes les négresses les moins noires. Kapp ! kapp ! kapp ! ... Son corps entier est secoué par la cadence brutale de ses pas. La tête haute, elle ne regarde ni à droite ni à gauche : elle semble écraser d'un dédain universel toutes les personnes qu'elle rencontre.<sup>274</sup>

Nini vit dans un complexe identitaire où la mulâtresse hybride qu'elle est, devient répugnante. Sa filiation européenne n'a aucunement effacé les traits qui la rattachent à l'Afrique. C'est surtout à travers ce texte que l'on pourrait percevoir le sens que prend la notion de corps qui se situe au cœur de la problématique de la rencontre entre Blanc et Noir. L'écriture du corps noir ne s'oppose plus au blanc fondamentalement. L'union de ces deux corps fait naître une

---

<sup>272</sup> Abdoulaye Sadj, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, Paris, Présence Africaine, 3<sup>e</sup> édition, 1988. p.7. Préface.

<sup>273</sup> Ibidem. p.11.

<sup>274</sup> Ibidem. p.13.

nouvelle écriture, celle du mulâtre qui établit un double conflit avec ses souches génitrices :

Il est vrai que Nini est « café au lait » presque blanche, un « café au lait » dans lequel le café a été nettement absorbé, assimilé par le lait. Un miracle de la nature a voulu qu'elle soit blonde avec des yeux bleus, signe évident de son appartenance à la race « supérieure » des nordiques. Elle aime à le dire à qui veut l'entendre : ses yeux et son nom de famille la placent quelque part sur la carte du monde, quelque part qui est plus près du pôle que de l'équateur.

Pourtant trois choses la rattachent malgré elle à ce sol d'Afrique qu'elle renie de toutes ses forces : d'abord son petit nez écrasé aux narines largement ouvertes ; ensuite ses lèvres fortes et gourmandes ; enfin cette démarche féline qu'elle tâche de corriger dans un perpétuel raidissement. <sup>275</sup>

Le tout Saint-Louis vit dans la manifestation de cet incident identitaire où fierté, aberration font bon ménage au profit du corps qui réussit à mieux s'imposer. La scène du dîner improvisé chez les Maerle reste expressive :

... la grand-mère et la tante ont quitté la véranda pour rejoindre les jeunes gens au salon. Il y a là un petit garçon, noir cent pour cent, deux vieilles mulâtresses noires à moitié, une jeune fille blanche aux quatre cinquièmes et un Blanc authentique. Cela fait un tableau des plus pittoresques et des plus touchants. <sup>276</sup>

Toute cette différenciation entre les teints du corps absorbe donc la vie des protagonistes de l'œuvre. Les rapports entre corps et discours sont accrus. Nini elle-même contribue à l'expansion de la conception d'écart et se maintient dans cet univers, n'acceptant pas d'en être délogée. Son attitude accentuera ses déboires et précipitera son départ pour la France où certainement elle trouvera une quiétude en réussissant véritablement à s'assimiler. Nini reste quelque part victime de son jeu factice de mépris à cause de l'ascendance que

---

<sup>275</sup> Abdoulaye Sadj, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, Paris, Présence Africaine, 3<sup>e</sup> édition, 1988. p.41.

<sup>276</sup> Ibidem, p.27.

représenterait son corps. L'auteur voudrait de ce fait dépasser tous les clivages de races, de teints voire de corps pour s'appesantir sur le mode d'intégration sociale qui doit être lié à d'autres facteurs ne prenant aucunement leurs fondements sur les questions de couleur.

Sembène Ousmane use d'un autre schéma dynamique pour mettre en scène le corps de jeune fille de N'Dèye Touti. Il est remarquable que tous commencent par célébrer la beauté de la jeunesse féminine avant d'entrer dans l'univers d'influence qui jugera la résistance des corps face aux réalités de la vie. Le portrait de N'Dèye Touti qui clôt le chapitre consacré à *Daouda-Beaugosse* relève sa beauté et la séduction qu'elle suscite :

N'Deye Touti [...] C'était une jolie fille d'à peine vingt ans. Avec sa peau lisse, d'un noir presque bleuté, elle respirait force et santé. On remarquait surtout ses yeux ombragés de longs cils et ses lèvres pleines, bien ourlées ; la lèvre inférieure légèrement tombante était noircie à l'antimoine. Sa coiffure qui avait dû demander une bonne journée de travail, était composée de deux tresses enroulées sur le sommet du crâne et dégageait bien son front bombé et ses beaux yeux. Elle portait une camisole d'une seule pièce, serrée à la taille et largement décolletée aux épaules ; la poitrine, relevée par un soutien-gorge un peu trop ajusté, pointait sous l'étoffe.<sup>277</sup>

Dans une société où la polygamie est une institution, N'Dèye Touti, malgré sa beauté et son niveau de formation occidentale, se résout finalement à accepter le rôle de seconde épouse. Ici, son portrait moral définit sa conscience réelle du rôle qu'elle joue dans son milieu social. Son rapport à son corps ne s'impose plus au final comme un trésor. Elle devient le gage d'une intégration, sans toutefois renier ses valeurs. Ce portrait restitue encore une fois l'éloge de la femme

---

<sup>277</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, pp.88-89.



africaine, de la jeune fille sénégalaise dont les canons de beauté sont appréciables.

De ces trois figures de jeunes filles dont les portraits physiques recèlent de nombreux charmes, on retient l'élan des deux écrivains d'origine sénégalaise d'écrire la femme non pas dans une perspective solitaire d'émancipation, mais plutôt à travers une intégration sociale parfaite qui surmonterait la corruption de leur corps. Par leur style très poétique, ils participent ainsi à redonner un espoir aux femmes pour les qualités et potentialités qu'elles possèdent et qui restent à revaloriser. Dans tous les romans de la période coloniale, les portraits féminins ont occupé une place de choix. Il faut pour cela lire la technique du portrait dans le champ de l'écriture comme une approche de mise en scène du corps expressif, livré à soi comme aux autres à travers une représentation valorisante ou dépréciative.

#### **IV-1-2- La description, un mode d'expression au service du corps**

La description s'attache à représenter l'aspect et la nature des choses dans un espace. Il reste tout aussi nécessaire d'y considérer l'impact mutuel existant entre les éléments qui meublent cet espace. Décrire revient donc à donner corps et âme à l'objet décrit ou à la chose considérée. On peut considérer différents niveaux de la description qui intéressent généralement les auteurs : la description du corps social, la description de l'évolution du corps du personnage.

Le réalisme de la description se révèle habituellement à travers une prise en compte de l'environnement des personnages en rapport avec la situation qu'ils vivent. Tous les récits s'inscrivent dans des vagues constantes de description. Des cas de description de villes et

d'espaces montrent combien cette expression du corps social se personnalise souvent. Dans *Les bouts de bois de Dieu* comme dans *L'aventure ambiguë*, *Ville cruelle* ou *Nini, mulâtresse du Sénégal*, on pourrait présenter la description de certains espaces avec l'impression qu'ils laissent sur les personnages.

Dans *Les bouts de bois de Dieu*, avec la description de la ville de Thiès, « Sembène souligne par là avec un réalisme tragique, l'hostilité de la ville coloniale vis-à-vis de l'homme noir ».<sup>278</sup>

Cette description présente donc un corps social malade à travers dans une ville qui ne finit pas d'accumuler les immondices. A l'image même des hommes qui y vivent, la ville expose un corps souffrant de cet envahissement :

Des taudis, des soupentes branlantes, des tombeaux renversés, des *tapates* en tiges de mil ou de bambous, des piquets de fer, des palissades à moitié écroulées. Thiès : un immense terrain vague où s'amoncellent tous les résidus de la ville, des pieux, des traverses, des roues de locomotives, des fûts rouillés, des bidons défoncés [...] Thiès : au milieu de cette pourriture, quelques maigres arbustes, bantamarés, tomates sauvages, gombos, bisabes, dont les femmes récoltaient les fruits pour boucler le budget familial.<sup>279</sup>

Une telle description du corps social perceptible dans les traits de la ville se retrouve également dans *Ville cruelle* :

Tanga, Tanga-Nord ... était un authentique enfant d'Afrique. A peine né, il s'était trouvé tout seul dans la nature. Il grandissait et se formait trop rapidement. Il s'orientait et se formait trop au hasard, comme les enfants abandonnés à eux-mêmes. Comme eux, il ne se posait pas de question, quoiqu'il se sentît dérouté. Nul ne pouvait dire avec certitude ce qu'il deviendrait, pas même les géographes, ni les journalistes, et encore moins les explorateurs.<sup>280</sup>

<sup>278</sup> Mathieu-François Minyono-Nkodo, *Comprendre Les bouts de bois de Dieu de Sembène Ousmane*, Paris, Editions Saint-Paul, 1979, p.60.

<sup>279</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, p.35.

<sup>280</sup> Eza Boto, *Ville cruelle*, pp.25-26

La transformation de la ville installe les personnages dans la précarité, montrant ainsi de nouveaux malaises auxquels doivent faire face les Africains eux-mêmes. Ce corps social éprouvé porte en son sein la vie des Africains surtout dans cette période coloniale. L'on comprend sûrement l'intérêt des auteurs à présenter, à cet effet, les villes africaines coloniales dans toutes leurs dimensions et leurs transformations. De très belles pages expriment la représentation multiple du corps social à travers l'organisation des romans.

Il faut relever en sus cette préférence de Cheikh Hamidou Kane pour la description de la nature avec ses couleurs et le langage indescriptible qui accompagne les actions finales. La nature se constitue également en corps observant, enveloppant et muet :

A l'horizon, le soleil couchant avait teint le ciel de pourpre sanglante. Pas un souffle n'agitait les arbres immobiles. On n'entendait que la grande voix du fleuve, répercutée par ses berges vertigineuses. Samba tourna son regard vers cette voix et vit, au loin, la falaise d'argile. Il se souvint qu'en son enfance, il avait longtemps cru que cette immense crevasse partageait l'univers en deux parties que soudait le fleuve. <sup>281</sup>

Le décor peint se superpose au drame de Samba Diallo comme une vie parallèle, un corps hors du corps et de l'être de Samba. Il entend la voix de ce corps lointain. Cette transformation dans la description rend justement bien l'état d'âme de Samba Diallo à cet instant. La couleur « pourpre sanglante » laisse suggérer la vie qui se manifeste dans la nature mais aussi, comme une prémonition, la vie qui sera perdue dans quelque temps avec le sang qui coulera.

---

<sup>281</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*. p.184.

Jean Getrey souligne que ce tableau « est un véritable décor de théâtre qui est planté pour la scène finale de la tragédie de Samba Diallo ». <sup>282</sup>

L'environnement comme corps social est toujours représenté à travers des plages qui s'offrent comme des tableaux peints du regard omniprésent et continu du narrateur. La description se nourrit au cœur des faits et du milieu en mettant en avant l'expression de la vie. Les différents romans analysés restituent, par la description, des pages poétiques. Ainsi tous les objets décrits prennent des corps vivants pour matérialiser leur existence :

Nous avançons sur le soleil se levant devant nous, d'un coin de la terre, derrière quelque baobab énorme, ou un grand fromager ou un kapokier gigantesque [...] Les oiseaux, qui, de grand matin, saluaient sans enthousiasme notre départ au champ, faisaient alors vibrer la nature tout entière de leur orchestre, heureux de voir le ciel s'inonder de lumière d'or. Le soleil commençait à brûler de ses rayons déjà pénétrant dans nos dos courbés et nos têtes penchées vers la terre. <sup>283</sup>

Ce style qui personnifie toute chose rend encore très dynamiques les nuances entre les corps de personnages et les objets. Pour clore ce paragraphe sur la description de l'environnement pris comme corps, nous présenterons deux niveaux de description qui font ressortir le style particulier d'Abdoulaye Sadjì :

La maison de Nini est située au bord du Petit-Bras du fleuve à Saint-Louis-du-Sénégal. Elle fait partie d'un groupement de masures toutes vieilles, toutes lézardées, qui se tiennent, s'appuient les unes aux autres dans un suprême élan de solidarité. Rien ne l'embellit plus depuis cinquante ans. Elle a pris le ton gris de toutes ces maisons de Saint-Louis qui s'effritent, se désagrègent dans une hautaine vieillesse. Vue dans la nuit, elle semble morte. La lumière, camouflée par un système de stores en nattes du pays, n'a même

<sup>282</sup> Jean Getrey, *Comprendre L'aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane*, p.74.

<sup>283</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *Un piège sans fin*. pp.15-16.

pas la force de filtrer à travers les persiennes constamment fermée. Malgré sa jeunesse et sa bonne volonté, Nini n'a pas réussi à mettre de la vie dans ce repaire plein de souvenirs. On y trouve, sous une épaisse couche de poussière, des fauteuils modèle 1800, de petites tables garnies de velours, des chaises mutilées, des armoires en ruines.<sup>284</sup>

On peut lire plus loin :

Martineau fait errer son regard sur le décor du salon. Il y a une profusion de choses brillantes et multicolores, disposées avec goût mais de tons criards. Des meubles, qu'on ne fabrique plus depuis le siècle dernier, sont tenus dans une propreté méticuleuse : un buffet, une desserte sur laquelle se tient une statuette de bronze, vague déesse de la beauté, une table à ailettes chargées de menus objets brillants et que domine un portrait de Nini ; dans un coin un piano, le piano de la famille, vieux, dit la grand-mère Hélène, de cinquante ans. Un divan rouge écarlate, « large et profond comme un tombeau », occupe une partie du salon situé entre deux portes qui donnent accès aux chambres à coucher. Il est surplombé par une sorte de dais orné de grosses pommes dorées où s'attache une tenture de velours à plis nombreux et parallèles, de même couleur que le divan...<sup>285</sup>

Les deux séquences sont décrites l'une par le narrateur et l'autre par le personnage Martineau. En effet, le narrateur, qui n'est pas un personnage et qui, par conséquent, jouit d'une vision illimitée présente la maison de Nini vue de l'extérieur en restant objectif dans sa description. Son regard descriptif évolue en identifiant cette maison parmi tant d'autres délabrées qui ont subi le même poids du temps. Contrairement au tableau extérieur de la maison qui n'est pas reluisant, l'intérieur vu et rapporté par un personnage, en l'occurrence M. Martineau, semble donner un goût exotique au décor. L'intérieur qui s'ouvre sur un salon de meubles et d'ornements donne lieu, à travers le regard du personnage, à un spectacle lumineux. Martineau

---

<sup>284</sup> Abdoulaye Sadjji, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, Paris, Présence Africaine, 3<sup>e</sup> édition, 1988. pp.25-26.

<sup>285</sup> Ibidem. pp.27-28.

se sent un peu chez lui avec ce décor exquis qui a tout l'air de justifier la filiation de Nini. Le cadre se fond dans l'identité des habitants, autant dans leur corps social que dans leur être.

Tel que présentée, la description de ces tableaux s'articule dans la narration en faisant vivre tous les corps environnants. Un autre aspect digne d'intérêt reste la description de l'évolution du corps du personnage.

Les descriptions des parties du corps du personnage se fondent dans une relative attention qui met en relief des points saillants, afin de pouvoir juger de son rôle dans son espace immédiat. A travers un portrait, nous pouvons certes déceler les parties du corps. Toutefois c'est dans l'expression de ces parties qui attirent les regards que le portrait se fait plus significatif. Le point de vue de Mourida Akaïchi semble clarifier cet état de fait :

La présentation des personnages et leur évocation donnent à voir en détail leurs déplacements, leurs gestes, leurs expressions ; ce qui incite le lecteur à suivre leurs changements aussi bien au niveau physique que psychologique.<sup>286</sup>

Toute présentation du personnage met surtout en mouvement le corps ; elle conduit toutes les expressions véritables qui favorisent ainsi toute l'attention rendue par la description.

Dans *Un piège sans fin*, pour montrer cette métamorphose du corps d'Ahouna, le narrateur refait son nouveau portrait à travers une description accentuée de l'état de son corps :

---

<sup>286</sup> Mourida Akaïchi, « *Quête et théâtralité à travers les romans de Mohammed Dib et Gassan Kanafani* » Thèse de Doctorat, Université Lumière-Lyon2, Sous la direction de Professeur Charles Bonn et de Professeur Floréal Sanagustin, p.22.

Ahouna avait **le corps meurtri** : les coups de cravaches et de pierre avaient laissé des traces sur **sa peau collée aux os** ; on avait dû le soigner sérieusement de peur qu'il ne mourût sans avoir été jugé. Aussi avait-il passé un mois dans l'une des cabines de la petite infirmerie située au fond de la maison d'arrêt [...] **Le crâne osseux sous les cheveux en broussaille, le front d'Ahouna** donnait l'impression qu'il était toujours en train de chercher quelque chose dans le lointain. **Ses yeux petits et noirs** étaient presque disparus dans **son visage crispé** ; **les tempes** paraissaient d'autant plus **saillantes** que **les joues** étaient **creuses** ; **la barbe** peu fournie et clairsemée allongeait davantage **le visage** dont elle accentuait **l'effrayante maigreur**. **Les os du cou très maigre**, ainsi que **les omoplates et les côtes**, étaient visibles à travers **cette peau sèche et tendue** comme celle d'un tambour longtemps exposé au soleil. Son unique boubou tombant en loques le long de son corps laissait voir **une poitrine de phtisique**.<sup>287</sup>

Il est important de revenir sur le fait que le portrait relève aussi de la description. Ainsi, la façon dont le corps d'Ahouna apparaît permet de faire une comparaison avec sa présentation de départ. Le choix des adjectifs accentue l'état de délabrement du personnage avec des traits extérieurs présentant différentes facettes d'un corps meurtri. La description du corps d'Ahouna montre la transformation qu'a subie son corps. Il se dit devenu un véritable monstre : « Un monstre, c'est bien ce que je suis devenu ; est-ce vraiment ce que j'étais ? »<sup>288</sup>

Le personnage lui-même se rend compte de sa transformation ; il se déprécie. Le corps qu'il avait perdu de sa valeur, de sa vie.

Cette écriture du corps du personnage prend des aspects intéressants par rapport à des perspectives qui associent beauté et disgrâces. Les personnages évoluant dans une telle dualité semblent être condamnés par la présence de leur corps au monde et surtout dans leur itinéraire. En effet, ils se révèlent comme des caractères dont

---

<sup>287</sup> Olympe Bhély-Quénum, *Un piège sans fin*. p.215.

<sup>288</sup> Ibidem. p.216.

le parcours permet de tirer des leçons des situations de la vie. A la présente déchéance succède une expression totale du corps et de l'âme. La même lecture se fait dans les romans *Une vie de boy*, *Un piège sans fin*, *L'aventure ambiguë*, *Ô pays, mon beau peuple*, *Maïmouna*.

Dans *Maïmouna*, l'étoile de Dakar a d'abord été présentée pleine de vie et d'ardeur :

Tout à coup, la foule s'entr'ouvrit pour laisser paraître une étoile, c'était Maïmouna. Les tam-tams avaient cessé brusquement, comme malgré eux. Elle était là la fille de Yaye Daro, grande, claire, éclatante. Tache fraîche et reposante au milieu de ce monde sans grâce [...] Son pagne hissé un peu plus que de coutume découvrait le galbe lisse de ses jambes au-dessus des chevilles. A la place des babouches marocaines, elle avait mis des mules espagnoles à hauts talons...Elle sourit à la foule, avança ses bras cerclés d'or et affronta la rumeur de la foule, le fluide obscur de tout ce monde, le « mauvais œil » et la « mauvaise langue ». <sup>289</sup>

Ensuite, durant sa maladie, nous avons d'elle un nouveau corps pathétique et antipathique. Car « la beauté de son corps était partie dans les feux de la fièvre ». <sup>290</sup> Ce contraste dans l'existence du personnage de Maïmouna traduit aussi l'instabilité de la réalité sociale individuelle et même collective des Africains dans leur expérience quotidienne.

On observe également une organisation similaire dans l'évolution avec la description du poids de son corps sur le personnage du maître Thierno. Au fil des années et selon sa propre volonté, il décide de sacrifier son corps au profit des fruits de l'âme trouvés dans la pratique de la religion :

---

<sup>289</sup> Abdoulaye Sadjji, *Maïmouna*, p.211.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p.240.



Lentement, le maître se leva. Le craquement de toutes ses articulations nouées par le rhumatisme se mêla au bruit du soupir que lui arracha son effort pour se lever [...] le maître ne put refréner le rire intérieur que suscitait en lui cette grotesque misère de son corps qui, maintenant, regimbait la prière... Son corps, chaque jour davantage, accentuait sa fâcheuse propension à rester collé à la terre. Par exemple, le maître ne comptait plus sur ses articulations des pieds, qui lui refusaient toute obéissance.<sup>291</sup>

La description des attitudes du maître Thierno révèle que son corps ne répond plus à sa pratique quotidienne de la prière. Ici, l'on découvre réellement le frein que représenterait le corps dans l'accomplissement des tâches habituelles.

Dans les différentes œuvres du corpus, la description du corps occupe une plage dominante. A travers la description, les narrateurs présentent les mouvements du corps des personnages dans leurs espaces, non pas uniquement dans de courtes pauses qui accompagnent le récit, mais dans une dynamique exprimant une fréquence d'utilisation. Elle devient assurément un enjeu permettant de célébrer l'interpénétration des prototypes d'expression des textes, selon les perspectives de J-M Adam<sup>292</sup> que reprend Sayad Abdelkader : « ...les trois prototypes dont il est question, à savoir : le prototype descriptif, narratif et explicatif. »<sup>293</sup>

Tous les mouvements possibles, observables des corps dans l'expressivité des textes, s'inscrivent donc dans les prototypes auxquels il faudrait ajouter la dimension esthétique. Celle-ci se construit par une présence de nombreux caractères évoluant comme des symboles à travers l'espace même du texte. Lorsqu'on prend *Les*

<sup>291</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, p.39.

<sup>292</sup> Adam J-M, *Les textes : types et prototypes*, Nathan-Université, Paris 1992.

<sup>293</sup> Sayad Abdelkader, « *Enonciation et idéologie dans L'étage invisible de Emma Belhadj Yahia* », Thèse de Magister, Université d'Oran (Algérie), 2004-2005, p.30.

*bouts de bois de Dieu* avec sa multitude de personnages, les regards focalisateurs du narrateur sont diversifiés quand il passe d'un personnage à un autre, d'une ville à une autre. Dans *L'aventure ambiguë*, ce jeu est visible entre le narrateur et le maître Thierno dans la conduite de la narration et de la description. Les textes ne s'éternisent pas sur de simples présentations des parties du corps ; il y a en sus le mouvement qui naît surtout de l'ancrage du corps du personnage dans l'ensemble de ses mouvements. Ainsi, les séquences descriptives restent des moyens de composition du texte qui associent à la présence du corps tout un discours aspectuel, métaphorique, de comparaison.

L'esthétique de la représentation du corps à travers le prototype de la description est manifeste grâce aux séquences narratives montrant de même les richesses des récits.

#### **IV-1-3- Le récit du corps**

Le récit est une narration de faits réels ou imaginaires. Parler de récit, c'est donc relever ses fondements dans la narration. En effet, la narration en tant que type d'énoncé et ensemble de procédés vise à organiser le récit dans le temps et dans l'espace. Partant de là, nous pouvons comprendre que le récit, comme écriture, peut se faire récit du corps, écriture du corps comme l'atteste Zohra Mezgueldi : « La mise en écriture du corps, dans sa valorisation ou sa dévalorisation montre que la parole fonctionne à la fois comme expression du corps et parole sur le corps (...) »<sup>294</sup>

---

<sup>294</sup> Zohra Mezgueldi, « *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khair-Eddine* ». Thèse de doctorat d'Etat, Sous la direction de : M. Charles Bonn (Université Lyon2) M. Marc Gontard (Université Rennes2), Université Lumière-Lyon2, 2000. p.384.

L'analyse de la narration se fera par un relevé d'indices dans les textes et une étude de séquences spécifiques, afin d'être plus objectif. Les théories sur le récit étant nombreuses, nous essayerons de nous engager dans une voie qui répondrait mieux à notre perspective analytique sur la représentation du corps dans le fonctionnement du récit.

La typologie des personnages chez Jean-Marie Schaeffer<sup>295</sup> relève une distinction entre personnages « statiques », c'est-à-dire qui conservent les mêmes traits tout au long du récit, et personnages « dynamiques », ceux qui changent. C'est par les actions de ces personnages dynamiques que s'élaborent des séquences de récit imbriqués dans le récit premier. Cette catégorie nous intéresse pour établir la pratique des séquences narratives. Dans celles-ci, nous ferons une lecture des conflits mêmes qui génèrent ces micro-récits, afin de pouvoir établir un schéma structurel et narratif à la fin de l'exploitation de chaque séquence. Les séquences seront tirées de :

✓ *Séquence I : L'aventure ambiguë : La séance d'apprentissage*

« **Ce jour-là, Thierno l'avait encore battu ... aux niveaux les plus élevés de la grandeur humaine.** » (pp.13-15) ;

✓ *Séquence II : Maïmouna : L'inquiétude de la mère de Maïmouna face à la croissance rapide de sa fille*

« **Maïmouna grandit trop vite...ses yeux emplis d'une vision profonde.** » (pp.40-42) ;

✓ *Séquence III : Les bouts de bois de Dieu : Un combat épique*

---

<sup>295</sup> Schaeffer J-M. : « *Personnage* », in *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, de O. Ducrot et J-M Schaeffer, Seuil, 1995. p. 759.

« Le garçon apporta un vieux coutelas ... maison principale. »  
(pp.113-115).

*Le récit de la première séquence* met en situation deux personnages antagonistes, le maître Thierno et Samba Diallo. La confrontation a pour objet l'apprentissage et la maîtrise des versets coraniques. Le maître et l'élève sont donc engagés dans un duel dont le souci premier n'est autre que pédagogique. La première phrase présente clairement la fréquence des coups du maître dans la dispense de son enseignement : « Ce jour-là, Thierno l'avait encore battu ». A l'adverbe « *encore* » caractérisant la continuation du châtiment du maître, répond un autre adverbe « *cependant* » marquant la restriction tout en signifiant l'accomplissement, la finalisation des actions de Thierno sur Samba Diallo : « Cependant, Samba Diallo savait son verset ». A travers ces deux premières phrases de l'œuvre, nous découvrons déjà les étapes initiale et finale de ce micro-récit introducteur. Le narrateur hétérodiégétique, après avoir annoncé tout le programme de ce micro-récit, incipit de l'œuvre, ouvre la narration en présentant la vive réaction du maître face à l'erreur commise par l'élève. La réaction est alors décrite avec une ironie qu'accentuent la comparaison et une métaphore du supplice religieux : « Thierno avait sursauté comme s'il eût marché sur une des dalles incandescentes de la géhenne promise aux mécréants ». La lutte qu'il engage avec Samba Diallo est donc une sorte de guerre sainte avec l'emploi des vocables « *géhenne* », « *mécréants* », « *profaner* ». Thierno défenseur de la foi n'admet pas encore que Samba Diallo ait pu commettre cette faute de prononciation. La sanction est donc un châtiment infligé au corps.

Cette action de force à sens unique de corps à corps pour seriner ses versets à son élève réveille toute la rage du maître : « Il avait saisi Samba Diallo au gras de la cuisse, l'avait pincé du pouce et de l'index, longuement. Le petit enfant avait haleté sous la douleur, et s'était mis à trembler de tout son corps ». Sous l'action du supplice qu'il subit, Samba Diallo réussit à répéter correctement le verset. A partir de cette réussite, le maître aurait dû arrêter son action, mais au contraire elle constituera le début d'un nouveau châtiment à un autre endroit de son corps, l'oreille après la cuisse. Le maître ne veut plus amener son élève à réparer la faute mais à ne plus en faire car, pour lui, elle peut être évitée. La séance d'apprentissage préfigure également la confrontation entre un fauve et sa proie. La métaphore filée utilisée se découvre à travers l'emploi des verbes d'action et la description des parties du corps du maître semblables à celles d'un fauve : « Thierno l'avait encore **battu** / il **avait saisi** / l'avait **pincé du pouce et de l'index** / **La rage du maître monta** / il **tenait** l'oreille / **Ses ongles** s'étaient rejoints à travers le cartilage du lobe qu'ils avaient traversé / **Les ongles du maître** s'étaient déplacés et **avaient poinçonné** le cartilage ».

Le récit varie en couleurs narratives parce qu'il mêle, dans la dialectique du maître et de l'élève, une mise en situation du corps de l'apprenant sous la férule éducative d'un maître perfectionniste. L'enseignement du maître requiert exactitude et précision qui sont des aspects d'une perfection recherchée. L'emploi des impératifs le démontre : « Répète !...Encore !...Encore !... / Sois précis en répétant la Parole de ton Seigneur... ».

Samba Diallo face à la détermination de son maître finit par demander grâce, s'avouant vaincu : « Oui...Maître...Grâce...Je ne me tromperai plus. Ecoute... ». La phrase qui à elle seule marque la prise de parole de l'enfant pour établir un véritable dialogue, contribuera à son triomphe. La souffrance de son corps en entier aura conduit l'apprenant à retenir « cette phrase qu'il ne comprenait pas, pour laquelle il souffrait le martyr ». En exécutant enfin avec succès cet exercice qui commençait à rassurer le maître toujours menaçant, Samba Diallo réussit son test qui convainc Thierno de la grandeur de son âme ouverte à l'intelligence de la parole divine :

Le maître lâcha l'oreille sanglante [...] Le maître qui tenait maintenant une bûche ardente tirée du foyer tout proche regardait et écoutait l'enfant. Pendant que sa main menaçait, son regard avide admirait et son attention buvait la parole du garçonnet. Quelle pureté et quel miracle ! Cet enfant, véritablement, est un don de Dieu.<sup>296</sup>

Comme on peut le constater, le maître Thierno établit une logique dans son enseignement. Cette séance d'apprentissage n'est autre qu'une pédagogie de l'enseignement doctrinal qui permit au maître de déceler clairement les talents et les dons de son élève. Ici, nous retiendrons donc le double triomphe de la réussite de Samba Diallo et celui de la conviction du maître d'avoir décelé en Samba Diallo les dispositions d'une grandeur humaine appréciable : « Tant qu'il vivra avec Dieu, cet enfant, ainsi que l'homme qu'il deviendra, pourra prétendre – le maître en était convaincu – aux niveaux les plus élevés de la grandeur humaine ».

Ce qui donne de la valeur au récit, c'est assurément le réalisme de la narration, mais surtout la mise en intrigue qui part de la situation

---

<sup>296</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, p.15

d'apprentissage à la conviction du maître. Le schéma de la structure narrative, ponctué par les sévices sur le corps de Samba Diallo, se définit comme suit : *La situation d'apprentissage, les sévices, l'antagonisme entre le maître et l'apprenant, les sévices, les efforts de Samba Diallo à la maîtrise du verset, les sévices, les menaces du maître, la demande de grâce, la maîtrise de la souffrance du corps, le double triomphe : la réussite de l'exercice, la satisfaction et la conviction du maître Thierno.*

Ce schéma révèle ainsi l'exposition du corps, réceptacle de la douleur de l'apprentissage et du triomphe sur les sévices.

*Le récit de la deuxième séquence* met en relief l'inquiétude de la mère de Maïmouna face à la croissance de sa fille. Ce micro-récit se construit sur l'obsession de la mère qui semble ne pas encore admettre que sa fille grandit rapidement et qu'elle risquerait de ne plus la maîtriser : « Maïmouna grandit trop vite... L'idée obsédait Yaye Daro ». L'inquiétude qui l'envahit est plutôt accentuée parce que la mère ne sent pas chez sa fille la réaction propre à toutes les filles de son âge qui auraient manifesté à leurs mères le changement de leur âge avec les premiers signes de la puberté. C'est bien le silence de Maïmouna qui inquiète sa mère. De l'exclamation à l'interrogation, elle finit par interpeller Maïmouna : « Ah ! Maï, comme tu maigris chaque jour ! Ne sens-tu rien d'anormal ? » ; mais cette dernière feint de ne rien sentir d'anormal. En effet, Maïmouna joue le jeu du silence sur la transformation de son corps : « La fille se refusait d'avouer qu'en effet, depuis un certain temps, une extrême langueur baignait son jeune corps au réveil ». La séquence narrative, montrant la ruse de

Maïmouna qui cache son état pubère à sa mère, présente également la jeune fille découvrant son corps transformé. Le narrateur applique une longue réflexion sur son état en savourant cette expression du corps de Maïmouna : « En même temps, **sa poitrine** s'arrondissait de **petits seins durs...** / **Les seins** de Maïmouna étaient encore puérils, mais laissaient espérer de **futurs beaux trésors** / Elle était même **fière d'avoir enfin des seins, des seins irréprochables** / En cette période, elle fit, pour la première fois **attention à ses bras et à ses cuisses**. Ils étaient lisses, polis, presque transparents ».

En créant son empire intime et passionnel, Maïmouna garde jalousement le secret de l'intimité de sa puberté de sorte que personne, même pas sa propre mère, ne puisse découvrir ce jardin secret : « Maïmouna, la petite Maïmouna n'était plus la même. Elle le sentait confusément à certains réflexes, à des instincts bizarres, qui troublaient son âme sereine d'enfant ».

Le corps de Maïmouna se heurte dans son expression à l'inquiétude de sa mère qui aurait souhaité partager son expérience avec sa fille. Mais celle-ci vit dans une sorte d'autarcie et de protection de son corps. Elle initie le duel : « Désormais, il existait, entre la mère et la fille, un voile de pudeur empêchant celle-là de trop pénétrer les pensées secrètes de celle-ci. Maïmouna mettait une sorte de ruse juvénile à dérober sa nouvelle personnalité... ».

Le narrateur, qui mêle à son récit des plages descriptives corporelles de la jeune fille, met en avant des interrogations sur l'intime du corps féminin soumis à la transformation :



« Elle devint d'un seul coup excessivement coquette. Elle passait son temps à lustrer sa peau, à tirer sur les cheveux de son pompon pour les allonger, à interroger devant un trapèze de glace, son nez, sa petite bouche régulière, et ses yeux emplis d'une vision profonde ».

Ainsi, l'organisation de ce micro-récit traduit, à travers un réalisme pratique, l'expression du corps avec une profonde appréhension du monde qui l'entoure. L'évolution du récit donne ainsi le schéma narratif suivant :

- *L'inquiétude de la mère Daro sur la croissance rapide de sa fille ;*
- *Le refus de Maïmouna d'exposer son intime ;*
- *La description de la transformation corporelle de Maïmouna ;*
- *L'expression de sa nouvelle personnalité et la résolution de la mère acceptant ce changement.*

En somme, il nous paraît plus clair de saisir la démarche narrative par un tel schéma qui relève les actions déterminantes et présente également une unité thématique fondée sur une réelle expression du corps.

*Le récit de la troisième séquence* se fonde également sur cette unité thématique présentant des expressions totales du corps. Cette séquence textuelle a été analysée par Mathieu-François Minyono-Nkodo <sup>297</sup> qui a présenté cette lutte entre Ramatoulaye et Vendredi, le bélier de son frère. L'intérêt pour ce micro-récit se situe à un niveau où il présente cette mise en mouvement des parties du corps dans ce

---

<sup>297</sup> Mathieu-François Minyono-Nkodo, *Comprendre Les bouts de bois de Dieu*, « Un récit : la lutte entre Ramatoulaye et Vendredi », pp. 85-87.

combat aux allures épiques. Les antagonistes, une femme et un animal, sont présentés comme deux spadassins engagés dans un véritable duel à mort. Ici, c'est la description des forces en présence par la façon dont elles se préparent au combat avec l'exposition des parties de leurs corps qui laissent d'abord caractériser les précisions descriptives :

Ramatoulaye descendit le perron, le regard fixé sur l'animal. Celui-ci mâchait toujours son bout de tissu, mais à la vue de la femme, il fit quelques pas en arrière et rentra la tête dans les épaules, le menton à ras du sol, les cornes pointées. <sup>298</sup>

Ce bref passage, incipit du micro-récit, montre les mouvements des parties du corps. Chez Ramatoulaye, l'on a *les pieds*, « descendit le perron », *les yeux* « le regard fixé » ; du côté du bélier, le narrateur présente *la bouche* « mâchait toujours son bout de tissu », *les yeux* « à la vue de la femme », *les pieds* « quelques pas en arrière », *la tête, les épaules* « rentra la tête dans les épaules », *le menton* « le menton à ras du sol », *les cornes* « les cornes pointées ». La description du bélier est plus accentuée dans cette mise en place des antagonistes. Cela supposerait qu'il semble prêt au combat, conscient de la menace que représentent la descente et le regard de Ramatoulaye. Le narrateur va présenter d'autres allures à travers la réaction de Ramatoulaye dans la seconde phase de préparation au combat :

Il cessa de faire aller et venir ses mâchoires, ses prunelles d'un blanc bleuté luisaient méchamment. Le cou ainsi tassé, les pattes de derrières fléchies, on eût dit un ressort prêt à se détendre. Le couteau à la main, Ramatoulaye regardait ce cou massif. Une sueur épaisse coulait le long de son corps et il lui sembla que son sang s'était refroidi. Elle avait les reins tendus, le bas-ventre creusé et ses nerfs paraissaient jouer directement sous la peau. <sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*. p.113.

<sup>299</sup> Ibidem. pp.113-114.

Cette fois, c'est *la main, les yeux, les reins, le bas-ventre, les nerfs* de Ramatoulaye qui sont en mouvement. Tout le corps finalement semble engagé pour l'attaque.

Jusqu'à la fin du duel sanglant qui se solde par la mort du bélier et la blessure de Ramatoulaye, la description a pris des élans dans le mode narratif de présentation du corps comme objet et sujet d'écriture. L'on peut également se réjouir de toutes ces techniques utilisées qui font qu'« on retrouve Sembène Ousmane cinéaste. Son souci de précision incite l'écrivain à faire des gros plans, tel celui de la fin du texte où l'on voit Ramatoulaye, après sa victoire sur Vendredi, « essayer son arme en la passant sur l'épaisse toison ». Il utilise également le procédé séquentiel du développement, c'est-à-dire qu'il présente le combat qui oppose la femme à la bête par une série de séquences, comme dans un film. »<sup>300</sup>

Dans tous les textes de notre corpus, la narration occupe une place déterminante en ce sens qu'elle accentue l'art et le jeu des narrateurs, en réveillant l'intérêt des lecteurs sur des faits concrets du récit. On relève surtout les différentes techniques mises en mouvement des parties du corps dans une expression totale ou partielle. L'on pourra également mieux apprécier la diversité de styles narratifs par l'enchevêtrement de plusieurs prototypes d'écriture des textes que sont la description, l'explication, les discours et les dialogues.

---

<sup>300</sup> Mathieu-François Minyono-Nkodo, *Comprendre Les bouts de bois de Dieu*, « Un récit : la lutte entre Ramatoulaye et Vendredi », pp. 85-87.

#### IV-1-4- Les dialogues dans la mise en situation des corps

L'utilisation des dialogues reste un procédé qui rend vivants les textes, montrant ainsi la participation du corps à l'exercice d'expression de la thématique. Les dialogues sont insérés dans les textes narratifs, en style direct, présentant généralement entre guillemets des propos des personnages, en style indirect avec des propos introduits sous forme de subordonnées par un verbe déclaratif, en style indirect libre, qui est un mode intermédiaire ou encore sous forme narrativisée.

Les dialogues dans un texte relèvent, on le sait, de nombreuses fonctions qui passent par l'expression d'idées, l'introduction d'informations nouvelles par rapport à une situation donnée, la modification du rapport entre les personnages et l'orientation de l'intrigue.

Le corps est une matière du texte. A ce titre, l'œuvre elle-même s'envisage à l'échelle du corps. A notre niveau, nous voulons mettre en avant des points saillants qui partiraient de cette interrogation : comment se révèlent les expressions du corps dans les dialogues ?

Notre démarche va s'appuyer sur les axes suivants du *dialogue du corps entre personnages*, du *dialogue sur le corps* (du côté sûrement de l'instance narrative) et du *dialogue du corps avec son environnement*, cette dernière relation étant tissée entre le personnage et les nombreux aspects extérieurs de son entourage.

Pour une question de perspective et d'organisation, ici encore, des séquences de dialogues, prises dans quelques œuvres, seront sollicitées :

✓ *Séquence I : L'aventure ambiguë : Le dialogue des incompris*

« Le fou, qui était loin devant lui ... tout devint obscur autour de Samba Diallo. » (pp.184-187) ;

✓ *Séquence II : Le pauvre Christ de Bomba : Deux visions du monde colonial*

« Ils sont entrés dans la case du catéchiste...le R.P.S. a soupiré brusquement et il s'est levé aussi » (pp.49-54) ;

✓ *Séquence III : Le regard du roi : Une rencontre inédite*

« Derrière le roi ... son grand manteau enveloppa Clarence pour toujours. » (pp.250-252).

Dans l'exploitation critique de *L'aventure ambiguë*, Jean Getrey souligne à travers les grandes formes d'expression la place occupée par les dialogues :

Les dialogues (tout échange de plus de quatre répliques) représentent une proportion importante de l'œuvre. Cette proportion exceptionnelle de dialogues – dans le deuxième partie surtout – montre bien l'intérêt de l'auteur pour l'étude psychologique des personnages, de Samba Diallo en particulier.<sup>301</sup>

La séquence que nous nommons, « *Le dialogue des incompris* », relève une dialectique finale dans la compréhension de l'œuvre. La narration qui précède les échanges entre le fou et Samba Diallo établit déjà ce que nous qualifions de *dialogue de corps entre personnages* :

Le fou qui était loin devant, revint sur ses pas, le prit par le bras et l'entraîna. Soudain, il comprit où le fou le conduisait. Son cœur se mit à battre. C'était bien le petit chemin où ses pieds nus s'écorchaient jadis aux épines...<sup>302</sup>

<sup>301</sup> Jean Getrey, op.cit, p.71.

<sup>302</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, p.184.

Le fou et Samba Diallo vont entamer la randonnée décisive qui mettra en mouvement leurs corps. Samba Diallo, déjà comme une proie, une victime, est « entraîné » par son bourreau. C'est son corps que dirige le fou. Ici, pour rendre plus alerte le dialogue, le narrateur décrit tous les faits et gestes, et surtout cette sensation dans le corps de Samba Diallo :

Samba Diallo sentit qu'une houle profonde montait en lui, le submergeait, lui humectait les yeux, les narines, faisait trembler sa bouche. Il se détourna. Le fou vint se planter devant lui, et lui saisit le menton, avec violence.<sup>303</sup>

A l'opposition des corps se substitue une opposition d'opinions à travers le dialogue. Une partie de ce dialogue est reconstituée pour un besoin de rapprochement des propos, distancés par des plages descriptives des plus précises des réactions des deux antagonistes :

- Tu... tu n'as pas prié, remarqua le bonhomme haletant. [...]
- On n'oblige pas les gens à prier. Ne me dis plus jamais de prier [...]
- Oui, maître des Diallobé. Tu as raison. Tu es encore fatigué. Quand tu seras reposé de *leur* fatigue, tu prieras.<sup>304</sup>

Certes, le sujet de leur dialogue reste lié à la pratique de la prière ; mais à cette volonté de prière, c'est son corps en entier que doit engager avec promptitude Samba Diallo. Pour le fou, la fatigue de Samba Diallo est attenante à l'effet de l'Occident sur lui. Le fou en sait quelque chose pour y être allé. Samba Diallo, marqué par cette fatigue du corps, de ce nouveau corps que remarque le fou, semble ne pas vouloir s'exécuter. Il se rend d'abord maître de lui-même dans sa nouvelle situation, sa transformation, avant de remarquer que le fou l'a appelé maître des Diallobé. A ce moment, s'installe un monologue

---

<sup>303</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, p.185.

<sup>304</sup> Idem.

qui confirme son nouveau statut de mécréant. Ce monologue prend aussi des aspects de prosopopée où dans un discours indirect, Samba Diallo suscite son maître défunt pour tenter de lui expliquer son changement. Il sait l'absence du corps de son maître emporté par la mort. L'on pourrait, de même, parler de dialogue de corps vivant, celui de Samba Diallo, et de corps absent, le corps du maître Thierno, perceptible dans le dialogue avec l'utilisation du discours indirect :

« Maître des Diallobé, mon maître, pensa Samba Diallo. Je sais que tu n'as plus de chair, tu n'as plus d'yeux ouverts dans l'ombre. [...] Je sais que la terre a absorbé ce corps chétif que je voyais naguère. **Je ne crois pas, comme tu me l'avais appris quand j'étais enfant, qu'Azraël, l'ange de la mort, eût fendu la terre en dessous pour venir te chercher** ». <sup>305</sup>

On peut juger de l'importance de l'alternance entre description et dialogues. Le corps présent de Samba Diallo est pris dans un double conflit avec le fou et la présence certaine de son maître bien qu'absent. L'on sent donc au final que Samba Diallo vient se livrer pour avoir échoué à sa mission : « Je ne crois plus grand-chose, de ce que tu m'avais appris. Je ne sais pas ce que je crois. Mais l'étendue est tellement immense de ce que je ne sais pas ». <sup>306</sup>

Cette expiation donnera naissance à un châtiment que le fou devra exécuter. Par là, la réaction du fou peut se justifier comme étant la volonté de tout un peuple qui châtie le fils perdu, devenu incrédule. Le nouveau dialogue qui va s'installer sera entrecoupé de la voix intérieure du fou qui fait des réflexions sur le choix que doit opérer Samba Diallo. Dans la dernière vague de répliques, Samba Diallo ne prend que deux fois la parole, pendant que le fou l'incite hâtivement à

<sup>305</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, p.185

<sup>306</sup> Ibidem, pp.185-186.

prier, en le saisissant. La détermination du fou à ne pas laisser partir Samba Diallo montre également le dédoublement de celui-ci comme envoyé du maître, envoyé de Dieu, défenseur de la Parole de Dieu. L'on pourrait mettre en parallèle cette séquence de l'action du fou avec la séquence de l'incipit où Samba Diallo, dans la douleur, réussit l'exploit qui convainc le maître Thierno. Le fou réclame la promesse de la prière. L'injonction fait relever chez Samba Diallo le sens de son nouvel engagement. C'est donc en toute conscience qu'il refuse de prier :

- Promets-moi que tu prieras demain.

- Non... je n'accepte pas... <sup>307</sup>

La réponse sans équivoque de Samba Diallo irrite le fou qui passe à l'acte, imposant le supplice à Samba Diallo : « C'est alors que le fou brandit son arme, et soudain, tout devint obscur autour de Samba Diallo. » <sup>308</sup>

Lorsque le fou brandit son arme, nous comprenons qu'il vient d'atteindre Samba Diallo. Son corps est ainsi atteint à mort ; et ses yeux qui marquent cette ouverture sur le monde extérieur s'éteignent lentement. Cette anatomie détermine l'importance de la présence du corps. Quelque part en jugeant l'acte du fou, manifeste par sa portée philosophique, il révèle de toute évidence que le corps de Samba Diallo n'a plus d'importance dans le sillage des Diallobé. A cet effet, il faut surtout relire *Les gardiens du Temple* de Cheikh Hamidou Kane pour effectivement se rendre compte du nouveau corps que les Diallobé mettent en situation.

---

<sup>307</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, p.187.

<sup>308</sup> Idem.



*La deuxième séquence consacrée aux dialogues*, dans *Le pauvre Christ de Bomba*, s'emploie à l'étude du dialogue de corps sur d'autres corps. Ici, se pose la question de l'expression des corps oppresseurs et opprimés dans la dialectique Blancs/Noirs. Ainsi, la lecture même de cette entrevue entre le R.P.S, le révérend Drumont et l'administrateur M. Vidal dénote la conception de chacun dans sa mission colonisatrice à travers les deux institutions de l'Eglise et de l'Administration.

Le passage commence par une description de mise en place de la scène de dialogue faite par le narrateur homodiégétique, Denis, l'un des boys noirs du R.P.S. Cette entrevue entre les deux Blancs donne un véritable tableau de pièce de théâtre, riche par la thématique, par la prise de position des protagonistes. Denis sert les deux Blancs dont il suivra attentivement la conversation en rapportant les paroles plus au style direct qu'en style indirect. Les échanges entre les deux Européens sont marqués par l'alternance de courts récits et de descriptions de Denis. Cette scène dialoguée se structure selon un schéma thématique qui rappelle les niveaux de la discussion sur la religion, le *prima* du christianisme, la difficulté d'inculquer une nouvelle religion aux Africains, la question de la route impliquant une double expansion chrétienne et sociale avec son creusement. Certes, l'essentiel des réflexions porte sur les thématiques relevées. Toutefois la représentation du corps noir restera au cœur des propos.

Les deux protagonistes trouvent tout à fait juste d'initier le dialogue par la question de la religion car c'est la religion qui a précédé l'action colonisatrice :

Une petite colle, mon petit Vidal : à votre idée, quel drame peut bien survenir à un moment ou à un autre à un vieil apôtre comme moi ?

- Eh bien Révérend Drumont, l'évangélisation est déjà en soi tout un drame : rassembler un troupeau, le conduire à la bonne destination, sans en perdre une seule tête... Mais ce drame-là, vous en avez conscience depuis toujours.<sup>309</sup>

Le véritable problème qui se pose au R.P.S., c'est justement l'existence certaine d'une religion africaine authentique concurrente du christianisme. L'image du modelage du vase, à laquelle M. Vidal fait allusion avec une pointe d'ironie, symbolise une représentation du corps et de l'âme des Noirs qu'il faut amener à la religion occidentale, mais aussi à adhérer à l'esprit de civilisation. Pour M. Vidal, les Noirs sont hostiles au christianisme à cause de l'existence de leur propre religion. Ainsi leur en imposer une autre les contraindrait et rendrait difficile sa mission. De ces points de vue, l'on constate une divergence d'opinions entre les deux protagonistes, l'un présentant la facilité d'action pour la transformation des Noirs, l'autre relevant toute la difficulté y afférente :

- ...vous me rejoignez et vos problèmes deviennent tout simplement d'ordre esthétique : modeler une race, comme on fait d'un vase, lui imposer la forme que l'on désire...
- Justement, c'est là que vous vous trompez, mon petit Vidal. Vous qui êtes amateur d'art, prenez donc un vase déjà cuit, essayez de lui imposer votre forme à vous et venez m'en dire des nouvelles.<sup>310</sup>

Cette métaphore du vase identifiant le Noir, parcourt tout le dialogue. De la question de la religion, nous en arrivons à celle de la route qui pose de nouveaux points de discordes entre le R.P.S. et M. Vidal. Ainsi, au fait de l'expansion religieuse se joint la question du développement à travers la route, donc de l'expansion de l'autorité de

---

<sup>309</sup> Mongo Béti, *Le pauvre Christ de Bomba*. p.50.

<sup>310</sup> Idem.

l'administration coloniale. En réalité, le creusement de la route permettrait à l'un comme à l'autre de bien mener son activité. Mais ils en ont une conception différente. Pour le R.P.S., « il n'y a que les gens de la route pour être de bons chrétiens. Ceux d'ici (le pays des Tala) sont absolument réfractaires ». L'assertion du R.P.S. réjouit M. Vidal qui l'accorde en présentant les pseudo-avantages liés à la route sans toutefois révéler les desseins de son institution face à l'entreprise. Mais le R.P.S. entend autre chose de son opinion. Il comprendra sûrement la vision de M. Vidal, mais considérera celle-ci avec prudence :

- ...les gens de la route vivent dans une terreur constante – je maintiens l'expression, quoique d'habitude elle vous mette hors de vous. Ils vivent dans une terreur perpétuelle à cause des réquisitions, des travaux forcés, des bastonnades, des tirailleurs... Croient-ils réellement, ou se tournent-ils vers moi qui les console – sans jamais pouvoir les protéger ? Voilà la question qui me tracasse en ce moment.
- Réjouissez-vous, Révérend Drumont, réjouissez-vous et n'ayez plus de souci. Vous l'aurez bientôt votre clientèle...
- Est-ce que vous déraisonnez ?
- Ecoutez mon Père, le voyage que je fais ici en ce moment précède de peu la mise à exécution d'un très grand projet. Nous nous préparons à creuser une route à travers le pays des Tala... <sup>311</sup>

Le R.P.S. lit clairement la contrainte des Noirs face aux desseins de l'autorité administrative coloniale. Cette situation crée en lui le doute et l'inquiète sur la foi réelle de ces Noirs qui viendraient à l'église certainement pour trouver refuge, en fuyant l'oppression. Décelant donc les causes de son inquiétude, il veut croire en la réalité de sa mission et ne pas la superposer à l'action civilisatrice répressive. Dans la dernière partie de ce dialogue, les deux protagonistes jugent leurs différentes méthodes face aux Noirs. Ainsi donc, le corps du

---

<sup>311</sup> Mongo Béti, *Le pauvre Christ de Bomba*. p.52.

Noir, exposé au crible des deux missions civilisatrices différentes, qui reste encore au centre de leur débat. M. Vidal semble ainsi prendre de l'ascendance sur le R.P.S., en lui donnant une option très claire de sa propre mission :

- Vous avez beaucoup de machines ?
- Des machines, ah, ah, ah !...Des machines pour quoi faire, mon Dieu, et avec quoi les paierions-nous ?
- Autrement dit, vous allez procéder à une espèce de Congo-Océan de petit développement.
- Nom de Dieu ! qu'est-ce que ça peut vous foutre ? Vos gars vont rappliquer, vous aurez beaucoup de fidèles, ça ne vous suffit donc pas ?
- Il est aussi de mon devoir de les protéger, non ?
- Tout à fait d'accord : vous les protégerez spirituellement. Vous leur direz : « Mes chers enfants acceptez les souffrances » de cette vallée de larmes. A votre mort vous serez largement indemnisés.<sup>312</sup>

L'ironie et l'hypocrisie de M. Vidal révèlent en fait la détermination de ce dernier à faire comprendre au Révérend Drumont que l'administration coloniale doit s'affirmer par tous les moyens, fussent-ils contraignants, aliénants ou oppressants. La crise de la foi que soulève le R.P.S. est donc une réalité qu'active l'oppression de l'administration coloniale. Toutefois, il affirme ne pas douter de sa réelle mission qu'il différencie bien sûr de celle de M. Vidal qui semble y relever des doutes :

- Mon Père, quand on se met à douter de sa mission, est-ce qu'on n'est pas un homme fini ou tout au moins en passe de l'être ?
- Possible ! Pourquoi ?
- Vous devriez y réfléchir, mon Père...
- Monsieur Vidal, savez-vous ce que c'est qu'un blanc-bec ?
- Causez toujours.
- C'est un type qui ne doute jamais de sa mission.<sup>313</sup>

---

<sup>312</sup> Mongo Béti, *Le pauvre Christ de Bomba*. pp.52-53.

<sup>313</sup> Ibidem. pp.53-54.

A la fin de ce dialogue combien déterminant pour la compréhension de la thématique de l'œuvre de Mongo Béti, nous percevons la position du missionnaire, doutant certes de la réalité de la foi des Noirs colonisés, mais qui prend leur parti en voulant les protéger. Son action est dirigée à façonner plus leurs esprits que leurs corps. Cette conception de sa mission s'oppose à la vision de l'administration coloniale que représente M. Vidal qui, lui, pense qu'il faut exploiter tous ces corps afin d'asseoir l'hégémonie de la puissance coloniale.

*Le regard du roi* se caractérise par la quête de Clarence qui s'engage dans une rencontre de corps. Son besoin de voir le roi prend une valeur symbolique que traduisent à la fois ce dialogue de corps, celui fait sur le corps et le dialogue du corps. Cette pluralité de dialogues conduira donc à l'exploitation de *la troisième séquence*.

La dimension symbolique du dialogue se noue autant dans un monologue intérieur de Clarence qu'à travers sa vive voix et celle du roi. L'énonciation dans ce passage fait découvrir le narrateur hétérodiégétique, Nagoa, Noaga, Clarence et le roi. Le narrateur qui décrit les différentes réactions des personnages semble marquer le rythme même des conversations qu'il rapporte tantôt au style direct, tantôt en laissant exploser le monologue de Clarence. Pour retrouver et recomposer un dialogue dans cette séquence, il nous faut identifier le jeu du narrateur qui, en fait, mêle à son style descriptif des paroles supposées être celles des différents personnages, donnant ainsi en composition un dialogue de corps et du corps. De même, la structure du passage, qui comporte les points suivants - *l'apparition du roi*,

*l'attrait du corps du roi, le sentiment de culpabilité de Clarence et l'appel du roi* - va donner une organisation singulière à la composition des dialogues.

Chez Nagoa et Noaga, les prétendus pédagogues de Clarence, ce sont les yeux qui établissent la communication avec Clarence :

Derrière le roi, perdu parmi ses pages danseurs, perdus dans ce nombre qui, en vérité, était seul sauvé, se tenaient Nagoa et Noaga. Leurs yeux allaient de Clarence au roi. **Leurs yeux semblaient dire à Clarence** : « *Mais qu'attendez-vous donc ?...Ne voyez-vous pas que c'est l'heure des présents ? Ne voyez-vous pas que c'est l'heure aussi de vous présenter ? Ne voyez-vous pas que c'est l'heure des présents ? ... Hâtez-vous Clarence ! Ne laissez passer ni l'heure ni la seconde.* »<sup>314</sup>

L'on se rend compte que c'est bien le narrateur qui distribue la parole dans ces différents dialogues. Il prête les intentions aux personnages. Il insiste sur les yeux interrogateurs de Nagoa et Noaga. Son rôle à ce niveau est marqué par cette intervention :

Oui, c'était là certainement le langage que les deux garçons tenaient ; mais leur effronterie seule pouvait les autoriser à tenir ce langage.<sup>315</sup>

La réaction de Clarence qui reste inactif et sourd à ses deux instructeurs, n'est pas une attitude de quelqu'un répondant directement à leur appel. Il y a autre chose qui le retient et que rend mieux le narrateur. La description de l'attitude de Clarence faite par le narrateur donne assurément la réponse implicite à l'interpellation du personnage. Cette réponse de Clarence semble en effet être donnée par le truchement de la pensée du narrateur qui tend à se substituer à Clarence, manifestant ainsi son attrait pour le corps du roi :

---

<sup>314</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*, p.250.

<sup>315</sup> Idem.

Et ce n'est pas son dénuement seulement, ce n'était pas son avilissement seulement qui empêchaient Clarence de s'avancer, c'était bien autre chose ; et bien d'autres choses. C'était la grande fragilité du roi, la fragilité autant que la puissance, la même adorable fragilité, la même redoutable puissance [...] <sup>316</sup>

L'attrait du roi est manifeste et émerveille Clarence à travers le regard qu'il porte sur les parties de son corps mises en évidence : *le sourire, le regard, les lèvres, le front*. Dans la représentation qu'il fait du roi, Clarence se découvre le contraire de ce dernier : ce que Liana Nissim appelle « *la conciliation des contraires* » :

Cette apparition s'impose comme la conciliation des contraires ; tout discours, à ce moment, devient inutile : dès que Clarence revoit le roi, on assiste à la même transformation que nous avons relevée dans la scène de l'esplanade ; la beauté du roi, la matérialité de sa personne éblouissent Clarence, et pénètrent son cœur sans qu'aucun raisonnement puisse les entraver. Et il contemple dans l'extase la fragilité du roi et sa puissance, son sourire et son regard, son manteau blanc et son turban d'or. Mais en même temps cette fixité est d'une pureté éclatante et absolue, et elle apaise toute inquiétude, toute peur de la chair [...] <sup>317</sup>

La situation évoquée met ainsi en place un système de communication des corps. La réponse vive et brève de Clarence, dans la continuité des propos émis par le narrateur, confirme ses attentes et marque sa réticence dans l'approche du roi : « Voilà ce que je perds... **dit Clarence** » <sup>318</sup>

Après cet aveu défaitiste, dans un autre monologue, Clarence se lamente, se reprochant d'être indigne d'entrer dans la félicité du roi :

« Pourtant...Pourtant j'étais de bonne volonté, **pensait-il**. Il n'est pas vrai que j'aie manqué de bonne volonté...J'étais faible, personne n'a été plus faible que moi [...] Non, il n'est pas vrai que j'aie manqué de bonne volonté. » <sup>319</sup>

<sup>316</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*, p.250.

<sup>317</sup> Liana Nissim, *op. cit.*, p.24.

<sup>318</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*, p.250.

<sup>319</sup> *Ibidem*, p.251.

Il se trouve justement que cette voix intérieure est entendue par le roi, qui lui donnera une réponse rassurante en posant sur lui son regard et en l'appelant à lui :

...le roi tourna imperceptiblement la tête, et son regard se posa sur Clarence. Ce regard n'était ni froid, ni hostile. Ce regard...Est-ce que ce regard n'appelait pas ?

- Hélas ! Seigneur, je n'ai que mon bon vouloir, **murmura Clarence** mon très faible bon vouloir. C'est un bon vouloir qui me condamne plus qu'il ne me disculpe.  
(Pourtant le roi ne détournait pas son regard. Et son regard...Son regard semblait malgré tout appeler.)
- Seigneur ! Seigneur ! **murmura Clarence**. Est-il vrai que vous m'appellez ? Est-il vrai que l'odeur qui est sur moi ne vous fait pas reculer d'horreur ?

« Personne pourtant n'est plus vil que moi, plus dénué que moi, **pensait-il**. Et vous, Seigneur, vous acceptez de poser le regard sur moi ! »

« Ton dénuement même ! **semblait dire le regard**. Ce vide effrayant qui est en toi et qui s'ouvre à moi ; ta faim qui répond à ma faim ; ton abjection même qui n'existait pas sans ma permission et la honte que tu en as...» <sup>320</sup>

Le dialogue qu'on a tenté de reconstituer exprime le dénouement des actions de Clarence qui entre enfin en contact avec le roi comme il l'avait voulu, mais d'une façon toute particulière. La communication de leurs corps établit une sorte de dialogue mystique. C'est encore à travers une plage descriptive qu'on appréhende l'expressivité du rapprochement progressif des corps de Clarence et du roi :

Quand il fut parvenu devant le roi...Clarence tomba à genoux, car il lui semblait qu'il était enfin au bout de sa course et au terme de toute sa course. Mais sans doute ne s'était-il pas assez approché encore, sans doute était-il trop timide encore, car le roi lui ouvrit les bras. Et dans le temps qu'il lui ouvrit les bras, son manteau s'entrouvrit, son mince torse d'adolescent se découvrit. Sur ce torse, dans la nuit de ce torse, il y avait...un léger battement qui faisait frémir la peau. C'était ce battement qui appelait, léger battement ! C'était ce feu qui brûlait et cette lumière qui rayonnait. C'était cet amour qui dévorait. <sup>321</sup>

<sup>320</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*, pp.251-252.

<sup>321</sup> Ibidem, p.252.



La rencontre solennelle expose deux corps qui s'attirent mutuellement ; elle se termine par la parole du roi appelant finalement Clarence, comme pour encore marquer la sacralité de la parole du roi. La parole finale, adressée par le roi à Clarence est donc une véritable libération :

- Ne savais-tu pas que je t'attendais ? dit le roi.  
Et Clarence posa doucement les lèvres sur le léger, sur l'immense battement. Alors le roi referma lentement les bras, et son grand manteau enveloppa Clarence pour toujours. <sup>322</sup>

Le roi accorde donc son pardon à Clarence qui lui donne en retour une simple réponse de corps combien significative elle aussi. C'est justement le cœur du roi que Clarence vient d'atteindre non seulement par ce baiser, mais surtout par la longue attente, la persévérance. On y découvre aussi la dimension idéologique de la rencontre, toute empreinte de tolérance du roi, que Grâce Etonde-Ekoto souligne dans ce passage :

L'initiation africaine de Clarence signifie la reconversion spirituelle de l'occident. Son union avec le roi constitue d'un côté, une vision optimiste de la rencontre de l'Afrique et de l'Occident, la conciliation des antagonismes culturels dans la voie lactée des civilisations où sont abolis racisme et préjugés, où se trouvent revalorisés l'être et l'humanité ; de l'autre la réconciliation des multiples facettes de l'homme qui recouvre son unité mystique, son identité... <sup>323</sup>

L'originalité des textes étudiés réside dans le fait que les auteurs usent, dans la construction des passages, de multiples techniques scripturales pour exprimer l'évolution des corps dans leur environnement. L'expression des corps en tant qu'objet et sujet de

---

<sup>322</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*, p.252.

<sup>323</sup> Grâce Etonde-Ekoto, *Le regard du roi : une pédagogie de la rédemption*, in *The french review*, Vol. LIX, N°2, December 1985, printed in U.S.A. p.276.

l'écriture s'est rendue visible par le mélange harmonieux des portraits, des descriptions, récits et des dialogues.

A ces différentes expressions se rattachent deux aspects d'une communication non verbale à savoir *le regard et la gestuelle* qui engagent également à leur niveau le corps dans une vision totale ou partielle.

#### **IV-2- Les formes non verbales de communication ou le corps communicant**

En Afrique, le corps est très utilisé comme moyen de communication. Ce mode d'expression se retrouve dans le regard, la gestuelle, la mimique, la danse. En somme, le corps devient un véritable instrument de dialogue. Ces formes de la communication non verbale restent présentes dans le style de l'écriture et sont toujours liées à la description.

##### **IV-2-1- Le regard / Les expressions du visage**

La communication verbale n'est pas toujours aisée. Comment résoudre alors le problème de la communication dans la simple manière de regarder son interlocuteur. Il s'agit ici d'interpréter correctement les comportements des personnages. En effet, l'étude du comportement des regards révèle des renseignements intéressants. Dans l'exploitation des attitudes et des relations entre les personnages, le regard comme mode de communication non verbale a une expression variée du point de vue de l'instance de visualisation. Qui voit donc les actions se dérouler et porte sûrement un jugement sur son monde environnant ? Cette question nous conduit à considérer l'instance narrative en déterminant le type de focalisation. A cet effet, une substitution de l'instance active s'impose, non plus celle qui narre

principalement, mais surtout celle qui voit, et qui peut être qualifié d'instance de visualisation.

L'instance de visualisation qui procède forcément d'une focalisation, permet de situer l'attitude du regard à divers niveaux du personnage ou des différents types de narrateurs, selon la typologie narrative. Ici apparaît également la notion de perception. Le regard engage les yeux comme support de communication, et le personnage dans l'action. Toute production s'organise autour de ce facteur, en enrichissant le jeu des narrateurs et des personnages, pour faire progresser la trame de l'histoire.

Pour mieux percevoir l'impact du regard dans la construction des textes, nous voudrions procéder à une analyse pratique des œuvres, en consignnant notre étude dans un tableau. Ce schéma permettra de voir l'intérêt du regard à travers la structuration suivante : *l'identification des œuvres, la typologie narrative, la focalisation, l'instance de visualisation, la perception, l'élément perçu et l'interprétation.*

<i>Œuvres</i>	<i>Typologie narrative</i>	<i>Focalisation</i>	<i>Passage</i>	<i>Instance de visualisation</i>	<i>Cadre de perception</i>	<i>Élément perçu</i>	<i>Interprétation.</i>
<i>Le regard du roi</i>	Récit hétérodiégétique	Externe	« Alors il <b>vit</b> le roi. Il le <b>vit</b> assis sous la galerie à côté du naba, il le <b>vit</b> dans sa gloire ». (p.249)  « le roi le <b>regardait</b> , et rien, plus rien n'avait d'existence en dehors de ce regard...en Clarence ». (p.251)	Clarence  Le roi	Verbe « voir »  Verbe « regarder »	Le roi  Clarence	Le fait de voir le roi représente pour Clarence la fin d'une longue période d'attente. Cette découverte est capitale pour lui d'où l'insistance sur le verbe voir. Comme une communication intime, le roi répond à l'appel du regard de Clarence.
<i>Nini, mulâtresse du Sénégal,</i>	Récit hétérodiégétique	Externe	« Nini va sur le balcon et <b>s'abîme dans une vague contemplation</b> . Devant elle, en bas, au bord du fleuve, des négresses, après avoir vidé leurs poubelles se lavent les pieds, les mains et font leurs ablutions ». (pp.9-10).	Nini	« s'abîme dans une vague contemplation»	des négresses	Le vocable « contemplation » relève la perspective du regard de Nini. Elle, Nini observe des négresses. L'auteur accentue la vision avec l'expression « s'abîme dans une... » « abîme » montre la différence entre celle qui regarde et qui se croit supérieure, et qui montre trop d'attention à observer ces filles si différentes d'elles.

<i>Œuvres</i>	<i>Typologie narrative</i>	<i>Focalisation</i>	<i>Passage</i>	<i>Instance de visualisation</i>	<i>Cadre de perception</i>	<i>Élément perçu</i>	<i>Interprétation.</i>
<i>Un piège sans fin</i>	Récit autodiégétique	Interne	« <b>Je</b> regardais mûrir <b>nos</b> céréales et me voyais sans cesse jeté au cœur du grand jour devenu <b>notre</b> seule espérance depuis la fin des semailles ». p.27	Ahouna  La famille du héros	regardais	Les céréales (fruits des travaux champêtres)	Les indices de l'énonciation  Le regard du héros Ahouna porté sur les céréales traduit la satisfaction et le bonheur de toute une famille devant l'œuvre accomplie.
<i>Le pauvre Christ de Bomba</i>	Récit homodiégétique	Interne	« ... <b>je</b> voyais la jeune fille qui venait d'entrer dans la danse. <b>Je</b> voyais ses seins nus se dandiner et sa croupe exécuter des contorsions dégoûtantes ». p.71	Denis	voyais	La jeune fille	Denis regarde la jeune fille qui danse, malgré le mépris que le R.P.S. a pour ces danses.

L'expression du regard reste manifeste dans l'action, la description et la narration proprement dite. Elle repose sur les mouvements continuels des yeux de l'instance de visualisation dans le déroulement des actions. Les yeux s'affiche donc comme un foyer régulateur, une unité porteuse de sens et manifestement expressive. Comme le corps qui les porte, les yeux à travers le regard peuvent se constituer sujet singulier d'écriture. Ainsi, pouvons-nous encore mieux saisir l'analyse de Claudia Labrosse sur le corps chez Marchand et qui répond justement à la construction des œuvres de notre corpus :

c'est le corps en tant qu'unité sensuelle qui vient donner à l'écriture sa consistance quasi charnelle en l'imprégnant de ses mots, de sa forme et de ses sensations, éléments venant construire un lexique corporel des plus subtils qui nous donne la mesure de ce qu'est le corps chez Marchand : le sujet de l'écriture.<sup>324</sup>

En partant de cette vision sur le corps, on retient également que le regard, dans la typologie des formes de communication non verbale, reste une expression procédant de plusieurs sentiments profonds qui gèrent la relation entre les différents personnages. Le regard conduit à l'action ou à l'inaction, au mutisme ou à la profération de paroles dans l'antagonisme ou la cohésion. Dans *Le regard du roi*, nous mesurons la charge affective, civilisatrice et même existentielle de l'interaction des regards, de ce regard mutuel entre Clarence et le roi :

Et bien que le sentiment de son impureté dissuadât Clarence de s'approcher, néanmoins, Clarence s'avavançait. Il s'avavançait en chancelant, il foulait l'épais tapis en chancelant ; il lui semblait à tout moment que ses jambes ou que le sol allaient soudain se dérober sous lui [...] Et le regard...Le regard ne se détournait pas. <sup>325</sup>

---

<sup>324</sup> Claudia Labrosse, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie Delorme et Claudia Labrosse (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX<sup>e</sup> siècle*, @nalyses, 2008, p.77.

<sup>325</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*, p.251.

Ici, toute la trame du récit se construit autour de cette communication intense entre ces deux personnages qui portent en eux autant le poids de leur volonté que celui de la rencontre à égalité des civilisations occidentale et africaine.

L'exemple des *Bouts de bois de Dieu* vient corroborer amplement ce qui précède. La grève a induit toutes sortes d'actions, de réactions et de comportements, suscité des sentiments qui ne sont pas tous révélés par les portraits et descriptions étudiés plus hauts. Le langage du regard, même s'il peut prêter à des interprétations contradictoires, fournit, à travers diverses expressions du visage et de ses composantes, beaucoup d'informations sur la psychologie des personnages. Ainsi, les regards font découvrir toutes sortes d'expressions de visages, les regards des ouvriers et de leurs femmes, ceux des patrons blancs. En réalité, ces visages sont le siège de sentiments divers que les descriptions à elles seules ne permettent pas de découvrir. Dans son ensemble, le texte de Sembène Ousmane est très riche en termes et expressions révélateurs de la psychologie des personnages. Seuls seront retenus les plus significatifs qui attestent des langages assez particuliers des regards. Nous procéderons à un relevé des tournures et images du visage qui exprime le mieux les sentiments éprouvés par les uns et les autres en cette période de grève, difficile pour toutes les communautés.

Relevés des expressions du visage	Sentiments afférents
<p>-p.21 « un instant plus tard la fillette revint portant une cravache ... Ad'jibid'ji regarda sa mère dans les yeux »</p> <p>-p.23 « les visages avaient perdu toute personnalité ; ... ils avaient pris un masque commun, le masque anonyme de la foule ».</p> <p>-p.27 «on les regardait comme s'ils venaient d'accomplir un miracle impossible... ravis et fiers le visage fendu par un rire de satisfaction, ils se laissèrent admirer ».</p> <p>-p.41 «Tout le corps de l'aveugle se contracta, son visage d'ordinaire tout lisse se crispa et dans ses yeux aux cavités vides ont vit sourdre des larmes chaudes».</p> <p>-p.42 «Bakari était tuberculeux... de ses années de chaufferie, la peau de son visage avait viré au gris et était recouverte d'une sorte de cal ».</p> <p>-p.94 «La pensée de la grève la rongait comme un mal. Elle déplaça ses jambes ankylosées et regarda les enfants. -Ne mangez plus de terre, cria-t-elle. Seuls lui répondirent les regards des yeux creux dans les pauvres visages amaigris».</p> <p>-p.112 «Toutes les femmes étaient maintenant pressées autour de la fontaine ..., la bouche ouverte, les lèvres pendantes et les yeux fixés sur une goutte qui venait d'apparaître à la pointe du robinet».</p> <p>-p.259 «Pierrot ne pouvait détacher son regard de ce visage avachi (celui de Leblanc dont la peau mal rasée et jaunâtre ressemblait à celle d'un volatile déplumé : les paupières lourdes étaient fripées, les stigmates du climat et ceux de l'alcool avaient déformé les traits, creusé les rides ».</p> <p>-p.268 «Edouard regardait son voisin à la dérobée, les lèvres épaisses, striés de rides obliques, donnaient au visage, lorsqu'elles se serraient une impression de dureté que ne démentaient pas les yeux légèrement bridés ».</p> <p>-p.293 «Bakari murmura à voix très basse : -Je me demande parfois si tu as un cœur... Il promena son vieux regard fatigué sur la silhouette élancée, sur le visage aux traits nets où ne se lisait aucun signe d'émotion».</p>	<p>Dignité de la fillette consciente de n'avoir pas fauté</p> <p>Misère généralisée, anéantissement collectif, déchéance</p> <p>Admiration, joie, fierté</p> <p>Contrariété et colère, forte émotion</p> <p>Déchéance physique et morale dû à la maladie et au mauvais traitement</p> <p>Anxiété de la mère devant la faim qui ronge les enfants</p> <p>L'angoisse des femmes qui attendent une eau hypothéquée</p> <p>Déchéance physique de Leblanc méprisé par sa communauté</p> <p>Bakayoko est observé par Edouard, un blanc, qui fait découvrir par son regard la personnalité du leader des grévistes</p> <p>Ce passage précise le caractère de dureté et d'impassibilité de Bakayoko face à l'adversité</p>



#### IV-2-2- La gestuelle / Le langage gestuel

La gestuelle est aussi un langage, un système de communication dans lequel les énoncés sont véhiculés par des gestes. Dans une œuvre romanesque, les gestes des personnages s'accordent avec la situation que vivent ces derniers. Le geste accompagne généralement la parole. C'est dire qu'il peut en même temps précéder la parole ou la soutenir. Par le geste, le personnage exprime premièrement que son corps est présent dans un lieu. Cette présence du corps, caractérisant certainement la circonstance, peut favoriser le choix du type de geste. Ainsi, la naissance du geste va se rattacher à des émotions, des sensations, des actions, des réactions et des représentations qui ne tiennent que par rapport à la jonction du lieu et de la circonstance. L'on comprendra sûrement les gestes de deux êtres amoureux, du maître et de l'élève, du colon et du colonisé, du personnage affecté par le poids de la souffrance ou de la maladie.

Il y a autant d'expressions qu'il y a de gestes. Les gestes engagent les personnages dans leur évolution, dans la continuité de leurs actions. L'interprétation des signes gestuels naturels des personnages donne une dimension de la représentativité du corps dans la gestion et l'organisation de l'espace romanesque. Le geste influence la mise en situation des personnages et détermine le niveau des échanges entre eux. Lorsque Clarence rencontre enfin le roi, le geste qu'il esquisse est d'embrasser le battement de son cœur, et le roi en retour de lui ouvrir ses bras :

C'était ce feu qui brûlait et cette lumière qui rayonnait. C'était cet amour qui dévorait.

-Ne savais-tu pas que je t'attendais ? dit le roi.

Et Clarence posa doucement les lèvres sur le léger, sur l'immense battement. Alors le roi referma lentement les bras, et son grand manteau enveloppa Clarence pour toujours. <sup>326</sup>

Cet échange de gestes marque pour Clarence, l'entrée dans la félicité du roi. Le roi, lui, pose un geste d'amour, de sanctification, de pardon. Les gestes mutuels prennent même par là une dimension religieuse et divine.

La gestuelle est le résultat d'une commande motrice de la pensée. Ainsi, les sentiments les plus profonds trouvent une réalisation effective par le geste. L'envie qui envahit tout l'être d'Oulaye la femme de Doudou ne vient qu'en amont du geste attendu. Ayant vu dans un film deux personnes s'embrasser, l'envie lui vient d'en faire autant. Le narrateur revient sur la réminiscence d'une action passée. Par le retour sur cette expression amoureuse, Oulaye voudrait encore revivre les scènes affectives avec son époux. C'est en l'observant que l'idée lui revint ; cette idée reste tout aussi actuelle :

Oulaye se recoucha et ramena sur elle la couverture multicolore de sorte qu'on ne voyait plus que son mouchoir de tête et le blanc de ses yeux. Elle regardait son mari qui ne bougeait pas. Certes, il n'était plus très beau et son front était tout plissé de rides. En voyant ce profil d'homme fatigué, elle se souvint de leurs premières années de mariage [...] Et voici que soudain en regardant son mari assis près d'elle, l'envie lui vint de l'embrasser aussi. <sup>327</sup>

Oulaye revit le souvenir d'un geste qu'elle a voulu faire il y a longtemps ; là elle aurait souhaité avoir ce baiser. On retrouve ici le geste d'amour qui manque quelquefois. Les Africains l'expriment moins en s'embrassant que par d'autres moyens comme la disponibilité et l'assistance. Dans une telle perspective, Jean-Pierre

---

<sup>326</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*, p.252.

<sup>327</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*. p.227.

Gourdeau, analysant cette fresque, relève un intérêt pour les gestuelles africaines et occidentales :

Pour ponctuelle et anecdotique qu'elle soit, cette « envie » qui retarde le sommeil de Oulaye (p.227-228) ouvre un vaste champ de réflexion. On peut y voir la rencontre de deux manières d'être, de deux « gestuelles » : l'amorce d'une interrogation sur la diversité et la relativité des coutumes.<sup>328</sup>

Il est des gestes significatifs dont le sens revêt des enjeux déterminants dans l'évolution de l'action immédiate ou dans l'organisation de l'œuvre elle-même. Les signes gestuels qui peuvent relever d'une culture spécifique ou être la fusion de deux cultures, se créent selon les circonstances. Il serait intéressant, comme le suggère Jean-Pierre Gourdeau de « rechercher dans *Les bouts de bois de Dieu*, les passages où se rencontrent les signes gestuels « importés » et les signes « indigènes » ; autrement dit esquisser une sémiologie comparative. »<sup>329</sup>

En vérité, les gestes peuvent s'interpréter selon la culture. En Afrique, un geste mal placé n'est jamais gratuit ; il peut suggérer une malédiction ou un désaccord :

**Mame Sofi** avança encore d'un pas et **fit claquer ses mains l'une contre l'autre juste devant le visage de l'homme qui recula.**

-Je demande à Dieu, maugréa-t-il, que cette eau soit la dernière que vous buviez ! Puisse-t-elle empoisonner toute votre lignée jusqu'à cent générations et que vos descendant en deviennent lépreux, aveugles ou bancals !

-Bâtard, fils de chienne, enfant trouvé ! Si j'étais un toubab, je t'attellerais tous les matins ! répliquait Mame Sofi.<sup>330</sup>

Le toucouleur, marchand d'eau, a réagi en proférant des malédiction parce que le geste de Mame Sofi est bien lourd de sens.

---

<sup>328</sup> Jean-Pierre Gourdeau, *Les bouts de bois de Dieu de Sembène Ousmane, Lectoguide francophone*, Paris, Bordas, 1984. 111p. p.61.

<sup>329</sup> Ibidem. p.62.

<sup>330</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*. pp.98-99.

Par ce geste, elle a injurié l'homme et a semblé le maudire. C'est pourquoi justement l'homme en retour renvoie en parole le non dit du geste de Mame Sofi.

Dans la même perspective d'interprétation des gestes, nous pouvons noter le fait de secouer la tête qui exprimerait le mépris. Cela est présenté dans *Nini, mulâtresse du Sénégal*, où Nini et Madou sont regardées avec dédain à cause de leur attitude : « Des Noirs s'arrêtent pour les regarder un moment, secouent la tête en signe de pitié, puis s'en vont. » <sup>331</sup>

A la diversité des gestes, correspond une pluralité d'interprétations. Le geste est pour le personnage une raison de sa présence et une façon d'être. Faisant donc partie du quotidien, les gestes sont des mouvements qui accompagnent pensées et paroles des personnages. L'on peut observer les gestes matinaux de Nini la mulâtresse et ceux des jeunes négresses. Ici, à la différence de peau correspond une opposition des gestes :

Nini va sur le balcon et s'abîme dans une vague contemplation. Devant elle, en bas, au bord du fleuve, **des négresses**, après avoir vidé leurs poubelles **se lavent les pieds, les mains et font leurs ablutions**. Quelques unes **enlèvent leur camisole et leur pagne, se baignent furtivement en jetant l'eau sur leur dos, sur leurs hanches, sur leur ventre.** <sup>332</sup>

Les gestes esquissés par les négresses sont ceux de leur culture, de leur religion musulmane, de leur labeur quotidien. Ils sont contraires à ceux de Nini qui, en tant que mulâtresse, ne connaît pas cette activité. La différence est présentée par le narrateur qui montre qu'au-delà de l'aspect religieux ou culturel apparent, il se profile la question du standing social entre mulâtres et nègres.

---

<sup>331</sup> Abdoulaye Sadj, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, Paris, Présence Africaine, 3<sup>e</sup> édition, 1988. p.24.

<sup>332</sup> Ibidem. pp.9-10.

Une satisfaction morale peut conduire à la manifestation de gestes délicats qui s'ensuivront comme pour accomplir l'action commandée par la pensée elle-même :

Nini ouvre *La muse gauloise* et se met à lire. Peu à peu la volupté monte en elle comme un fleuve d'oubli. Ses yeux se dilatent et brillent ; ses paupières battent frénétiquement. Un moment d'euphorie la traverse. Elle se lève, étend les bras et baille longuement, très longuement. <sup>333</sup>

Nini est en joyeuse d'avoir lu un beau passage de son livre. Elle se prête également à la rêverie amoureuse, à l'idéal auquel elle aspire.

Le langage gestuel s'accompagne de verbes d'action et met en situation les différentes parties du corps à savoir la tête, les membres et le tronc. Toute description d'un personnage s'attache à présenter ses gestes et attitudes. L'on peut donc arriver à saisir également le personnage par ses gestes, même si les mêmes gestes ne se répètent pas souvent.

Il est à retenir que le geste de la salutation demeure le plus usité dans les différentes actions, car il marque la cordialité, la fraternité, l'unité :

Le chef finissait de prier en effet. Il se tourna vers le maître et, des deux mains, le salua longuement. <sup>334</sup>

Samba Diallo, revêtu d'un long caftan blanc, chaussé de sandalettes blanches, pénétra dans la salle d'un pas souple et silencieux, se dirigea d'abord vers M. Lacroix qui lui tendit la main en souriant. Ensuite, il marcha sur Jean la main ouverte :

-Bonjour, Jean.

-Bonjour, Samba Diallo.

Leurs mains s'étaient rencontrées. <sup>335</sup>

Nous retiendrons de même que c'est avec les mains que l'on écrit les meilleures et les plus mauvaises pages de sa vie. De nombreuses actions trouvent leur réalisation avec l'aval de la main.

---

<sup>333</sup> Abdoulaye Sadj, *Nini, mulâtresse du Sénégal*. p.34.

<sup>334</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, p.41.

<sup>335</sup> Ibidem, pp.67-68.

L'étude des gestes des personnages dans l'expression et la représentation du corps est tout à fait justifiée. En effet, si les gestes restent une finalisation de la pensée et de la parole, ils constituent une marque de l'organisation esthétique des auteurs qui s'appliquent à donner des détails de l'humanité des différents personnages. A travers les gestes, le corps est employé tout entier dans l'accomplissement des actions ou contraint de subir l'influence d'autres corps de toutes natures.

En dehors des gestes assez fréquents dans les échanges entre personnages, il existe d'autres modes d'expression qui font appel au corps. Sembène Ousmane passe pour le champion de cet autre type de langage corporel.

#### **IV-3- Les expressions et tournures familières relatives au corps chez Sembène Ousmane**

Les expressions et tournures relatives au corps abondent dans toutes les œuvres. Il aurait été loisible de les étudier toutes, mais une logique interprétative conduit à nous appesantir sur l'œuvre de Sembène Ousmane, notamment *Les bouts de bois de Dieu*. Comme les œuvres des autres auteurs, l'on retrouve ici chez Sembène Ousmane un emploi fréquent de tournures qui précisent l'interaction entre les langues africaines et occidentales, ou à relever le niveau des expressions de style.

Les tournures intégrant une expression liée au corps traduisent combien les activités et les diverses situations de la vie prennent corps dans le corps humain à travers l'évocation de ses parties. Elles introduisent plusieurs sentiments faisant ainsi émerger l'expressivité des propos des personnages en situation. Dans les tournures, le mot relatif au corps peut prendre différentes fonctions grammaticales, quand on s'en tient à la syntaxe. D'un point de vue sémantique, c'est

toute l'expression qui donne et prend sens dans le contexte d'énonciation. Il s'agit de diverses locutions qui s'organisent en unités significatives.

Œuvre	Tournures	Pages	Interprétation
<i>Les bouts de bois de Dieu</i>	« Acheter à crédit sur le dos du mois »	39	C'est pour le salarié compter sur la fin du mois pour payer ses crédits
	« Du fond du cœur »	45	En toute sincérité
	« Se serrer les coudes »	45	S'entraider
	Un peu dur de la main	87	Avare
	mit pied à terre	89	descendre
	Mis au monde neuf bouts de bois de Dieu	91	Etre mère de neuf enfants
	J'ai son nom au bout de la langue	104	Avoir du mal à nommer quelqu'un qu'on connaît pourtant bien
	Il commence à me taper sur les nerfs !	105	Enerver quelqu'un
	Tu te paies ma tête !	107	Ne pas prendre en considération ni au sérieux les dires de quelqu'un
	Regarder de son œil gauche	120	Regarder avec mépris, dédain
	Se mordre les lèvres		Se sentir concerné, réprimer une colère, une contrariété
	Chacun avait le cœur serré	134	Eprouver une sensation forte de colère
	Cacher sa face dans son âme		Dissimuler sa gêne
	Les hommes aux oreilles rouges	205	Appellation pour désigner les blancs
	Puis on ne parla plus de Gagne, sinon la bouche collée à l'oreille du voisin	206	Parler de sorte que les oreilles indiscretes ne vous entendent
	Les marchands refusaient les gris-gris les plus rares, ceux qui protègent du mauvais œil.	216	Mauvais sort, les génies, les sorciers
	Ils l'ont jugé à notre barbe !	262	Sans aviser et à l'insu
	J'aime les Noirs mais ils me ferment leur porte au nez.	262	Refus d'accueillir quelqu'un chez soi, ne pas lui ouvrir les portes de son domicile
Faire corps avec elle (la grève)	323	Se confondre, la grève et le gréviste doivent constituer une seule et même entité	
Quand on enterre un mort et qu'on voit encore son orteil, il faut jeter une poignée de sable.	376	Geste rituel pour exorciser le mauvais sort / Mener jusqu'au bout une action entamée	

Les différentes tournures provenant de *Les bouts de bois de Dieu* permettent de découvrir la richesse de l'écriture de Sembène Ousmane, apte à rendre vivante la situation des Africains engagés dans une grève pour la survie. Les expressions sont celles de la vie quotidienne, plus proches de la langue maternelle ; intégrées au discours, elles rendent la description alerte tout en laissant au narrateur le soin de mettre en lumière son maniement des langues locales africaines et du français.

La présence de ces nombreuses expressions valorisant le discours, consacre en même temps la problématique du corps vue comme noyau dans la manifestation de l'homme. Notre étude pourrait s'étendre aux autres auteurs du corpus, mais dans un esprit plutôt pragmatique, nous nous contenterons de l'étude des *Bouts de bois de Dieu*, avec l'espoir que l'esthétique de l'un va nous faire découvrir et redécouvrir celle des autres. A quelques variantes près, les différents auteurs gardent le même style qui caractérise les auteurs africains ayant vécu le même contexte politique, social et culturel.

#### **IV-4- Les danses comme expressions corporelles**

« Un peuple existe surtout par sa culture », a écrit Grâce Etonde.<sup>336</sup> Cela ne fait l'objet d'aucun doute. Pour les Occidentaux, cette culture se traduit, entre autres éléments, par les concerts, les loisirs et spectacles, le cinéma, le sport... Pour l'Africain, la danse reste l'élément culturel le plus pratiqué, parce que le moins onéreux et le

---

<sup>336</sup> Etonde Ekoto Grâce, « Le regard du roi : une pédagogie de la rédemption » in *The french review*, N°2, Volume 59, 1985, (267-277), p.268.



plus accessible à un grand nombre. C'est elle qui sied à sa nature.

Messanvi Raymond Johnson note en effet que

L'enfant africain apprend à danser, porté sur le dos de la mère avant de commencer à marcher. Le contact épidermique entre lui et son entourage, sa mère, sa sœur, ses frères et mêmes ses grands parents, lui révèle très tôt son propre corps comme instrument de dialogue. Plus tard, il ne s'en privera pas.<sup>337</sup>

Il remarque un peu plus loin :

L'on se demande parfois si l'Africain danse en marchant ou bien marche en dansant au son d'une mélodie intérieure. Car avec son corps il pénètre le monde qui l'entoure à la recherche d'une harmonie dont il conserve la mémoire.<sup>338</sup>

La danse est donc innée en l'Africain. Tout événement, heureux ou malheureux (Mariage, baptême, fête de génération, circoncision, funérailles...), ne peut avoir lieu sans qu'on n'ait recours à la danse :

Trois fois dans la journée, nous sommes ainsi apparus sur la grande place pour danser le « coba » ; et dans la nuit, trois fois encore, à la clarté des torches... la ville n'a pas fermé l'œil : elle a dansé toute la nuit ! Quand nous sommes sortis de la case pour la sixième fois, l'aube approchait.<sup>339</sup>

L'on comprend ainsi l'étonnement et la colère des « païens » du *Pauvre christ de Bomba* à qui le R.P.S. interdit de jouer des xylophones et de danser le soir, devant leur concessions. Une telle manifestation est regardée par le R.P.S. comme un acte impie, impudique, offensant :

...je voyais la jeune qui venait d'entrer dans la danse. Je voyais ses seins nus se dandiner et sa croupe exécuter des contorsions dégoûtantes [...] Je pensais que c'était tout cela contre quoi le R.P.S. avait lutté depuis qu'il était chez nous.<sup>340</sup>

<sup>337</sup> Messanvi Raymond Johnson, « L'image du corps : la représentation chez l'Africain et l'Occidental » in *L'Afrique littéraire*, N°64, 1982, (pp.103-106), p. 104.

<sup>338</sup> Ibidem, p. 105.

<sup>339</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*, p. 137.

<sup>340</sup> Mongo Béti, *Le pauvre Christ de Bomba*, p. 71.

La question qui vient tout de suite à l'esprit et que d'ailleurs s'est posée Zacharie est la suivante : « Pourquoi veut-il (le R.P.S.) les empêcher de danser ? ». <sup>341</sup>

A en croire Lissia Jeurissen qui déplore cet état de fait, « les danses traditionnelles africaines sont souvent décryptées comme perverses, bestiales, lascives et introductives à des orgies nocturnes. La danse des femmes (alignement et démonstrations de forces chacune à leur tour) devient, dans le regard blanc une véritable invitation sexuelle proposée à l'étranger ». <sup>342</sup>

Lissia Jeurissen dénonce « cette perception erronée et instinctive de la nudité africaine » par les ethnographes belges.

A ces visions stéréotypées et manichéistes de certains Occidentaux, Etonde Grace donne la réplique suivante :

Fidèle à son essence mobile la foule du *regard du roi* se meut et de préférence dans la danse, expression de son refus de l'anéantissement. Au départ, simple objet de dépaysement pour Clarence, la danse devient ensuite un langage essentiel de l'existence quotidienne du noir, moins pour se défouler que pour se retrouver et communier, moins pour oublier que pour enfin recréer le monde par le mouvement du corps. <sup>343</sup>

Ce n'est pas Clarence qui dira le contraire, même s'il s'étonne, se scandalise profondément qu'on puisse accueillir le roi avec la danse de la fécondation : « Il savait ce qu'était cette danse (...) un mime de la fécondation (...) Mais pourquoi était ce mime là. » <sup>344</sup>

Clarence a dû oublier que le roi aimait la danse, n'importe quelle danse, notamment celle exécutée par ses pages.

---

<sup>341</sup> Mongo Béti, *Le pauvre Christ de Bomba*, p. 72.

<sup>342</sup> Lissia Jeurissen, « colonisation au masculin et mise en corps de la féminité noire : le cas de l'ancien Congo belge » in *Séminaire FER-ULg 2002-2003, Cycle femme et corps*. p.13.

<sup>343</sup> Etonde Ekoto Grâce, *Ibidem*, p.267.

<sup>344</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*, p.

Tout ceci n'a rien d'offensant à Dieu. La danse traditionnelle africaine est avant tout « festive, rituelle et thérapeutique ». Il s'agit pour le Noir de donner libre cours à ses impulsions, de dévoiler son corps afin de le confronter aux corps des autres danseurs. C'est l'expression corporelle totale, sans fausse pudeur. Le danseur se débarrasse de tout ce qui peut gêner les mouvements de son corps, les vêtements notamment. La nudité des corps vue par certains comme une invitation aux orgies, n'est tout simplement que volonté et désir de plaire et de faire plaisir.

De même, l'un des cadres où le corps s'exprime sûrement le mieux en dehors de la frénésie du plaisir, c'est bien la danse. La danse est un art corporel qui se construit avec les mouvements du corps. Les mouvements qui s'enchaînent s'accordent au rythme musical, instrumental, au chant ou à l'inspiration du corps engagé. La danse se caractérise par une gestuelle qui peut souvent relever du symbole, du mime. Les motivations et les manières de danser diffèrent selon les régions et les peuples. La danse reste très révélatrice également du mode de vie et de la société. Selon Curt Sachs, par la danse l'homme met son corps en mouvement pour organiser l'espace et le temps :

La danse est le premier-né des arts. La musique et la poésie s'écoulent dans le temps ; les arts plastiques et l'architecture modèlent l'espace. Mais la danse vit à la fois dans l'espace et le temps. Avant de confier ses émotions à la pierre, au verbe, au son, l'homme se sert de son propre corps pour organiser l'espace et pour rythmer le temps.<sup>345</sup>

Partant de cette assertion, nous découvrons des facettes de la danse comme pratique dévoilant les expressions du corps. Invitant à la

---

<sup>345</sup> Curt Sachs, *Introduction à l'Histoire de la danse*, Paris, Gallimard, 1938, p. 7.

cohésion, la danse place donc le corps comme principal médium d'expression.

Les codes de la danse évoluent avec les sociétés en fonction des circonstances de sa pratique. Dans *Le regard du roi*, la danse exécutée, à laquelle assiste Clarence, est une danse guerrière pour accueillir le roi :

Quant aux danseurs, c'étaient de jeunes noirs qui paraissaient exécuter très librement une danse guerrière, chacun dansant pour soi, eût-on dit sans s'occuper de ses voisins. Il y avait parfois comme des mouvements qui portaient tous les danseurs en avant, puis en arrière, un peu à la façon des vagues battant la falaise, battant ici les rangs pressés des spectateurs, mais ces mouvements semblaient indépendants de la danse même, et faits uniquement pour maintenir la foule au bord de l'esplanade. Clarence observa les danseurs un long moment. C'était la première fois qu'il assistait à une danse du pays ; et la nouveauté, l'étrangeté un peu barbare du spectacle, avait de quoi arrêter ses regards.<sup>346</sup>

Ici, la danse traduit la convivialité africaine et la cohésion sociale. Par cette découverte, Clarence goûte à l'exotisme africain. Tout le long de l'œuvre, la danse sera au cœur des grands rassemblements : l'arrivée du roi, l'arrivée de Clarence à Aziana.

Les travaux de Liana Nissim sur le symbolisme de la danse à travers une étude menée à partir de *Le regard du roi*, atteste justement la prééminence de cette expression du corps dans l'œuvre de Camara Laye.<sup>347</sup>

Danser, c'est échanger, communiquer des sensations et des émotions. Les corps en mouvements envahissent l'espace à travers des élans qui se justifient en même temps dans la beauté des gestes. Plus qu'un acte qui ne peut s'expliquer, la danse marque une communion

---

<sup>346</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*, p. 13.

<sup>347</sup> Liana Nissim, « L'érotisme comme langage. La mystique renversée du *Regard du roi* », in *Letterature e civiltà nei Paesi africani di lingua francese*, Atti del Convegno Internazionale Mediterraneo, Catania-Siracusa, 24-27 novembre 1986, pp.21-22.

du corps avec son environnement. La danse, c'est être, vivre et découvrir.

Dans *Le pauvre Christ de Bomba*<sup>348</sup>, on peut lire cette expression à travers la danse païenne qui traduit l'être et la vie de tous ces corps en mouvements. De même, la jeune Maïmouna, l'étoile de Dakar, se livre à cœur joie à la danse, exprimant ainsi la totalité de sa beauté, de sa joie de vivre.<sup>349</sup>

La représentation du corps à travers la danse est rythme et cadence que conduisent les tambours, les tam-tams, les battements de mains. Loin des contrastes liés à la présence du corps dans un espace donné, la danse libère des emprises en conduisant progressivement le danseur à l'état d'ivresse.

Comme le chant et les autres formes d'expression culturelle africaine, l'intégration de la thématique de la danse dans l'écriture romanesque demeure une préoccupation de nombreux auteurs. Ils y voient une pratique révélatrice de l'identité culturelle, de la manifestation de la synergie et de la joie locale. Autant qu'elle puisse se présenter comme un art complet, la danse dans les romans africains peut être le sujet d'une véritable monographie.

#### **IV-5- L'expressivité du corps dans un élan dynamique**

Le corps est expression. Il détermine un langage où les gestes et les mouvements sont à considérer. Le corps est présence. En ce sens, parler de l'expression du corps, c'est évoquer le corps en mouvement. L'homme est appelé à s'exprimer et à évoluer. Sa représentation ou

---

<sup>348</sup> Mongo Béti, *Le pauvre Christ de Bomba*, pp.70-71.

<sup>349</sup> Abdoulaye Sadjji, *Maïmouna*, pp.36-37.

l'image qu'on a ainsi de son corps exprime la réalité de son existence. Dans *L'aventure ambiguë*, la présence du corps s'oppose à la parole de sorte qu'en son absence, la parole triomphe. La plage liée à la Vieille Rella et au maître est, à ce propos, significative :

La Vieille Rella, quand elle vivait, n'avait que son amour. Quand elle mourut, son corps disparut complètement et son amour laissa un souvenir. Le maître, lui, a un corps fragile qui déjà est très peu présent. Mais, de plus, il a la Parole qui n'est faite de rien mais qui dure...qui dure. Il a le feu qui embrase les disciples et éclaire le foyer. Il a cette inquiétude plus forte que n'est lourd son corps. La disparition de ce corps peut-elle rien à tout cela ? <sup>350</sup>

La présence du corps est une autre dimension de la vie qui prend son sens à travers une expression visuelle, donc dynamique. Cette présence se transpose dans les actions. Partant de cette vision, nous comprenons la préoccupation de la Grande Royale qui suggère cette présence d'action du corps par l'engagement d'envoyer leurs fils à la conquête du monde : « ...je crois que le temps est venu d'apprendre à nos fils à vivre. Je pressens qu'ils auront affaire à un monde de vivants où les valeurs de mort seront bafouées et faillies. » <sup>351</sup>

La vie dont parle la Grande Royale ne se rend manifeste que par la présence du corps. Et pour elle, les enjeux de cette présence résident dans le fait d'aller à la conquête du savoir et de la science occidentale parce que le monde à venir ne se construira que sur les valeurs de cette rencontre. La confrontation des cultures a besoin de tenants capables d'œuvrer en vue de valoriser chaque patrimoine :

Il faut aller apprendre chez eux l'art de vaincre sans avoir raison. Au surplus, le combat n'a pas cessé encore. L'école étrangère est la forme nouvelle de la guerre que nous font ceux qui sont venus, et il faut y envoyer notre élite, en attendant d'y pousser tout le pays. Il est bon qu'une fois encore l'élite précède. S'il y a un risque, elle est

---

<sup>350</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, p. 75.

<sup>351</sup> Ibidem, p. 38.

la mieux préparée pour le conjurer, parce que la plus fermement attachée à ce qu'elle est. S'il est un bien à tirer, il faut que ce soit elle qui l'acquière la première. <sup>352</sup>

Par sa présence physique en France Samba Diallo sera non seulement le représentant des Diallobé, mais celui de toute l'Afrique. Il reconnaîtra la noble tâche d'être le gardien d'une idéologie, celle qui consiste à hisser le continent à un niveau de maîtrise de la nature comparable à l'Occident :

Ce qui nous manque tant en Occident, à nous qui venons de la périphérie, c'est peut-être cela, cette nature originelle où éclate notre identité avec eux. La conséquence est que la Grande Royale avait raison : leur victoire sur nous est aussi un accident. Ce sentiment de notre absence qui nous pèse ne signifie pas que nous soyons inutiles, mais au contraire, établit notre nécessité et indique notre tâche la plus urgente, qui est le déblaiement de la nature. Cette tâche est anoblissante. <sup>353</sup>

L'itinéraire de Samba Diallo reste une expression du dynamisme de son corps. Son échec marque cette rupture avec les perspectives de la Grande Royale. Sa mort à la fin de l'œuvre traduit sûrement la suppression d'un corps qui ne s'inscrivait pas dans la logique et la dynamique nouvelles.

Chez d'autres auteurs, cette expressivité dynamique a tout de même été très bien exprimée, notamment dans *Nini, mulâtresse du Sénégal*. Nini est engagée dans une lutte d'être et de présence. La présence de ce corps hybride qui refuse de se mêler et de s'identifier revêt une autre dimension. Le cas de Nini gêne même les autres mulâtresses. Cette dernière se donne un monde qu'elle assimile davantage à celui des Occidentaux. Ses actions ne trouvent leurs justifications que par rapport au monde auquel elle s'identifie, le monde blanc. La mulâtresse qu'elle est, de son point de vue, ne perçoit

---

<sup>352</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, p. 47.

<sup>353</sup> Ibidem, p. 166.

pas son attitude comme dévalorisante. Seuls les autres mulâtresses, les Noirs et même les Blancs trouvent son comportement humiliant. Ce qui explique son isolement et les railleries dont elle est l'objet :

Des jeunes filles au teint de cuivre, belles sous la perruque de laine bleue -nouvelle mode - se promènent en boubous de soie, bâtonnet blanc entre les dents. Quelques unes d'entre elles sont de vraies mulâtresses, non conformistes. Elles ont reçu une éducation wolof et vivent à l'indigène. Aussi admirez avec quel dédain elles regardent passer Nini et Madou qui ont l'air d'avoir renié leur milieu et leur origine...<sup>354</sup>

Le drame de Nini réside dans le fait qu'elle veuille revêtir une autre identité et s'inscrire au cœur d'une condition feinte, sans surtout se soucier de l'impact des actes qu'elle pose. L'identité de mulâtresse est la rencontre de corps noirs et blancs, une expression du dynamisme d'une présence au milieu de tant de différences. Chez Nini, le besoin d'identité s'établit dans un élan de confrontation de races, alors que la réalité et le bon sens suggèrent un tout autre comportement :

Nini n'est pas, comme d'aucuns le pensent, un acte d'accusation qu'expliquerait une déception amoureuse de l'auteur. Nini est l'éternel portrait moral de la mulâtresse, qu'elle soit du Sénégal, des Antilles ou des Amériques. C'est le portrait de l'être physiquement et moralement hybride qui, dans l'inconscience de ses réactions les plus spontanées, cherche toujours à s'élever au-dessus de la condition qui lui est faite, c'est-à-dire au-dessus d'une humanité qu'il considère comme inférieure mais à laquelle un destin le lie inexorablement.<sup>355</sup>

Nini est mulâtresse, elle le demeurera toute sa vie tout en restant différente des autres mulâtresses. Elle a fait le choix et pris son parti. Son corps de mulâtresse reste la seule expression qu'elle possède pour mieux s'affirmer.

---

<sup>354</sup> Abdoulaye Sadji, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, Paris, Présence Africaine, 3<sup>e</sup> édition, 1988. pp.19-20.

<sup>355</sup> Ibidem. p.7. Préface.



D'un roman à l'autre, les corps des personnages gardent une expression déterminante dans leur rapport à la vie et dans leurs relations avec les autres. Les corps se meuvent dans des espaces communs, en établissant des relations différentes. Les rapports entre personnages se construisent sur des considérations de supériorité, de domination, de ségrégation. *Ville cruelle*, *Une vie de boy*, *Le pauvre Christ de Bomba*, *Un piège sans fin*, *O pays mon beau peuple !*, *Les bouts de bois de Dieu* attestent ces considérations où les genres, la dialectique entre maître et élève, patron et subordonné hiérarchique, sont appréciés en fonction de l'état de décrépitude du corps ; ce qui peut également se retrouver dans *L'aventure ambiguë*, *L'enfant noir*, *Climbié*, *Maimouna*. On se rappelle les tourments de Banda victime de l'injustice lors de la vente de son cacao. Il en est de même de Toundi injustement battu à mort pour une affaire d'adultère entre Blancs. Plus pathétique encore sera le sort des cheminots lésés et brimés, lors d'une grève, pour avoir revendiqué de meilleures conditions de vie et de travail.

La plupart des romans de la période coloniale présentent la double expression des corps oppresseurs et opprimés dans la dialectique Blancs/Noirs. Si les oppresseurs blancs s'offrent de nombreux plaisirs tout en dictant leur loi, ils freinent l'ardeur et le dynamisme des Noirs très souvent affligés du complexe d'infériorité. Les romans ne font donc que présenter un état de fait. Mais en réalité, les romans de la période montrent, dans le fond, une révolution idéologique implicite. La mise en avant de l'option idéologique conduit le corps des héros à bien de sacrifices. En les inscrivant dans toutes les quêtes de liberté du corps et de l'esprit, les auteurs sondent, à travers les personnages, les sillages d'existence de l'homme, surtout de l'Africain. Cette tendance s'est révélée constante, car l'Afrique a connu un changement important dans son histoire.

## CONCLUSION PARTIELLE

Le roman africain francophone s'est engagé dans une dynamique, celle de l'expression du monde africain à travers les différentes réalités de la vie des Africains. Il s'est avéré déterminant de saisir la notion du corps par sa perception et sa représentation. Pour parvenir à cette fin, les romanciers ont dû recourir à des représentations de corps appréhendés sous tous leurs contours. Du corps enfant au corps de l'homme, des personnages âgés en passant par les corps féminins, les différentes représentations ont donné à voir des corps souffrants, mais prêts à se réhabiliter. Toutes ces expressions du corps ont été soutenues par des techniques scripturaires appropriées, où le corps s'est révélé un mode de langage très efficace.

En définitive, le corps reste une notion déterminante car c'est sur les corps qu'ont été gravés les plus graves outrages contre les Noirs lors de la colonisation.

Cette période sombre de l'histoire de l'Afrique fera connaître aux Africains deux univers, deux mondes dans lesquels évolueront leurs corps. Ces derniers vivront ainsi une situation des plus étranges. Etrangers sur leurs propres terres, qu'advient-il de leurs corps ?

DEUXIEME PARTIE :

***L'ESPACE D'EVOLUTION DU CORPS***

***OU LA GESTION DE L'ESPACE PAR LE CORPS***

L'espace constitue le support de l'action romanesque. Il peut être un univers fictif ou traduire un cadre réel dans lequel évoluent les personnages. Ainsi, le rapport du corps à l'espace suscite un intérêt capital, car inscrivant tous les mouvements dans la situation d'être. C'est la perspective relevée par Edward T. Hall : « Aujourd'hui, la notion d'espace est davantage liée à celle de mouvement »<sup>356</sup>.

Ce faisant, il est aisé d'établir le rapport entre l'espace et les personnages dans leur mouvement ou du moins dans le déplacement de leurs corps, d'un cadre défini à un autre. L'analyse de la gestion de l'espace par le corps et vice versa prendra en compte la présentation et la manifestation du corps dans l'univers traditionnel, dans le contexte colonial, puis la familiarisation du corps au décor.

Le corps ne se contente pas d'être dans l'espace ; il lui donne sens et favorise l'intérêt et l'attention qu'on lui accorde. Ce faisant, nous rejoignons le point de vue d'Henri Daniel Pageaux qui suggère « qu'on soit attentif aux relations qui s'instaurent entre l'espace et le corps des personnages, à l'inscription du personnage dans l'espace et à l'utilisation de l'espace par le corps ».<sup>357</sup>

---

<sup>356</sup> Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Traduit de l'anglais par Amélie Petita, Paris, Seuil, 1966. p. 120.

<sup>357</sup> Henri Daniel Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994. p. 67.

## **CHAPITRE V : LE CORPS DANS L'UNIVERS TRADITIONNEL AFRICAIN**

Les partisans de la tradition africaine estiment que l'espace traditionnel est un garant de l'intégrité physique et du bien-être du corps. C'est du moins ce qui ressort de la représentation du corps et de celle de l'espace dans les romans anti-colonialistes avant les indépendances.

La caractérisation de l'univers traditionnel met en relief de nombreux espaces d'évolution du corps. L'espace ne prend donc sens que par la présence du corps. Ainsi, le corps quant à lui se manifeste conformément aux paramètres de son environnement. Dans le roman africain, le corps des personnages parcourt divers lieux à travers le déroulement de leur itinéraire. Ce parcours qui prend généralement l'allure d'une quête existentielle laisse sur le corps des marques considérables.

De la chambre à la concession en élargissant les espaces aux villages et à la campagne, de l'Afrique à l'Occident, l'espace établit un rapport au corps qui finit par relever des indices déterminants qui pourront permettre de considérer la notion du corps comme élément majeur dans la caractérisation du roman africain avant les indépendances.

## **V-1- La Chambre, la concession : espaces privilégiés des corps africains**

L'Africain mène de nombreuses activités dans la chambre et surtout dans la concession qui est le lieu de rencontre de tous les membres de la famille. Il semble y être en sécurité et à l'abri des intempéries. L'habitat devient un espace qui gère la présence et les mouvements du corps. Dans l'univers traditionnel africain, la chambre, la concession ou la cour restent des espaces clos où les personnages construisent leur intimité personnelle, conjugale, familiale, patriarcale.

### **V-1-1- Des espaces intimes pour les corps**

Espaces d'habitation, la chambre, la concession et la cour représentent les premiers espaces d'évolution du corps de l'enfance à l'âge adulte. La chambre est un espace d'intimité. Lorsqu'elle est décrite, c'est pratiquement avec tout le mystère qui pourrait entourer le personnage ou les aspects de son caractère :

Mon père avait sa case à proximité de l'atelier... A droite, il y avait le lit, en terre battue comme les briques... Au fond de la case... se trouvait la caisse à outil. A gauche, les boubous et les peaux de prière. Enfin, à la tête du lit... une série de marmites contenant des extraits de plantes et d'écorces.<sup>358</sup>

Dans cette case qui lui tient lieu de chambre, le personnage peut exposer son corps nu à toutes les voluptés que peut offrir cet espace fermé. Il est surtout à retenir que fondamentalement, la chambre présente des caractérisations apparentes qui impliquent la présence du corps : il s'agit notamment de la chambre comme espace de repos pour

---

<sup>358</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*. pp.10-11.

le corps, la chambre espace conjugal, la chambre espace de la sexualité, la chambre espace de l'intime et de la nudité et la chambre espace mystique.

Ces caractérisations sont expressives dans la mesure où c'est le corps qui demeure le centre de focalisation. L'espace de la chambre établit une fusion avec le corps même du personnage. On le voit dans *Une vie de boy* où le corps du père Gilbert, mort, est exposé dans sa chambre : « Deux infirmiers transportèrent le corps du père Gilbert dans sa chambre »<sup>359</sup>.

La chambre peut être une case comme espace réservé. De retour de leurs occupations quotidiennes, Toundi et Sophie se retrouvent dans la même case :

Nous marchâmes en silence jusqu'à notre case. Sophie poussa la porte. La poule caqueta. Sophie rassembla les tisons et souffla. Une flamme vacillante éclaira la case. Je m'allongeai sur l'un des lits en bambou. Sophie alla refermer la porte. Elle vint s'allonger sur l'autre lit.<sup>360</sup>

La case, faisant office de chambre, constitue, pour Toundi et Sophie, un espace de repos. De même, pour Méka et Kelara, leur chambre représente un espace conjugal :

Ils prièrent d'une voix monotone et chantante, agenouillés sur le lit de bambou comme des chameaux que l'on charge [...] Méka... se dirigea vers le piquet central de la case sur lequel était planté de biais un énorme clou rouillé qui tenait lieu de porte-chapeaux. Il en décrocha gravement son vieux casque de liège noirci par la fumée et qui pendait par sa jugulaire rapiécée. Des cancrelats et une jeune scolopendre s'en échappèrent et coururent jusqu'à Kelara qui les broya avec ses talons...<sup>361</sup>

---

<sup>359</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, p.30.

<sup>360</sup> Ibidem. p. 67.

<sup>361</sup> Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*. p. 10.

En présentant ainsi les personnages dans le décor de leur chambre, l'auteur fait voir assurément l'importance de cet espace qui révèle l'accoutumance à un environnement donné. Lorsqu'ils construisent leur maison, Oumar Faye et Isabelle créent un nouvel espace conjugal où ils se sentent chez eux :

La main dans la main avec Isabelle, ils admiraient leur travail. Mais ce qu'ils contempaient leur semblait encore un rêve ! Brusquement, Faye la souleva et elle se retint à son cou. Ils se dirigèrent vers la maison. Tenant toujours sa femme dans ses bras, Faye la monta jusqu'à leur chambre où, cérémonieusement, il la déposa sur le lit...<sup>362</sup>

Dans le cadre traditionnel, la vie conjugale dans le foyer polygame appelle à une bonne gestion de la chambre avec le respect des jours attribués aux différentes épouses. C'est le gage du bien-être familial ; ce que réussit Moussa Faye, père d'Oumar :

Ses trois épouses le rendaient encore plus vénérable aux yeux des croyants. Le vieux Moussa Faye gouvernait sa barque à sa façon. Jamais de disputes entre ses femmes. Elles avaient chacune leur tour dans le lit conjugal.<sup>363</sup>

La chambre est donc le lieu idéal de la communication ou de la communion du corps avec lui-même, du corps avec l'autre :

Il se rapproche d'elle, très discrètement, jusqu'à ce que leurs épaules se touchent. Il sentait rayonner sa féminité à travers la robe de cotonnade légère (...) ; elle était aussi chaude, aussi brûlante, aussi frémissante (...). Le contact du corps jeune et frais lui procurait une sensation étrange qui le faisait rêver à des choses douces et enivrantes, comme si la jeune fille lui eût imposé son univers à elle.<sup>364</sup>

Lieu d'intimité, la chambre abrite aussi bien les amours fidèles que les infidélités comme on peut le constater dans *Le pauvre Christ de*

---

<sup>362</sup> Sembène Ousmane, *O pays, mon beau peuple !* p. 55.

<sup>363</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>364</sup> Eza Boto, *Ville cruelle*, p. 220.



*Bomba*, avec Zacharie qui trompe sa femme dans la case qui lui a été réservée pendant sa tournée avec Le R.P.S.

Les différentes considérations de la chambre sont également prises en compte dans *L'enfant noir* où, encore enfant, le jeune Laye dormait dans la chambre de sa mère. Il n'avait pas sa propre chambre, du moins pas avant son initiation qui marquerait son âge adulte.

Ainsi, la chambre confère aux personnages une certaine considération en fonction de la maturité de leur corps. Dans sa chambre, Maïmouna est l'élément le plus important qui intéresse la description. Le narrateur ne décrit rien d'autre que ce corps de jeune fille qui se transforme progressivement, et expose les appareils de sa beauté :

En quittant la glace Maïmouna prenait dans ses mains un peu d'huile qu'elle étendait avec de l'eau et se mettait à frotter ses pieds noircis de henné [...] Elle donnait de l'ampleur à son petit pagne en nouant moins étroitement leurs deux extrémités, puis elle rejetait sa camisole du côté droit pour découvrir son épaule, ce qu'elle savait être un signe d'élégance.<sup>365</sup>

La chambre reste en Afrique un lieu de rites, de secrets, mais surtout celui de l'intime du corps. Le corps se dévoile mieux dans cet espace clos en donnant vie à l'être même qu'il représente. C'est donc, à bien des égards, par l'interaction entre le corps et l'influence de la chambre, que l'on sent la présence réelle du corps.

En quittant l'intimité absolue de la chambre, le corps s'accoutume à d'autres espaces moins clos tels que la concession. Parler de concession, c'est faire allusion à une multitude de notions, notamment celles de la famille, de la solidarité, de l'amour, de la

---

<sup>365</sup> Abdoulaye Sadji, *Maïmouna*, p. 42.

stabilité, de l'unité. L'idée de concession s'intègre à la vie familiale. Elle met en exergue également la question de l'identité d'un groupe par rapport aux autres. Les œuvres de Sembène Ousmane illustrent clairement cette vision. Le portrait des personnages principaux est toujours établi à partir de leur origine. Cette présentation permet de découvrir le cadre de vie qui pourrait éventuellement avoir une influence sur les actions des personnages.

La désignation de la concession ou de la cour se fait par la suffixation, aux noms de famille, des particules telles « -ène » pour donner « Fayène » s'agissant de la concession des Faye ou de « -so » pour avoir « Bakayoko-so » désignant la concession des Bakayoko :

Quand le télégramme arriva ce jour-là à Fayène (maison des Faye), à Santhiaba, toute la famille fut vite au courant de la nouvelle.<sup>366/</sup>

C'était un après-midi de mi-octobre, à la fin de la saison des pluies. Comme de coutume à pareille heure, les habitants de Bakayoko-so (Concession des Bakayoko) s'étaient réunis dans la cour. Rien que des femmes. Tout en s'affairant à leurs travaux ménagers, elles jacassaient, chacune parfaitement indifférente à ce que disait l'autre.<sup>367</sup>

A « Fayène », la famille attend le retour de « *l'enfant prodigue* ». L'arrivée prochaine d'Oumar Faye met toute la famille en mouvement. Dès lors, la concession devient le lieu de retrouvailles où les membres de la famille se rencontrent. Les corps dans une telle ambiance retrouvent une certaine chaleur.

Au niveau socioculturel, l'acquisition d'une concession peut avoir une double interprétation. Elle est l'expression de la liberté pour Oumar Faye, mais devient une sorte de reniement pour son père. La

<sup>366</sup> Sembène Ousmane, *O pays mon beau peuple !*, p. 15.

<sup>367</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, pp. 13-14.

chaleur familiale ne suffit plus au corps. Il lui faut une liberté, une certaine intimité. C'est dans ce sens que la nouvelle concession d'Oumar Faye devient le lieu de la libre expression de son intimité avec Isabelle. Sans renier les siens, Oumar a besoin de liberté. Il veut ainsi contourner le choc produit dans la famille avec la présence d'un corps étranger. En dehors de la tentative de viol d'Isabelle par un colon, la concession reste la garantie de la sécurité. Pour preuve, c'est hors de la maison qu'Oumar Faye a été assassiné par des inconnus.<sup>368</sup>

A la concession des Bakayoko, les multiples mouvements de femmes qui s'affairent, occupant l'espace, traduisent la vie effrénée qui y est menée. En l'absence de leurs maris, elles animent la cour familiale.

La concession est donc un domaine réservé qui offre à ses occupants des moments de réjouissance et où s'exprime la vie où l'on manifeste des sentiments de commisération par un parent proche. Elle construit, à la base, sa représentativité autour d'un chef de famille qui établit son autorité familiale. L'existence et le maintien du corps en bonne santé sont ainsi gérés dans une sorte de tutorat. La société sénégalaise dans les romans présente le découpage des espaces en fonction justement de l'appartenance familiale. Chez Sembène Ousmane tout comme chez Cheikh Hamidou Kane ou Abdoulaye Sadj, la présence de plusieurs corps dans un même espace est l'expression de la diversité qui reste un gage d'unité.

Dans *Nini, mulâtresse du Sénégal*, la désignation constante de la couleur de la peau pour identifier les êtres, délimite également les différents cadres de vie. Le narrateur, par son jeu narratif, fixe dans

---

<sup>368</sup> Sembène Ousmane, *O pays mon beau peuple !*, p. 181.

leurs espaces les Blancs, les Mulâtres et les Noirs. Il présente l'écart entre Nini et cet espace immédiat de la maison familiale :

La maison de Nini est située au bord du Petit-Bras du fleuve à Saint-Louis-du-Sénégal. Elle fait partie d'un groupement de masures toutes vieilles, toutes lézardées qui se tiennent, s'appuient les unes aux autres [...] Malgré sa jeunesse et sa bonne volonté, Nini n'a pas réussi à mettre de la vie dans ce repaire plein de souvenirs.<sup>369</sup>

Assurément, le corps doit faire corps avec l'environnement, en donnant à cette symbiose l'expression même de la vie. La maison reste fondamentalement une partie de l'être. Car c'est finalement le corps qui occupe et organise l'espace avec d'autres corps animés et inanimés dans une sorte de métaphore, comme le souligne Galina Kabakova :

Les métaphores créent ici les liens entre le corps et l'espace, entre le corps et le temps, entre le corps et le monde et le monde environnant, afin d'assurer la cohérence de l'univers. L'échange mutuel des métaphores entre les divers mondes permet de relayer l'homme avec l'univers.<sup>370</sup>

Le corps reste au cœur de toutes les relations dans les espaces que constituent la chambre, la cour ou la concession. L'espace traditionnel conserve le rapprochement des corps entre eux et la familiarisation du corps avec l'environnement :

La maison était silencieuse. Le chevalier, étendu sur une chaise longue, dans la véranda, méditait. Les femmes, groupées autour de la mère de famille, causaient à voix basse. Samba Diallo sortit doucement de sa chambre dans la cour, se promena de long en large, puis, lentement, préluda la nuit du Coran.<sup>371</sup>

Dans les romans, les espaces traditionnels sont moins évoqués. Ils demeurent des espaces du vécu où le corps est soumis à des épreuves sensibles ou difficiles à supporter et se donne à voir par sa présence effective.

<sup>369</sup> Abdoulaye Sadjji, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, p. 25.

<sup>370</sup> Galina Kabakova, *Anthropologie du corps féminin dans le monde slave*, Paris, L'Harmattan, 2000. p. 288.

<sup>371</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*. p.83.

### V-1-2- Le brassage des corps : d'un corps à un autre

On ne saurait parler des chambres, de la cour, autrement dit des logements en général en Afrique, sans évoquer l'épineux problème des familles élargies et des maisons qu'elles habitent. Ces familles sont si nombreuses qu'il se pose à elles le problème de la cohabitation. Comment vivre ensemble superposés les uns sur les autres et se faire comprendre ? En évoquant sa propre expérience Edward Hall estime que « Les logements sont souvent surpeuplés. C'est surtout vrai pour la classe ouvrière et la petite bourgeoisie avec pour conséquence un rôle important de la sensualité dans les rapports interpersonnels. »<sup>372</sup>

Cette promiscuité vécue dans la plupart des romans de notre corpus, implique généralement, à en croire Hall, « une vie sensorielle très intense ». <sup>373</sup> Cela se vérifie aisément dans les rapports qu'entretiennent les personnages que rencontre Banda dans le cabaret où il fait la connaissance d'Odilia. Ainsi, lorsque Banda se promène dans le Tanga des Noirs, il remarque cet entassement de personnes. Le passage suivant en dit long sur l'implication des différentes sensations dans ce milieu d'hommes surchauffé par l'alcool, l'exiguïté de la salle et la chaleur qui en émane :

Il était dégoûté par la laideur et la misère de Tanga-Nord...des buveurs remplissaient une case au point que l'on se demandait comment elle réussissait à ne pas s'envoler tant il y avait d'éclats de voix dedans...une épaisse odeur d'aisances traînait obstinément dans l'air.<sup>374</sup>

Nous retrouvons la même atmosphère chez Méka qui reçoit à son domicile la visite de tous ses parents venus le féliciter pour la distinction qu'il s'apprête à recevoir. Dans l'unique pièce qui sert à la

<sup>372</sup> Edward Hall, *La dimension cachée*, p.177.

<sup>373</sup> Idem.

<sup>374</sup> Ferdinand Oyono, *Ville cruelle*, p.91.

fois de salle de séjour, de salle à manger et de chambre à coucher, se sont agglutinés tous ces hommes et femmes venus aux nouvelles : « Dans la partie de la case qui n'était pas éclairée régnait un tel remue-ménage qu'on aurait pensé qu'un troupeau de moutons y était parqué. »<sup>375</sup>

Ici, le regard, les clins d'œil ne sauraient exprimer les sentiments des uns et des autres, la pièce étant peu éclairée. Par contre, les voix, les pieds, les mains, le corps jouent un rôle important dans la communication entre les occupants. L'espace détermine donc le type de rapport existant entre les corps d'une part, entre les corps et l'espace d'autre part, qu'il s'agisse des espaces olfactif (les odeurs) ou tactile (la peau) : « L'odeur... permet non seulement de différencier les individus mais aussi de déchiffrer leur état affectif. »<sup>376</sup>

Le corps ne se représente pas seul dans son cadre de vie. L'image que l'on a d'un personnage peut souvent varier tout au long de la trame du récit. Le corps se rencontre et en rencontre d'autres. Ce brassage continu dénote justement les influences des rapports sur le corps. La cohabitation détermine l'image appréciée ou défigurée du corps. C'est au corps à corps, dans la chambre ou dans la cour, que les personnages se livrent à l'expression de leur être. Cela est perceptible dans *Une vie de boy* où Toundi est contraint de quitter la cour familiale à cause des exactions de son père. Il sera encore contraint à d'autres départs liés à la mort du père Gilbert et aux mépris du commandant, de sa femme et de Gosier d'oiseau.

La mort de l'oncle N'Dabian donne une autre dimension à la vie de Climbié qui se retrouvera, de ce fait, dans un cadre brisé, où l'harmonie manifeste, avec la présence de son oncle, n'existe plus.

---

<sup>375</sup> Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, p.83.

<sup>376</sup> Edward Hall, *op.cit.*, p.67.

Il est vrai, les personnages vont leur chemin ; mais les espaces dans lesquels ils se rencontrent redéfinissent le type de rapport entretenu. Dans leur univers intime, personnel ou familial, c'est à la présence ou à l'absence du corps que se détermine l'identité réelle. La présence de Nini, dans cette maison familiale avec ses tantes reste l'objet de focalisation qui retient l'attention du narrateur. Celui-ci évoque moins les parents géniteurs de la jeune fille ; il accorde plutôt un intérêt particulier aux portraits de sa grand-mère Hélène et de sa tante Hortense :

Grand-mère Hélène et tante Hortense, c'est tout ce qui reste de la famille des Maerle. Elles avaient été des jeunes filles comme Nini, sveltes, gracieuses, nerveuses et remuantes. Elles avaient eu comme tout le monde leur rêve de jeunesse [...] Maintenant elles ne vivent plus dans l'abîme de la vieillesse que d'un espoir très fort en Dieu et du souvenir de leur splendeur de jadis...<sup>377</sup>

L'évocation de l'espace dans le roman de cette époque est toujours restée accolée au milieu traditionnel. Le cadre de vie typique des Africains n'est guère variable dans le fond. Il est chaque fois rappelé cet effort de vouloir dominer l'espace. Cela se comprend, d'autant plus que dans la société coloniale, marquée par la présence dominatrice du colonisateur, l'effort était de reconquérir l'espace et d'assurer sa quiétude. C'est pratiquement ce que nous retenons des observations de Jean Poirier :

La société colonisée est devenue inauthentique ; on se trouve devant un ensemble qui a perdu sa logique interne, qui est rempli de contradictions, déséquilibré et adultéré, une société sociologiquement blessée et lassée, qui ne croit plus en elle-même.<sup>378</sup>

Occuper et dominer son espace traduit, pour le personnage, l'assurance de son bien-être. Le corps dans sa cohabitation avec les

---

<sup>377</sup> Abdoulaye Sadj, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, p. 11.

<sup>378</sup> Jean Poirier, « *Dépendance et aliénation de la situation coloniale à la situation condominale*. Cahier int. De sociologie, Vol.X, 1966, p. 78, cité par Raymond Nnadozié Okafor, « *Aspects du monde colonial dans le roman africain* » in *Annales de l'Université d'Abidjan, série D (Lettres)*, tome 9, 1976, p. 257.

autres, ne se définit pas isolément. La présence des siens concoure toujours à l'expression d'une vie harmonieuse et idyllique. L'espace traditionnel semble ne pas être trop affecté par les nombreuses turpitudes qui régissent le monde colonial. *L'enfant noir* présente cette ambiance de l'univers traditionnel avec des corps qui se côtoient dans une harmonie parfaite :

A Kouroussa, j'habitais la case de ma mère. Mes frères qui étaient plus jeunes, et mes sœurs, dont l'aînée me suivait à un an d'intervalle, dormaient chez ma grand-mère paternelle. Ainsi le voulait l'exigüité des cases. Ce n'était que durant le moment où ils avaient pris le sein, que ma mère avait gardé mes sœurs et mes frères auprès d'elle ; sitôt sevrés... elle les avait confiés à ma grand-mère. Seul j'étais demeuré avec elle.<sup>379</sup>

Cette gestion de l'espace des cases et des corps se fait dans une fusion totale avec l'observance des valeurs familiales liées à la maternité, à la paternité et à la fraternité. Ces valeurs sont donc constamment évoquées pour montrer que l'espace traditionnel se manifeste toujours par la contigüité des corps. Tous les romans représentent cette réalité, en consacrant de bonnes plages narratives à l'évocation de l'ambiance familiale. Dans *Un piège sans fin* ou dans *Ville cruelle*, l'éclatement du cadre paisible de la famille a un impact sur les personnages. Cela implique que le cadre familial qui, à travers les espaces de la chambre ou de la cour, recouvre toutes les actions intimes, reste le support et le gage de l'épanouissement du corps. Le recours et le retour à ces espaces, leur évocation, sont constants :

Nous dormions sur des lits de bambou des deux côtés du feu que ma mère ne cessait d'attiser la nuit tandis qu'elle me racontait des fables ou me parlait de mon père, de son enfance à elle, du pays où elle était née, de ma grand-mère morte peu avant ma naissance... D'autres nuits, la pluie crépitait sur le toit, tandis que de violentes rafales balayaient la cour, agitaient les arbres là-bas derrière le village...<sup>380</sup>

---

<sup>379</sup> Camara Laye, *op. cit.*, p. 68.

<sup>380</sup> Eza Boto, *Ville cruelle*. p. 11.



Le corps fait son expérience dans ses rapports avec le monde et avec son espace immédiat. Dans les différents romans, cette harmonie vient à se briser du fait de la mort ou par un départ pour la ville ou pour l'école. Dans sa mise en scène, le corps se transforme, et reste toujours confiné dans la réalité. Sa présence dans l'occupation de l'espace, les romanciers la traduisent avec réalisme en associant aux corps toutes les caractérisations possibles.

Tant de corps d'enfants, de femmes et d'hommes, exposés dans divers espaces, donnent à leur vie toute sa dimension. Le corps de l'enfant se soumet, puis cherche à prendre son propre élan de liberté. Le corps de la femme s'appuie sur les éclats de sa beauté pour montrer assurément que la beauté représenterait une réalité associée au corps. Quant au corps des hommes, il se soumet perpétuellement à l'épreuve. La présence du corps l'emporte sur l'absence et l'inexistant. Il y a tout un langage qui émane de cette représentation du corps dans l'univers traditionnel. Le langage utilisé s'appuie sur l'unité que forment les corps et les espaces. On a, ainsi, une construction et une consolidation du corps social africain. En réalité, « *Le corps* est le support ou bien la cristallisation d'une structure sociale »<sup>381</sup>.

Il est donc certain que dans son sillage le corps du personnage soit une représentation de la société à laquelle il appartient. Cette perspective est relevée par Boltanski :

Le corps est, en effet, au même titre que tous les autres objets techniques dont la possession marque la place de l'individu dans la hiérarchie des classes, par sa couleur (blafarde ou bronzée), par sa texture (flasque ou molle, ou ferme et musclée) par son volume (gros ou mince, replet ou élancé) par l'ampleur, la forme ou la vitesse de

---

<sup>381</sup> Frédéric Pailler, « *Sur la Face : sociologie, montagne et visagété* » in *Du corps virtuel... à la réalité des corps*, Tome I, Ouvrage collectif sous la direction de Claude Fintz, Paris, L'Harmattan, 2002, p.130.

ses déplacements dans l'espace (gauche ou gracieux), - signe de statut, peut-être le plus intime et le plus important de tous, dont le rendement symbolique est d'autant plus fort qu'il n'est pas, le plus souvent, perçu comme tel, et n'est jamais dissocié de la personne même de celui qui l'habite.<sup>382</sup>

En partant de cette analyse, qui met en relief la place du corps dans le tissu social, nous retenons donc qu'au final, dans les romans africains le corps s'exprime, à travers une existence dans les espaces intimes de la chambre, de la maison et de la cour, dans l'univers traditionnel où la contrainte semble de plus en plus absente.

## **V-2- Le village et la campagne, espace de prédilection des corps africains**

A l'origine, symbole de l'authenticité noire, le village reste la source de l'identité, le réservoir des traditions. Aujourd'hui, il est menacé d'éclatement avec l'expansion des villes et surtout le délaissement des cultures traditionnelles. Toutefois, le village constitue le point de départ de toute éducation et contient des cadres d'expressions diverses pour les corps.

### **V-2-1- Le point de départ de toute éducation**

Il serait *a priori* irréaliste d'affirmer que le village est le point de départ de toute éducation, dans la mesure où il existe aujourd'hui des Africains qui n'ont jamais connu leur village. Cependant, nous admettons *a posteriori* que tout Africain a un village et qu'il subit directement ou non l'influence des valeurs traditionnelles. En effet, avant d'affronter, ou de rencontrer l'autre, il faut être soi-même. Les romanciers africains sont pour leur part conscients de ce principe

---

<sup>382</sup> Boltanski L., « *Les usages sociaux du corps* » in Annales ESC, 26, p. 232, cité par Frédéric Pailler, in *Du corps virtuel...à la réalité des corps*, Tome I, Ouvrage collectif sous la direction de Claude Fintz, Paris, L'Harmattan, 2002, p.130.

qu'ils confirment à tout moment. Ainsi, Maïmouna, Denis, Oumar Faye, Samba Diallo, Laye, Climbié, Banda, Ahouna entre autres ont d'abord été influencés par le village. Enfants, ils ont été arrosés par la brise des valeurs culturelles traditionnelles. Leurs corps ont été entretenus et nourris par la tradition. Laye a été circoncis dans son village. Il a bénéficié des soins de sa grand-mère à Tindican. Climbié a également évolué à l'ombre de la sagesse africaine aux côtés de son oncle N'Dabian. Son corps a subi aussi bien la pression coloniale à l'école que celle de la vie quotidienne traditionnelle.

Le village représente donc un symbole et un socle de l'identité culturelle. C'est dans cet espace que les corps semblent généralement trouver la quiétude.

Toutefois, les héros ne sont pas tous unanimes sur cette apologie du village. Il y a une diversité de regards sur la nécessité de vivre ou non au village. Maïmouna a une mauvaise image du village. Elle rejette le quotidien fait de misère. Elle sent une disharmonie entre son corps resplendissant et la cadre dans lequel elle évolue :

Elle attribuait ses maladies à cette commune pauvreté où sa mère et elle vivaient. Ni joie, ni confort. Quelle différence entre sa case et la maison en pierre de la petite Alima ! <sup>383</sup>

Tandis qu'elle, Maïmouna, elle devait se contenter de cette case misérable et inconnue, à côté d'une mère que rien, en dehors de son commerce, ne pouvait intéresser... <sup>384</sup>

Quant à Ahouna, il célèbre la beauté de la campagne aux alentours du Kinibaya :

Lorsque je n'étais pas au champ, j'étais au pâturage avec les troupeaux ; je les emmenais brouter de l'herbe tendre dans notre pré situé au pied du Kinibaya, l'une des plus grandes montagnes de la région [...] J'aimais beaucoup y conduire nos bêtes. <sup>385</sup>

<sup>383</sup> Abdoulaye Sadjji, *Maïmouna*, Paris, Présence Africaine, 1958, p. 63.

<sup>384</sup> Ibidem. pp. 63-64.

<sup>385</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op. cit.* p. 26.

Quoi qu'il en soit, le village est perçu comme la genèse du parcours narratif des héros. Il est nécessaire de faire une typologie des formes d'éducation attenantes à chaque personnage à travers la réalité qu'il vit dans le cadre villageois. De Climbié à Laye, de Denis à Ahouna, de Maïmouna à Odilia, de Banda à Clarence, nous avons une diversité de perspectives dans l'apprentissage et les activités éducatives.

La représentation du corps dans les espaces du village et de la campagne reste toujours rattachée à des actions qui se justifient dans la connaissance même du personnage et de son milieu. A travers un homme ou une femme, l'on voit un corps, non pas pour que notre regard le cristallise comme objet, mais plutôt pour qu'il le découvre avec les richesses liées à sa présence. Le tableau ci-dessous nous aidera à mieux organiser notre point de vue sur l'importance du village dans la transformation tant intellectuelle que corporelle des personnages :

<b>Personnages</b>	<b>Village</b>	<b>Types d'éducation</b>	<b>Impact dans la vie du personnage</b>
<b>Ahouna</b>	Kiniba	Traditionnelle (vie champêtre)	prend la relève de son père
<b>Toundi</b>	Dangan	Traditionnelle et moderne (familiale, religieuse, scolaire, enseigné par le père Gilbert)	quitte la famille, devient catéchiste, boy ; il sait lire et écrire
<b>Climbié</b>	Campement (l'espace n'est pas nommé)	Traditionnelle (vie champêtre)	L'oncle N'Dabian est son éducateur à la vie traditionnelle
<b>Laye</b>	Kouroussa/ Tindican	Traditionnelle (vie champêtre, initiation)	Il célèbre la vie du village ; apprend les valeurs du monde traditionnel, initié
<b>Maimouna</b>	Louga	Traditionnelle (vie familiale)	Le retour au village fait prendre conscience à Maimouna de son échec
<b>Samba Diallo</b>	Le village n'est pas précisé, il fait partie du pays des Diallobé et se différentie de L.	Traditionnelle et moderne (religieuse, scolaire)	Son âge adulte est marqué par la culture religieuse musulmane à laquelle se mêlent les valeurs traditionnelles
<b>Banda</b>	Bamila	Traditionnelle et moderne (vie champêtre, scolaire)	Se confronte très tôt à la vie. Il découvre que son expérience villageoise est différente de la ville.
<b>Clarence</b>	Aziana	Traditionnelle (initiation)	De race blanche, sa présence à Aziana s'inscrit dans une logique initiatique

Ces différents personnages ont été nourris aux valeurs traditionnelles qui ont un grand impact sur leur vie. Le village représente ainsi le berceau d'une forme d'apprentissage qui oriente les actions. C'est surtout par rapport aux principes des valeurs traditionnelles manifestes au village qu'on peut apprécier leur influence sur le corps. En effet, ce qui caractérise la présence du corps dans l'environnement de la campagne, notamment au village, c'est cette capacité d'adaptation. Les personnages réussissent à surmonter de nombreuses situations à cause des ressources acquises dans l'éducation traditionnelle. Malgré leurs différentes fortunes, ils sont fortifiés par leur initiation traditionnelle. La vie étant un itinéraire initiatique, tous partent du village, socle de la construction de leur être.

Ahouna et Laye expriment mieux la réalité de la vie au village quand ils en présentent les caractéristiques naturelles. Au village, le jeune Laye à travers l'initiation, se découvre homme et détenteur d'une grâce et d'un bien qui se perpétue :

L'enseignement que nous recevions en brousse, loin des oreilles indiscretes, n'avaient rien de très mystérieux ; rien, je pense que d'autres oreilles que les nôtres n'auraient pu entendre. Ces leçons, les mêmes que celles qui furent données à tous ceux qui nous ont précédés, se résumaient à la ligne de conduite qu'un homme doit tenir dans la vie : être franc absolument, acquérir les vertus qui en toutes circonstances font l'honnête homme [...] Et cependant, nous ne devons rien communiquer de ce qui nous était dit, ni aux femmes ni aux non-initiés...<sup>386</sup>

Comme on peut le constater, cette éducation singulière faite de valeurs culturelles africaines authentiques ne s'acquiert qu'au village.

---

<sup>386</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*. p. 145.

L'opposition entre le village et la ville montre clairement en quoi le village recèle des éléments fondamentaux dans la formation des personnages. Si cette accentuation du rôle du village reste patente, c'est que le cadre en lui-même est favorable ; mais surtout les accords sur les conventions de l'apprentissage sont formels. Le cadre villageois montre, à travers l'initiation, qu'il demeure le bastion de toute éducation pour les Africains d'avant les indépendances. La plupart des écrivains eux-mêmes ont été formés à cette source. Ils ont reçu une double éducation, traditionnelle et occidentale :

Les romanciers font jouer leur double héritage traditionnel et moderne. C'est en cela que réside l'originalité des œuvres africaines. Pendant longtemps, celles-ci ont été étudiées et appréciées en fonction exclusivement du contexte culturel européen. Ces dernières années, la tendance s'est accusée de revenir de ces vues étroites et partiales et de privilégier le contexte de formation de l'écrivain qui se trouve être aussi celui de référence<sup>387</sup>.

Ainsi, leurs impressions que véhiculent généralement leurs personnages, traduisent le culte de la tradition authentiquement africaine. La tendance du retour aux sources, pour tout le corps social africain et pour chaque individu, a été promue comme un idéal pour retrouver réellement l'identité perdue.

Ce retour au village qu'opèrent les personnages, ou cet intérêt qu'ils ont à l'attachement à leur terre, ne finit pas de montrer que l'Afrique a des ressources importantes pour son développement. Aussi tous les romans de l'époque coloniale accentuent-ils la représentation du monde villageois en en donnant une image approfondie.

---

<sup>387</sup> Mohamadou Kane, *Roman africain et traditions*, Dakar, NEA, 1982, p. 79.

### V-2-2- Lieux euphoriques pour les corps

L'interaction entre le corps et l'environnement est une réalité dans les romans étudiés, comme dans la plupart des romans africains de la période coloniale. L'étude des espaces euphoriques prend un intérêt considérable, puisqu'il s'agit d'un aspect de l'action dont ils alimentent le suspense.

Contrairement à Maimouna que la misère du village dégoûte, Ahouna, Climbié, Laye chantent les merveilles du village. Le village constitue un véritable refuge, un espace identitaire de créativité, de formation et de bien-être. Le village est un macro-espace qui propose les multiples potentialités de la culture. On le voit dans *O pays, mon beau peuple !* où le marigot apporte à Isabelle le goût de sa nouvelle vie : «Ils (Isabelle et Oumar) passèrent de nouveau l'après-midi au marigot à s'amuser comme des enfants. On ne les vit revenir que tard dans la soirée. »<sup>388</sup>

La nature berce ainsi les deux amants qui profitent de la candeur de l'espace et de la nature. La joie de vivre dans un espace naturel inviolé procure surtout à Faye ce grand sentiment du beau pays et du beau peuple :

« O pays, mon beau peuple ! », chantait Oumar en foulant le sol. Il se promenait seul à travers les champs, rêvant qui sait à quoi ? [...] Seul devant son peuple qu'il voyait en imagination, aidé par le silence et la solitude, l'émotion le prenait, il parlait et il entendait la voix de son peuple qui lui répondait.<sup>389</sup>

Oumar Faye éprouve de la joie à se retrouver dans ce cadre enchanteur dont il explore la beauté et la richesse. De même, Ahouna

---

<sup>388</sup> Sembène Ousmane, *O pays, mon beau peuple !*, p. 42.

<sup>389</sup> Ibidem. p. 121.



trouve dans la région du Kinibaya des ressources inépuisables pouvant procurer le bonheur. La vie au village forge les talents d'artiste d'Ahouna qui célèbre, dans les champs, beauté et joie de vivre. Sa rencontre avec Anatou traduit cette plénitude que seule peut procurer la vie à la campagne. Ahouna aime cet espace, l'ambiance des travaux champêtres :

Le travail était plus intéressant et plus gai les jours où mon père invitait ses amis à venir nous aider. Les coupe-coupe s'élevaient et se jetaient sur la plaine de verdure profonde où ils pratiquaient de larges entailles [...] Je les regardais travailler et leur zèle m'effrayait. Lorsqu'il y avait des enfants âgés de sept à huit ans, leur rôle consistait à chanter et à battre la mesure...<sup>390</sup>

Cette même célébration de la joie des travaux champêtres se lit dans *L'enfant noir*. Le jeune Laye attache à ces moments une grande importance, car c'est l'occasion de vivre en communion avec les siens restés au village et qu'il retrouve pour les fêtes ou les grandes cérémonies :

DECEMBRE me trouvait toujours à Tindican. Décembre, c'est la saison sèche, la belle saison, et c'est la moisson du riz. Chaque année, j'étais invité à cette moisson, qui est une grande et joyeuse fête, et j'attendais impatientement que mon jeune oncle vînt me chercher.<sup>391</sup>

Le corps, dans tout cet engrenage, se retrouve pris dans le mouvement général et l'enthousiasme collectif. Climbié jouit de sa présence au campement. La description de l'espace environnant et de ses habitants, conduit toujours cet enthousiasme : « Quand arrivent les premières pluies, on sème le riz, on plante les bananes, les piments, les aubergines, la canne à sucre, les arbres fruitiers. En pleine saison des pluies, on transplante le café et le cacao. »<sup>392</sup>

---

<sup>390</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *Op.cit.* p. 15.

<sup>391</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*. p. 55.

<sup>392</sup> Bernard Dadié, *Op, cit.* p. 15.

La beauté du milieu traditionnel est révélée avec réalisme et forte expressivité. Si les auteurs ont accordé plus d'intérêt à ce cadre à travers la description, c'est surtout pour le mettre en opposition avec la désuétude du monde dit occidental. Le monde rural reste paisible et favorise l'épanouissement du corps. Nous comprenons pourquoi la ville peut être considérée comme cruelle pour les corps qui quittent l'accalmie pour un monde hostile à leur épanouissement.

### **V-3- Le passage du corps de l'espace africain à l'espace occidental**

L'une des problématiques du roman africain d'avant les indépendances, a été de mettre en confrontation deux aires culturelles définissant le cadre d'évolution des personnages. Cette représentation dichotomique s'est souvent faite pour montrer les différences, mais surtout pour exprimer la capacité d'adaptation des corps. En passant d'un espace à un autre, le corps connaît également des transformations : du monde traditionnel au monde moderne, de l'Afrique à l'Occident.

#### **V-3-1- Le corps entre identité culturelle africaine et acquisition du savoir occidental**

La perspective la plus évidente dans l'exploitation des romans africains a été de découvrir clairement que tous les écrits expriment la prépondérance de l'identité et de la culture africaine. Les personnages cherchent à mieux connaître leurs espaces traditionnels africains et, à la faveur de la rencontre avec d'autres cultures, ils découvrent l'Occident et ce qu'il leur propose, c'est-à-dire sa civilisation.

La question de l'identité culturelle s'est posée comme le fondement d'une réaction face au fait que l'Occident ait nié l'évidence d'une civilisation africaine authentique. La réhabilitation du corps noir, les richesses que recèlent les terres du continent, l'harmonie entre la nature et les peuples, déterminent l'identité culturelle africaine. Ainsi, pour faire la part des influences des différents milieux sur le corps, les écrivains vont entreprendre de présenter des itinéraires de personnages pris en étau entre deux cultures opposées. La lecture des itinéraires de Samba Diallo, Climbié, Laye, reste pratique et significative à ce sujet.

Le fait colonial a permis la redéfinition de l'identité africaine. C'est justement face aux effets de la colonisation que vont se justifier les rapports entre Blancs et Noirs et entre les Noirs eux-mêmes :

La colonisation visait la soumission totale du colonisé par tous les moyens [...] Devant de telles manifestations d'impuissance du noir à affronter l'Occident agressif, le colonisateur dans son comportement affiche d'une manière plus ou moins ouverte, un mépris à l'encontre de l'Africain. Ainsi le colonisateur, confiant en la supériorité absolue de sa culture, ne voit qu'un vide culturel chez le colonisé mettant ainsi en question la dignité humaine du noir.<sup>393</sup>

Le cadre conflictuel établi par la colonisation finit progressivement par s'effriter avec l'ouverture mutuelle que se font les deux cultures africaine et occidentale. L'une des ouvertures de l'Occident sur sa culture fut l'école. Celle-ci va constituer, comme l'église, un facteur déterminant dans la domination de l'Occident. Ainsi comprenons-nous le débat qui s'élève dans *L'aventure ambiguë* à propos de la nécessité d'envoyer ou non les enfants à l'école occidentale. Le problème qui se pose dans ce roman relève d'une question de technique. En fait, les Africains étaient à un stade où, sous

---

<sup>393</sup> Raymond Nnadozié Okafor, « Aspect du monde colonial dans le roman africain » in *Annales de l'Université d'Abidjan*, série D (Lettres), tome 9, 1976. pp. 358-359.

la domination occidentale patente, il leur fallait décider de leur maintien dans ce nouveau monde. Il ne s'agit pour eux, de changer fondamentalement d'habitude, mais de se conformer aux principes du nouveau monde. La prise de position de la Grande Royale éclairée, par sa symbolique, l'enjeu des nouveaux rapports à avoir avec les Occidentaux, enjeu qui doit reposer non sur une conquête réalisée par les armes mais plutôt sur une victoire des âmes :

[...] moi, Grande Royale, je n'aime pas l'école étrangère. Je la déteste. Mon avis est qu'il faut y envoyer nos enfants cependant. [...] L'école où je pousse nos enfants tuera en eux ce qu'aujourd'hui nous aimons et conservons avec soin, à juste titre. Peut-être notre souvenir lui-même mourra-t-il en eux. Quand ils reviendront de l'école, il en est qui ne nous reconnaîtront pas. Ce que je propose c'est que nous acceptions de mourir en nos enfants et que les étrangers qui nous ont défaits prennent en eux toute la place que nous aurons laissée libre.<sup>394</sup>

Ce point de vue, cette proposition de la Grande Royale, laisse entendre qu'aller à l'école de l'Occident doit être un sacrifice de la culture africaine pour la culture occidentale, afin de permettre aux Africains de pouvoir en tirer un véritable profit. Elle souhaite que les enfants partent à ce rendez-vous parce qu'ils sont plus réceptifs, et que la lutte qui s'engage est longue et ardue, comme l'ont été la traite et la colonisation. Cette aubaine fera que Samba Diallo, après sa formation coranique et traditionnelle, se rendra à l'école occidentale française.

Elève brillant, Samba Diallo sera déboussolé quant au choix final à opérer. Il n'arrivera pas à concilier ses croyances et valeurs traditionnelles avec les valeurs de la civilisation occidentale. Son parcours est donc un échec. Ici, la leçon de l'échec de Samba Diallo, c'est de faire comprendre aux Africains qu'ils doivent savoir allier les deux cultures tout en prouvant et affirmant aux Occidentaux leur

---

<sup>394</sup> Cheikh Hamidou Kane, *op.cit.* . pp. 56-57.

capacité de création. Il ne s'agissait pas pour Samba Diallo d'être inactif et de se livrer à la spéculation : l'on a plutôt besoin d'acteur véritable qui s'engage pour le développement perçu comme un véritable enjeu. Samba Diallo n'a pas réussi, et c'est par la mort qu'il finit son parcours.

En revanche, Laye a su faire la jonction entre culture africaine et valeurs occidentales qu'il a acquises par l'école. Son itinéraire entre Kouroussa, Tindican, Conakry et Paris donne l'expression d'un Africain accompli. C'est plutôt de cet enfant que voulait assurément la Grande Royale. Le parcours du jeune Laye est prometteur. Il montre clairement que le centre d'une vie bien remplie, c'est la participation aux activités du monde qui nous entoure. Laye s'est constamment rendu au village, a fait son initiation traditionnelle ; il n'a pas pour autant négligé l'école française. A travers *L'enfant noir*, c'est une construction du corps et de l'esprit qui se profile constamment. Laye se représente, transpose son corps et son être dans les sillages du cadre familial, du cadre communautaire et culturel :

Les hommes qui conduisent cette initiation, après nous avoir rasé la tête, nous avaient rassemblés dans une case à l'écart des concessions. Cette case spacieuse, allait être désormais notre demeure ; la cour où elle se dressait, spacieuse elle aussi, était clôturée d'osiers si strictement entrelacés qu'aucun regard n'aurait pu y pénétrer.<sup>395</sup>

Laye acquiert les deux cultures en partant, bien sûr, de la culture africaine pour se forger une identité nouvelle :

J'avais quinze quand je partis pour Conakry. J'allais y suivre l'enseignement technique à l'école Georges Poiret, devenue depuis le Collège technique. Je quittais mes parents pour la deuxième fois. Je les avais quittés une première fois aussitôt après mon certificat d'études, pour servir d'interprète à un officier qui était venu faire des relevés de terrain dans notre région et en direction du Soudan. Cette fois, je prenais un congé beaucoup plus sérieux.<sup>396</sup>

---

<sup>395</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*. p.132.

<sup>396</sup> Ibidem. p.154.

Sa maîtrise de la langue française et sa connaissance de la langue de sa région font de lui un interprète, déjà après son certificat d'études. Laye se présente donc comme un être complet et fécond qui sait s'appuyer sur la matrice de la culture pour agir. Il s'inscrit dans une perspective réaliste de la jonction des cultures. Il part pour la France poursuivre ses études. La plage de sa vie en France n'est certes pas évoquée ; mais l'on sait qu'il fera un bon technicien.

Climbié, lui, a un itinéraire autre que celui de Laye et de Samba Diallo. Il n'a qu'un bref passage au campement auprès de son oncle. Le clair de sa formation sera assuré par l'école : « La nuit était venue. Climbié sur sa couchette ne dormait pas. Finies, les études ! Et maintenant ? Dans quelques mois, il allait pouvoir travailler. »<sup>397</sup>

De Bassam à William-Ponty, Climbié aura fait un parcours d'apprenant accompli. L'école a été sa vie. Cette formation, les nombreuses expériences acquises sur le terrain vont le conduire à la révolte. Là où la formation occidentale conduit Samba Diallo à l'indécision et à la spéculation philosophique vaine, Laye a une véritable prise de conscience des nouveaux enjeux qui résident dans la connaissance de la technique nécessaire pour vaincre. Quant à Climbié, il a une action plus directe. Il se refuse à célébrer les merveilles d'une nation qui opprime et brime. Ses actions vont le mener à la prison alors qu'il revendique la liberté et un idéal de vie pour tous :

Tout le mal provient de là. Il voulait dans la société, jouer un autre rôle que le rôle obscur de brillant second imparfaitement formé, donc mal rétribué et de ce fait tout le temps aux prises avec les pires difficultés. Il avait voulu chanter aux gens la splendeur de la vie que

---

<sup>397</sup> Bernard Dadié, *op.cit.* p.124.

des individus s'efforcent d'enlaidir. Entre quatre murs, dans les ténèbres. Mais on ne peut l'empêcher de penser ce qu'il pense, de penser que l'homme a droit à un minimum d'égards, un minimum de bien-être, un minimum de liberté, de sécurité, sans lequel il ne pourra jamais s'épanouir... <sup>398</sup>

En fait, les itinéraires des personnages renferment un intérêt intense autant pour l'acquisition de la culture africaine que pour celle du savoir occidental. Les différentes évocations de leur vie, même dans leurs divers milieux, suggèrent une focalisation sur leur être, notamment sur leur corps. Le passage d'un milieu à un autre se fait corps et âme. A la pression mentale, s'associe celle du corps qui subit dans ce parcours les contrecoups de cette existence partagée entre les identités africaine et occidentale. Cet engrenage va générer un nouveau type de corps de personnage : le personnage hybride.

### **V-3-2- Le personnage hybride ou le corps écartelé**

Le nouveau monde, qui s'installait avec la colonisation, donnera naissance à un nouveau corps. Ce corps se trouve partagé entre deux cultures. Ses habitudes et autres attitudes seront considérées en fonction de cette double appartenance qu'il se fait ou doit se faire pour entrer dans la modernité. Pour nombre d'Africains, l'espace africain violé par la civilisation occidentale est devenu une source de déchéances aussi bien physique, morale que culturelle.

Les personnages dits hybrides, sont donc ces Africains et même ces Européens qui n'arrivent pas à s'insérer dans leur nouveau cadre de vie. Frappés par la déchéance et l'illusion de réussir, ils en reviennent ayant tout perdu jusqu'à leur être. Leur corps, lui, subit tous les outrages possibles.

---

<sup>398</sup> Bernard Dadié, *op.cit.* p.210.

Les espaces de leur désenchantement sont le village, la ville et l'Europe notamment la France en fonction de l'espace francophone. Les véritables personnages que nous considérons comme hybrides dans les romans du corpus sont *Nini*, *Samba Diallo*, *Clarence*. A ce niveau, il nous faut relever qu'une différenciation peut être faite entre les personnages hybrides et les personnages déchus. En effet, les personnages hybrides sont dans leur totalité déchus. Cependant, il est des personnages qui ne sont pas perdus entre deux cultures mais frappés par le sort ou les malheurs. C'est le cas de Faye, Maïmouna, Méka, Climbié, Toundi.

Les trois personnages hybrides que nous étudierons sont des corps pris dans l'étau d'un naufrage personnel. Nini, la mulâtresse, s'engage dans une voie qu'elle se construit elle-même parce qu'elle donne trop d'importance à son corps. Elle se considère supérieure aux nègresses qui, elles, la méprisent. De même, la communauté blanche, dans laquelle Nini veut s'intégrer, a du mal à l'accepter :

Saint-Louis est la capitale des mulâtresses, leur univers fermé d'où elles entrevoient la belle et douce France. La belle et douce France, objets de soupirs énamourés patrie perdue. A Saint-Louis, l'élément mulâtre se distingue nettement de l'élément noir. On dirait les immigrants d'une race d'aristocrates déchus, vivant dans un perpétuel effort pour en imposer à leur entourage, les nègres.<sup>399</sup>

Elle est ainsi perdue entre deux espaces qui la repoussent à cause de son corps inclassable. Le cas de Nini et de Madou, comme celui de toutes ces mulâtresses, reste délicat. Le phénomène de l'insertion sociale que vivent ces Sénégalaises à cause de la couleur de leur peau soulève le problème des rapports entre les corps. Le refus des corps noirs et blancs d'intégrer les mulâtres est donc relatif à leur caractère hybride de ni noir ni blanc. Toutefois, ce refus de reclassement reste

---

<sup>399</sup> Abdoulaye Sadjji, *Nini, mulâtresse du Sénégal*. p.42.



également rattaché au comportement même des mulâtres eux-mêmes qui viennent à faire en leur sein des distinctions. Il existerait donc des hybrides mulâtres au cœur des mulâtres. A ce niveau les mulâtresses sont les plus visibles :

Entre mulâtres même il y a des cloisonnements étanches. Ils se distinguent entre eux non seulement par des titres de noblesse authentique ou fausse mais encore par la teinte de leur peau et par le nom de famille devenu célèbre grâce à l'aïeul blanc...Mais la volonté de ségrégation la plus nette se remarque chez les mulâtresses qui se divisent en trois grandes classes...<sup>400</sup>

Dans *Nini*, l'emploi constant de vocables pour la désignation des corps et leur caractérisation traduit l'importance de la couleur de la peau dans la construction de l'espace social. L'identification permanente, qui tourne dans l'œuvre autour des mulâtresses, donne clairement le corps comme le premier élément hybride. En effet, le caractère hybride que nous abordons joue sur deux aspects : l'hybridité du corps et l'hybridité de l'esprit. Le personnage hybride peut être frappé par ces deux aspects. C'est surtout par rapport à ces hybridités singulières de Nini que le récit prend tout son sens. Nini, partageant le destin de toute mulâtresse, s'est fourvoyée dans les excès de ses ambitions. La récurrence de la caractérisation relative à sa couleur de peau interpelle. Elle a de nombreuses faveurs à cause de sa beauté et des relations de sa tante Hortense ; mais elle est reléguée à un niveau bas à cause de son orgueil et son mépris pour les Noirs. La distinction qu'elle fait de ne pas être noire et de ne pas avoir affaire aux noirs l'a conduite à démissionner. Nini se croit blanche pourtant, elle n'est pas reconnue comme telle. Sa tante lui rappelle certes son identité véritable, mais Nini n'est pas prête à l'accepter :

---

<sup>400</sup> Abdoulaye Sadjji, *Nini, mulâtresse du Sénégal*. p.42.

Le destin de Nini se dessine et s'achève... Quand sa nièce lui fait part de sa démission, tante Hortense entre dans une vive colère et met bas le masque qu'elle avait toujours gardé pour ne pas heurter la susceptibilité de la petite mulâtresse. Elle l'accuse maintenant de n'être qu'une petite sottise accrochée à une chimère. Elle lui rappelle ses origines, flétrit cet orgueil insensé qui l'a empêché de ses connaître ; en un mot la remet à sa place.<sup>401</sup>

Nini est dénaturée et perdue dans son propre monde. Elle refuse d'admettre la multiplicité des corps qui composent son espace immédiat, contribue à creuser l'écart entre elle et les autres. Elle finit par être obligée de partir vers d'autres cieux.

Généralement, l'intégration impossible du corps qui se perd le conduit au départ. Tel est le cas de Samba Diallo, dans *L'aventure ambiguë*, qui, au bout du compte a laissé son âme dans une tourmente où il finit par perdre son identité et sa vie. Ici, la synthèse tant espérée n'a pu avoir lieu. Son séjour en France était une mission et un véritable défi à relever. Dans son enfance, sa culture et sa disposition à être un homme capable de favoriser la jonction entre les cultures africaine et occidentale, avait émerveillé tout le peuple. La Grande Royale et tout le pays des Diallobé restaient convaincus que ce fils serait l'instrument du nouveau monde qui s'installait. Hélas, Samba Diallo sera pris dans la tourmente de grandes questions philosophiques distantes de la réalité pratique dont l'Afrique a besoin.

L'entretien entre Samba Diallo, Marc, le capitaine Hubert et Pierre-Louis éclaire la situation de la jonction entre les deux cultures :

Je ne suis pas un pays des Diallobé distinct, face à un Occident distinct, et appréciant d'une tête froide ce que je puis lui prendre et ce qu'il faut que je lui laisse en contrepartie. Je suis devenu les deux. Il n'y a pas une tête lucide entre deux termes d'un choix. Il y a une nature étrange en détresse de n'être pas deux.<sup>402</sup>

<sup>401</sup> Abdoulaye Sadjji, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, p.246.

<sup>402</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*. p.164.

Bien qu'il la revendique, la véritable synthèse culturelle tant attendue n'a pas été faite. A ses débuts en France, Samba Diallo avait assurément une pleine conscience de la mission qui lui incombait. Il avait toujours à l'esprit les paroles de la Grande Royale :

J'ai une vieille cousine... chez qui la réalité ne perd jamais ses droits. On l'appelle la Grande Royale. Elle n'est pas encore revenue de la surprise où l'ont plongée la défaite et la colonisation des Diallobé. Je ne dois d'être allé à l'école, et d'être ici ce soir, qu'à son désir de trouver une explication. Le jour où je prenais congé d'elle, elle me disait encore : « Va savoir chez eux comment l'on peut vaincre sans avoir raison. »<sup>403</sup>

En menant le débat sur sa conviction de rencontrer les valeurs occidentales et de se les approprier, Samba Diallo laisse découvrir en lui le déséquilibre qui s'est installé. Il avait gardé en lui les valeurs morales et Dieu que lui avait enseignés le maître ; mais il s'en est éloigné. C'est face à cet échec perceptible et manifeste de Samba Diallo que le chevalier lui demande de rentrer :

Mon opinion est que tu reviennes. Peu importe que tu n'aies pas mené tes études au terme que tu aurais voulu. Il est grand temps que tu reviennes, pour réapprendre que Dieu n'est commensurable à rien, et surtout pas à l'histoire, dont les péripéties ne peuvent rien à Ses attributions. Je sais que l'Occident où j'ai eu le tort de te pousser, a là-dessus une foi différente, dont je reconnais l'utilité, mais que nous ne partageons pas.<sup>404</sup>

Les propos de la lettre du chevalier attestent de l'échec patent de Samba Diallo. Cette expression de regret du chevalier, cette déception présente ce qu'est devenu Samba Diallo. Autant son corps est phagocyté, son esprit l'est également par la conception philosophique à laquelle il consacre tout son être. Samba Diallo ne croit plus en Dieu.

---

<sup>403</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*. p.165.

<sup>404</sup> Ibidem, p.175.

Pourtant, c'est le postulat fondamental qui représente sa culture. En s'éloignant donc de cette voie, il devient un personnage déboussolé et désespéré. Son retour n'aura point réparé en lui le déséquilibre. Le retour au pays natal se fait sans triomphe. Samba Diallo n'a pas su prendre et apprendre ce qu'il y avait d'essentiel. L'on pourra assurément comprendre le crime du fou qui l'assassine. Du côté de Cheikh Hamidou Kane, il règle l'échec de Samba Diallo constaté dans *L'aventure ambiguë*, dans son deuxième roman *Les gardiens du temple*.<sup>405</sup>

Quant à Clarence, il est le troisième personnage hybride que nous convenons de traiter. Dans *Le regard du roi*, son parcours est celui d'un corps blanc dans un monde noir. Ici, Camara Laye donne l'inverse des structurations visibles dans nombre de romans africains traditionnels. L'image du blanc dans le cadre africain est toujours restée celle du dominateur, de l'opresseur. La littérature africaine a longtemps présenté cette représentation du blanc dominateur dans de nombreux romans. Cette fois, Camara Laye se démarque en jouant sur l'itinéraire singulier d'un blanc engagé dans l'apprentissage de la culture africaine. Clarence est forcé par le destin et l'échec dans les affaires ; son cas surprend à cause de son caractère symbolique. Désargenté et désespéré, il n'aura pour seul recours que d'être au service du roi :

« Non, cette esplanade n'était pas un endroit où les blancs se fussent risqués, pensa amèrement Clarence. Les blancs n'eussent pas toléré ce coudoisement de la population noire ; ils se cantonnaient dans leurs villas, qui étaient fraîches, ou bien ils jouaient aux cartes sous la véranda de l'hôtel, en buvant des alcools glacés...Huit jours avant il était assis sous sa véranda, à jouer aux cartes et à boire des alcools [...] Mais à présent, il n'était plus dans cet hôtel... Y retournerait-il jamais ? ... Non il n'y retournerait jamais, car chacun

---

<sup>405</sup> Cheikh Hamidou Kane, *Les Gardiens du Temple*, Abidjan, NEI, 1996.

lui tournerait le dos : il n'y avait pas un de ces hommes blancs auquel il ne dût de l'argent... C'est pourquoi maintenant, il logeait dans une sorte de caravansérail nègre... Le seul espoir qui lui demeurât - la dernière chance ! - c'était d'entrer au service du roi. <sup>406</sup>

Cette déchéance fait naître en Clarence une attraction pour le roi. Ainsi, s'engage une longue quête du roi qui trouve son achèvement qu'à la clause de l'œuvre. Clarence est donc obligé de se conformer à tous les aléas et difficultés qui jonchent le parcours jusqu'au roi. De l'esplanade où le roi est annoncé à son arrivée effective, il se voit transformé en un nouveau corps assoiffé et poussé par une force surnaturelle. En s'intégrant dans la foule qui attend le roi, Clarence se sent noir. Il est là ; il se sent être au monde. Tout ce qui lui semble si proche va s'éloigner progressivement après qu'il ait vu le roi et qu'il ait été frappé par la jeunesse de son corps.

Avec cet engagement nouveau parmi des corps noirs, loin des siens, Clarence est prêt à tout pour rencontrer le roi. La rencontre avec le mendiant qui le confie à la garde de Noaga et Nagoa redéfinit le statut de Clarence. Le parcours qu'ils feront tous ensemble du Nord au Sud dans l'espoir de la prochaine apparition du roi, devient un parcours initiatique pour Clarence qui se soumet malgré lui à leurs enseignements :

- Je descends vers le Sud, dit le mendiant.

-Ah ! parfait ! dit Clarence. [...]

-Vous descendez vers le Sud, dites-vous ? ...N'est-ce pas vers le Sud que le roi se dirigera à sa prochaine visite ?

-Oui, c'est dans cette direction ; ou vraisemblablement, tout au moins. Est-ce là la route que vous comptez prendre ?...

-J'irai vers le Sud, dit-il.

-Nous pourrions faire route ensemble, dit le mendiant...Je vous guiderai. <sup>407</sup>

<sup>406</sup> Camara Laye. *Le regard du roi*. pp.14-15.

<sup>407</sup> Ibidem. p.54.

Durant le parcours jusqu'à Aziana chez le naba, Clarence se voit pris lui aussi dans l'étau de son ardent désir de rencontrer le roi et les machinations de ses instructeurs. Clarence a au fur et à mesure oublié sa condition de blanc déchu et vit au rythme de ce que lui imposent ses guides. Ils vont jusqu'à faire de lui « le coq » qui féconde les épouses du naba :

Il avait cédé devant tout. Les femmes qui venaient à la nuit ne se dissimulaient même plus ... Et ainsi tout était plus franc, semblait-il. Mais c'était la franchise de l'abjection, seulement ; c'était pur cynisme.<sup>408</sup>

Certes, son corps et son être se sont transformés au goût et à l'odeur de la forêt africaine ; mais il reste convaincu que sa véritable mission est de rencontrer le roi à tout prix :

Le roi... Il était bien temps, après cela, de penser au roi ! ... Pourtant c'était au roi malgré tout que Clarence pensait ; c'était malgré tout sur le roi qu'il comptait pour être délivré. Oui, le roi viendrait et le délivrerait... C'était insensé, et c'était vrai néanmoins ; ce frêle et fol espoir demeurait au plus profond de Clarence.<sup>409</sup>

Dans l'égarement de son parcours initiatique aux réalités africaines, Clarence ne cherche pas à faire la jonction des cultures. Il a choisi son nouveau clan. Il est maintenant un être transformé de corps et d'esprit. Pour preuve, les allusions mêmes à la civilisation occidentale sont moindres. Nous découvrons alors un corps renouvelé. En définitive, ses actions pour gagner les faveurs du roi et son union avec lui, finissent par le rendre totalement hybride.

Les personnages hybrides que nous venons d'étudier ont foncièrement chacun sa particularité. Mais tous les trois restent pratiquement bouleversés par un événement initiateur de leur

---

<sup>408</sup> Camara Laye. *Le regard du roi*. pp.209-210.

<sup>409</sup> Ibidem. p. 210.

déchéance. Nini ne se reconnaît pas comme noir, et subit une hybridité corporelle ; Samba Diallo perd son idiome, hybridité culturelle ; Clarence, lui, change pour ainsi dire de race : on a affaire à une hybridité raciale.

Au total, tout l'espace africain avant les indépendances reste un espace pratiquement dominé par la culture traditionnelle. Les auteurs ne marquent pas toujours les changements entre les espaces. Dans la description, de nombreux espaces figurent autant dans le sillage traditionnel que dans l'environnement dit moderne. En général, le cadre de vie des Africains demeure identique. En ville, c'est généralement la reproduction du village qui s'établit. Dans les différents espaces où ils se trouvent, les personnages soumettent leurs corps aux brassages, à l'euphorie d'être, mais aussi à la solitude et à l'enclavement. Les personnages vivent dans des espaces africains authentiques, dans des espaces africains qui s'occidentalisent et des espaces purement occidentaux. Le tout reste de pouvoir s'adapter aux différents cadres. C'est surtout en cela que naissent des personnages dits hybrides, qui arrivent difficilement à s'adapter.

## CHAPITRE VI : LE CORPS EN CONTEXTE COLONIAL

Toutes les représentations du corps sont fonction d'un environnement et d'un contexte bien souvent déterminé par l'auteur. Les rapports à la culture et à l'histoire restent caractéristiques de cette configuration, d'où émaneront des attitudes singulières qui justifient également l'évolution du roman.

### VI-1- La gestion de l'espace urbain

Les mutations subies par l'espace africain pendant la colonisation donnent une nouvelle configuration à l'environnement. Les deux pôles sont l'espace du village et celui de la ville. Ce dernier espace va attirer nombre de villageois à une vie et une condition nouvelles. L'espace urbain se compose lui-même de plusieurs autres espaces qui se cristallisent généralement à travers les quartiers noirs et les quartiers blancs. La ségrégation, qui fait de la « *ville* » un espace « *cruel* », oriente pratiquement toutes les narrations de la période coloniale.

#### VI-1-1- La ville coloniale et ses multiples visages

La ville coloniale est présentée dans les romans des années 50 à 60 comme des royaumes de colons. Elle est née avec la colonisation. Pour Roger Chemain, les « *grandes métropoles de l'Afrique contemporaines sont des créations de la colonisation* ». <sup>410</sup> Ainsi, dans des romans tels que *O pays, mon beau peuple !*, *Ville cruelle*, *Maimouna*, *Climbié*, la représentation de la ville met en évidence la discrimination qui existe

---

<sup>410</sup> Roger Chemain, « Du village à la ville », in *Notre librairie* n°68, Janvier-Avril, 1983, p. 49.



selon la couleur de la peau. Elle détermine les rapports interpersonnels et donne de ce fait une certaine orientation aux actions. Il s'agit de ce que Charly-Gabriel Mbock appelle « une civilisation dépersonnalisante » et « monstrueuse »<sup>411</sup>.

C'est à Eza Boto qu'il revient d'avoir expressément relevé le caractère monstrueux et dépersonnalisant d'une telle réalité, à travers le titre évocateur de *Ville cruelle*. En effet, la ville représente le nouveau pôle d'attraction pendant la période coloniale. En quête de travail ou d'un mieux-être, les Africains des campagnes se rendaient à la ville, confrontés à de multiples périls. Par sa configuration spatiale, la ville coloniale constitue un monde à part, bien différent du village. Pour les personnages, elle peut ainsi être un adjuvant ou un farouche opposant à leur évolution. Ceci est d'autant plus évident que la ville constitue pour les personnages « *un corps étranger* » qui s'impose souvent à eux.

Dans *Ville cruelle*, la carte de visite de Tanga est peu reluisante. La différence reste nette entre l'espace occupé par les Blancs et celui des Noirs :

...Tanga ressemblait certes à nombre d'autres villes du pays [...] Sur les deux versants opposés de cette colline, se situaient les deux Tanga. Le Tanga commerçant et administratif - Tanga des autres, Tanga étranger - occupait le versant sud [...] L'autre Tanga, le Tanga sans spécialité, le Tanga auquel les bâtiments administratifs tournaient le dos...le Tanga indigène, le Tanga des cases...<sup>412</sup>

La ville de Tanga expose son étrangeté et sa différence non seulement à travers l'organisation de l'espace, mais surtout par rapport aux hommes, à la couleur de leur peau, aux activités qu'ils

<sup>411</sup> Charly-Gabriel Mbock, *Comprendre Ville cruelle d'Eza Boto*, Paris, Les classiques Africains, 1992, pp.14-15.

<sup>412</sup> Eza Boto, *op. cit.* . pp. 16-20.

mènent. La ville devient et reste le symbole de l'exploitation de l'homme par l'homme. Ici, la représentation du corps noir prend le dessus, en attestant combien le corps est soumis aux rudes réalités liées autant à la situation d'être qu'au cadre de vie :

Deux Tanga... deux mondes... deux destins ! Ces deux Tanga attiraient également l'indigène. Le jour, le Tanga du versant sud, Tanga commercial, Tanga de l'argent et du travail lucratif, vidait l'autre Tanga de sa substance humaine. Les Noirs remplissaient le Tanga des autres, où ils s'acquittaient de nombreuses fonctions. Manœuvres, petits commerçants, cuisiniers, boys, marmitons, prostituées, fonctionnaires...<sup>413</sup>

Certes, ce visage de la ville est imputable au système colonial ; mais encore plus, il est le fait des Africains eux-mêmes. La représentation de Tanga donne à voir des corps soumis, des corps révoltés, des corps violentés et tués :

... les habitants de Tanga étaient veules, vains, trop gais, trop sensibles. Mais en plus, il y avait quelque chose d'original en eux maintenant : un certain penchant pour le calcul mesquin, pour la nervosité, l'alcoolisme et tout ce qui excite le mépris de la vie humaine - comme dans tous les pays où se disputent de grands intérêts matériels. C'était la ville de chez nous qui détenait le record des meurtres... et des suicides ! On y tuait, on s'y tuait pour tout, pour un rien et même pour une femme...<sup>414</sup>

Chaque jour, de nombreuses victimes sont ainsi dénombrées dans ce calvaire pour les corps. C'est dans cette ville de Tanga que Banda subira les exactions de la vente de son cacao. Tous les déboires qu'il connaîtra sont liés aux aventures étranges et imprévisibles qu'offre la ville. La lecture qui se dégage de l'œuvre confirme le rapport de l'homme à l'existence.

---

<sup>413</sup> Eza Boto, *op. cit.* pp. 20-21.

<sup>414</sup> *Ibidem.* p.21.

On comprend dès lors l'antipathie qu'éprouve pour la ville la jeune villageoise Maïmouna, victime innocente des vices urbains. La ville de Dakar à laquelle elle a rêvé se présente comme un actant qui s'oppose à ses actions. Maïmouna y a connu des moments extrêmes de célébration de sa beauté. Ce qu'elle aura certainement oublié, c'est que toutes les villes sont de cruelles machines infernales qui transforment le corps :

Le train siffla longuement. Adieu Dakar, ville dangereuse, ville de perte... Maïmouna regardait le paysage à travers la toile métallique de la portière. Maïmouna calme, muette. Elle retournait au bercail, après l'aventure. Que lui importe qu'on la chassât. Son expérience de Dakar était complète à présent [...] Livrer son cœur à l'oubli de ce qui fut, de ce qui serait. Abandonner son corps au repos et ses pensées au léger et délicieux vertige approfondi de l'allure du train.<sup>415</sup>

L'échec de Maïmouna dans la ville de Dakar est manifeste. Elle n'a pas su profiter des avantages que lui offrait ce nouveau monde. L'ultime retour qu'elle effectue sur Louga montre que Dakar, la « Ville Impériale », est la ville de sa déchéance.

La ville coloniale présente également l'image de la répression où les corps subissent des supplices monstrueux, notamment dans les prisons qui disposent de nombreux moyens de coercitions. Toutes les grandes villes coloniales ont leurs prisons. Ainsi, la représentation du milieu carcéral fait de la ville un espace disposant de moyens de coercition. Dans *Climbié*, la prison est loin d'être un endroit de tout confort :

« La prison n'est pas un château. Nous n'allons pas donner des lits à des gens qui n'en n'ont jamais eu chez eux ! » [...]

C'est la vie, les uns sont en prison ; les autres rient, exultent, certains pleurent ; beaucoup souffrent. La prison existe, parce qu'il y

---

<sup>415</sup> Abdoulaye Sadjji, *Maïmouna*. p.188.

a des juges... On devrait visiter les hôpitaux, les cimetières, et les prisons comme on visite les monuments dans une ville. Ce sont des lieux hautement éloquents ! Et qui montrent le degré de maturité, d'évolution d'un peuple. Mais on semble toujours vouloir cacher ses tares, ses déficiences. Prisonnier, il fait, lui, Climbié, partie du troupeau du Tribunal.<sup>416</sup>

Comme Climbié, Méka, Ahouna, Toundi connaissent les affres des espaces carcéraux dans les villes que dirigent les colonisateurs. Leurs corps subissent des sévices divers tendant à leur ôter leur être. En ville, la confrontation reste permanente entre les Noirs et Blancs, entre l'homme et la nature. La ville se révèle comme le lieu des hostilités de tous ordres. Elle devient, avec les différents peuplements, un espace de vie qui s'organise au rythme des activités humaines. La description de la ville de Thiès dans *Les bouts de bois de Dieu* atteste de ce que sont la plupart des villes coloniales :

...Thiès : un immense terrain vague où s'amoncèlent tous les résidus de la ville, des pieux, des traverses, des roues de locomotives [...] Thiès : au milieu de cette pourriture, quelques maigres arbustes... dont les femmes récoltaient les fruits pour boucler le budget familial [...]

Thiès : la zone où tous, hommes, femmes, enfants avaient des visages couleur de terre...<sup>417</sup>

Cette couleur locale présentée par Thiès contribue à donner une image de la ville envahie par les ordures et à en faire un espace invivable. La misère quotidienne est manifeste dans cette la ville et dans toutes les autres où passe le train. Ce sont dans les différentes villes où passent le train que la misère s'installe. Les familles dont les chefs travaillent à la régie ressentent l'arrêt du train comme un fardeau lourd à supporter. Toutes les villes connaissent le même sort et vont

<sup>416</sup> Bernard Dadié, *Climbié*, p. 215.

<sup>417</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, pp. 35-36.

réagir unanimement pour sortir de cette lourde torpeur. L'état de Sounkaré et sa condition de vie traduisent la misère et l'isolement dans cette ville de Thiès :

Lors de la fusillade devant l'entrepôt, Sounkaré, le gardien-chef, s'était esquivé dès les premiers coups de feu et, toute la nuit était resté aux aguets [...] Il avait vieilli pendant ces deux semaines, le vieux gardien, il était presque méconnaissable : ses prunelles avaient blanchi, le visage envahi par des rides était fripé comme une figue desséchée... Cette solitude absolue le rongait...<sup>418</sup>

Les préjudices endurés par le corps dans la ville sont le plus souvent fatals. La ville coloniale est un espace hostile aux corps nègres. De la ségrégation raciale aux conditions de vie et de travail exécrables, tout est organisé de façon à mettre le corps en souffrance. La période coloniale consacre avec les villes de nouveaux mondes, dont l'organisation et la gestion reviennent aux Occidentaux. Les Africains, dans leur exode vers ces agglomérations, vont connaître de nombreux problèmes d'adaptation et souffrir de la domination des colons.

Dans les villes coloniales, l'un des espaces les plus représentés reste l'administration. Cet espace aux multiples visages lui aussi connaît, en son sein, les graves manquements aux corps noirs.

### **VI-1-2- L'administration : espace de terreur pour les Africains**

Selon Daniel-Henri Pageaux, dans le contexte colonial, il ne peut exister de « zones investies de valeurs positives ».<sup>419</sup> Il n'existe ici que des « territoires de mort », des « lieux » « voués à la mort »,<sup>420</sup> confirme Isabelle Husson Casta. Ainsi, cette période est caractérisée par toute

<sup>418</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, pp. 203-204.

<sup>419</sup> Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armant Colin, 1994, p. 68.

<sup>420</sup> Isabelle Husson Casta, *Le corps comme territoire de la fiction dans quelques romans de G. Leroux* (Thèse)

sorte de violences, pensées et organisées par l'administration coloniale. Toute rencontre entre l'Africain et l'Autorité se traduit par des répressions physiques, des humiliations diverses. L'humiliation de Méka, de Bakari, de Toundi, de Climbié, d'Oumar Faye, de tous ces héros reste l'expression d'un racisme sauvage dénoncé sans détour par les romanciers africains.

Parler de l'administration coloniale, c'est mettre en parallèle les deux composantes fondamentales du contexte colonial, à savoir les Blancs et les Noirs. L'administration est régie par les Occidentaux qui font office de colonisateurs. Leur présence dans l'espace africain est traduite par des icônes que sont les postes de police ou militaires, l'administration publique, les prisons, les centres de commerce, le négoce, les centres de santé, les écoles et même les églises. Tous, instruments de la domination occidentale en Afrique, ont infligé aux Noirs les pires exactions pour les fautes commises ou imaginaires :

... ces deux gars qui le conduisaient devant un commissaire de police, Monsieur le commissaire de police, un Blanc ! Qu'est-ce qu'il allait lui dire, celui-là ? Couillon, sale nègre, feignant, vicieux, macaque, con... Et peut-être que le commissaire de police le souffletterait du moment qu'il avait osé se battre avec ses hommes ?<sup>421</sup>

Banda imagine ce qui l'attend quand il est conduit au poste de police, auprès du commissaire de police blanc, après la scène de la vente de son cacao. La seule présence d'un Blanc dans un endroit suppose absolument des outrages pour les Noirs qui se retrouvent dans son collimateur.

---

<sup>421</sup> Eza Boto, *op. cit.*, p.50.

Pour s'imposer en grands commandeurs, les colons ont établi des postes de commandement. Les confrontations entre Noirs ou entre Noirs et Blancs finissent généralement devant le commandant ou le chargé de la sécurité. La figure du commandant est récurrente dans la plupart des romans coloniaux. Le commandant est le chef de l'administration coloniale qui a sous sa responsabilité des gardes dont les pénitenciers. En identifiant ainsi cet icône de l'administration qu'est le commandant, l'on comprend certainement la manière dont est gérée la colonie. La majorité des commandants impose à leur espace une rigueur et une organisation qui ne tiennent toujours pas compte des valeurs humaines. Dans *Un piège sans fin*, le commandant s'en prend à Bakari, le père d'Ahouna, qu'il humilie et conduit aux travaux forcés :

Le lendemain matin, le cheval blanc du commandant ainsi que ceux des deux gardes s'arrêtèrent devant notre maison. Ils descendirent et le toubab vint droit vers mon père [...] la cravache du commandant cingla à six reprises le visage de mon père. Il voulut se défendre, mais les gardes s'emparèrent de lui. Le commandant donna des ordres et ils déshabillèrent mon père, le mirent nu devant tout le monde... <sup>422</sup>

N'ayant pu supporter toute cette humiliation, Bakari se donne la mort. C'est à de telles humiliations constantes que sont soumis les Noirs. Méka qui a tout donné à cette France se voit offrir une médaille sans valeur et est accusé d'avoir « pillé le quartier européen » :

Méka se sentit aussitôt enlevé du sol par une poignée de chéchias rouges, hissé sur ses épaules. Quelqu'un lui passa les menottes. Il voulut crier, mais l'honneur d'avoir été assailli par tant de gardes le laissa muet. On le malmena jusqu'au bureau de Gosier d'Oiseau qui sortit sa cravache et la promena deux, trois, quatre, dix fois sur les épaules de Méka. Il cracha sur le visage de Méka puis éloigna ses gardes. <sup>423</sup>

---

<sup>422</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *Op. cit.*, p.52.

<sup>423</sup> Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, p.148.

L'exemple de Méka dans *Le vieux nègre et la médaille*, est assez révélateur de l'état d'enferment dans lequel l'administration coloniale maintient le colonisé. Convié à l'administration pour y recevoir une médaille, au demeurant mérité pour de nombreux services rendus à la France, Méka connaît les pires tribulations de son existence, qui partent des douleurs physiques ressenties dans ses nouvelles chaussures à son emprisonnement, en passant par le « cercle de chaux ». En fait, un 14 juillet, Méka se trouve dans une situation inconfortable que le narrateur dépeint avec beaucoup de minutie :

Tête nue, les bras collés au corps, Méka se tenait immobile dans le cercle dessiné à la chaux où on l'avait placé pour attendre l'arrivée du chef des blancs. Des gardes maintenaient à grand-peine ses congénères massés derrière lui. Des blancs qui étaient en face, dans l'ombre de la véranda, Méka ne reconnut que le Père Vandermayer à sa soutane et à sa barbe noire.<sup>424</sup>

Observé, Méka devient à son tour observateur de ce qui se passe autour de lui :

Méka regarda timidement autour de lui comme un animal qui se sait observé. Il se fit violence pour résister à l'envie de passer sa paume sur son visage pour essuyer la sueur qui perlait sur le bout de son nez. Il réalisa qu'il était dans une situation étrange. Ni son grand-père, ni son père, ni aucun membre de son immense famille ne s'étaient trouvés placés, comme lui, dans un cercle de chaud, entre deux mondes, le sien et celui de ceux qu'on avait d'abord appelé les « fantômes » quand ils étaient arrivés au pays.<sup>425</sup>

Isaac Bazié analyse avec beaucoup de justesse cette posture inconfortable et les effets qu'elle a sur le corps du personnage :

Cette obligation à se tenir droit dans un cercle de chaux par un jour de grande chaleur est un moment important de la rencontre entre les différents pôles culturels et de l'émergence d'une nouvelle conscience chez le noir. D'un point de vue allégorique, Méka, dans le cercle de

---

<sup>424</sup> Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, p.95.

<sup>425</sup> Ibidem, pp.95-96.



chaux, est un corps en souffrance, séquestré et soumis à la discipline. L'obéissance au code vestimentaire et l'interdiction de faire le moindre mouvement, renforcées par une hiérarchisation au niveau spatial qui inscrit le rapport à l'autre sous le signe de la verticalité – Méka se tient dans le cercle de chaux, sous le drapeau qui « flottait au dessus de tête » - sont des indices qui font du corps et de la situation physique l'objet d'une mise en scène destinée à attirer l'attention sur l'inconfort et la soumission du sujet. Méka incarne ici un corps objet, exposé au regard des uns et des autres (les blancs, assis devant lui et les siens, massés derrière lui), un corps observé qui doit se faire violence pour répondre aux impératifs du pouvoir en place.<sup>426</sup>

Chez Ferdinand Oyono, des figures sont récurrentes, notamment celles de Gosier d'Oiseau et du commandant. Gosier d'Oiseau est ce tortionnaire des Noirs qui ne laisse passer aucune occasion de supplicier ses victimes indigènes. Dans ses deux romans, *Une vie de boy* et *Le vieux nègre et la médaille*, l'on perçoit cette constante de l'administration coloniale. La continuité de cette administration coloniale observée d'un roman à l'autre montre la mainmise sur l'espace et les hommes. Toundi, accusé abusivement, se retrouve devant le même Gosier d'Oiseau qui ne manque pas de le faire passer au supplice de la chicotte :

Je m'étendis à plat ventre devant le garde. Gosier d'Oiseau lui tendit le nerf d'hippopotame qu'il ne quitte jamais. Le garde le fit siffler vingt-cinq fois sur mes fesses. Au début je ne voulais pas crier [...] – Passe-moi la chicotte, dit Gosier d'Oiseau.

Il fit siffler le nerf d'hippopotame sur le dos du garde qui poussa un barrissement de douleur.<sup>427</sup>

Gosier d'Oiseau représente ainsi l'image de l'administration coloniale, faisant de celle-ci un véritable espace où règnent la terreur et la mort. Dans les prisons où sont internés Toundi, Climbié, Ahouna,

<sup>426</sup> Isaac Bazié, « Roman francophone : écriture, transitivité, lieux », in *Tangences*, N°75, 2004, ( pp.123-137). p.128.

<sup>427</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, pp.171-172.

nous découvrons le sillage inhumain dans ce lieu de perdition pour les corps :

D'un coup de pied où il avait dû concentrer autant de force que de haine, Toupilly avait envoyé Ahouna s'étaler dans un coin du cachot au milieu duquel le détenu s'accroupit dès que les gardes l'y avaient précipité. C'était un cachot exigü, sans lumière ; une lueur douteuse s'y infiltrait jour et nuit par une lucarne minuscule.<sup>428</sup>

Ahouna est conduit en prison pour meurtre. On ne soucie point du drame psychologique qui l'y a entraîné jusqu'au crime.

A travers *Les bouts de bois de Dieu*, nous découvrons une image de l'administration qui s'impose, par la contrainte, aux cheminots en leur imposant des conditions de travail et de vie insupportables. Ainsi, l'engrenage stressant de la grève dans lequel les travailleurs et leurs familles sont englués, témoigne de la véritable insouciance de l'administration des chemins de fer vis-à-vis des Noirs :

L'ombre d'une absence pesait sur tous, l'absence de la machine. Au début, les hommes avaient proclamé avec orgueil qu'ils avaient tué la « Fumée de la savane ». Maintenant, ils se souvenaient du temps où pas un jour ne se passait sans voir cette fumée rouler au-dessus de champs... Tout cela avait été leur vie ... Pourtant, ils sentaient confusément que la machine était leur bien commun et que la frustration qu'ils éprouvaient tous en ces jours sombres leur était également commune.<sup>429</sup>

La dépossession de la machine pour cause de grève transforme complètement tous ces travailleurs qui ne faisaient finalement qu'un avec la machine. Leur situation actuelle est liée à la mauvaise foi de l'administration qui a créé autant de disparités dans la gestion des hommes. Bakayoko revenant sur les difficultés endurées relève :

<sup>428</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *Un piège sans fin*, p.200.

<sup>429</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, pp.126-127.

Depuis plus de quatre mois nous sommes en grève et nous savons pourquoi. Cela nous fait vivre une vie dure, sans eau, sans feu, sans nourriture. C'est un destin cruel pour un homme, davantage pour une femme, plus encore pour un enfant et pourtant nous le supportons...<sup>430</sup>

Les Noirs ont un traitement bien différent de celui des Blancs. Les nombreuses rencontres pour trouver des solutions échouèrent à plusieurs reprises jusqu'au consensus final du meeting de Dakar. La mobilisation de la marche des femmes sur Dakar aura boosté la résolution de la situation de grève. Ce qui aura permis à tous ces Noirs de résister, c'est certainement l'espoir de voir naître un homme nouveau et la justesse du combat :

Quelque chose de nouveau germait en eux, comme si le passé et l'avenir était en train de s'étreindre pour féconder un nouveau type d'homme, et il leur semblait que le vent leur chuchotait une phrase de Bakayoko souvent entendue : « L'homme que nous étions est mort et notre seul salut pour une nouvelle vie est dans la machine, la machine qui elle, n'a ni langage, ni race ». <sup>431</sup>

Assurément, l'administration coloniale s'est imposée en installant de nombreux symboles de sa domination : les commandants, les gardes, des missionnaires entre autres. Tous ces adjuvants de l'action et de l'expansion coloniale ont contribué à faire de l'administration l'espace de la terreur et des misères pour les Noirs.

Dans l'expansion de la colonisation, de nombreux moyens et infrastructures devraient permettre le ralliement rapide d'un point à un autre.

---

<sup>430</sup>Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, p.336.

<sup>431</sup>Ibidem, p.127.

### VI-1-3- La prison, un enfer

Le lecteur des romans africains d'avant les indépendances ne peut se défaire de l'image forte qu'a laissée en lui l'une des inventions les plus cruelles du système colonial, à savoir la prison, lieu d'enfermement par excellence des corps et des âmes, lieu de toutes les souffrances, l'enfer sur terre. En créant cet espace pour embrigader les indigènes et les priver de leur liberté, le Blanc ne pouvait trouver meilleur moyen pour « fermer la bouche » à ceux qui n'exécutaient pas ses ordres et faire taire à jamais ceux qui s'opposaient, d'une manière ou d'une autre, à son œuvre « civilisatrice ». Les travaux forcés, les bastonnades ne sont rien à côté des châtiments corporels les plus dégradants réservés à ces « parias ». Chaque roman a sa prison dénommée soit « Le camp », soit « Ganmè » ou « Les carrières », ou encore « Le camp des gardes », « Le bagne », « Le pénitencier ».

Cet univers carcéral a été évoqué avec beaucoup de minutie par Ferdinand Oyono dans *Une vie de boy* et par Olympe Bhêly-Quénum dans *Un piège sans fin*. Ce qui retient le plus l'attention du lecteur et choque en même temps la conscience de l'ingénu, ce sont les raisons évoquées pour opérer les arrestations. Le jeune Toundi est emprisonné pour avoir été témoin involontaire de la liaison de la femme du commandant et de M. Moreau régisseur de la prison. Toundi a par ailleurs connu Sophie la maîtresse noire de l'ingénieur agricole dont elle a emporté l'argent. Tous les ingrédients sont réunis pour faire de Toundi l'homme à abattre.

Si l'arrestation d'Ahouna paraît par contre justifiée, ce n'est pas le cas de Climbié jeté en prison pour subversion politique envers

l'administration coloniale. Quant à Méka, c'est par pur mégarde ou alors bavure policière que le nouveau récipiendaire se retrouve au poste de police après avoir reçu des bastonnades mémorables. Le personnage d'Oumar Faye ne connaîtra pas l'enfer des geôles, mais la menace de la prison plane en permanence sur sa tête. Les Blancs de la colonie attendent la moindre incartade de sa part pour l'incarcérer :

Tels deux chiens ils se toisaient furieusement. Les noirs n'en revenaient pas. Quel était ce colosse qui s'attaquait au tabou ? Ils n'en savaient rien. Frapper un blanc ! Pour moins que cela, des frères moisissaient en prison.<sup>432</sup>

Le point commun de toutes ces prisons, ce sont les châtiments infligés à tous ces hommes enfermés dans des antichambres de la mort où les traitements moraux, les humiliations rivalisent avec les sévices corporels. Les cas d'Ahouna et d'Affognon, un autre prisonnier de Ganmè, sont symptomatiques des faits qui se déroulent dans les bagnes. La prison de Ganmè, une grande maison peinte en noir vient d'accueillir son nouveau prisonnier ; il s'agit d'Ahouna :

D'un coup de pied où il avait dû concentrer autant de force que de haine, Toupilly avait envoyé Ahouna s'étaler dans un coin du cachot au milieu duquel le détenu s'accroupit dès que les gardes l'y avaient précipité. C'était un cachot exigü, sans lumière.<sup>433</sup>

Ahouna avait le corps meurtri : les coups de cravaches et de pierres avaient laissé des traces sur sa peau collée aux os ; on avait dû le soigner sérieusement de peur qu'il ne mourût sans avoir été jugé...Le crâne osseux sur les cheveux en broussaille, le front d'Ahouna donnait l'impression qu'il était toujours en train de chercher quelque chose dans le lointain ...son unique boubou tombant en loque le long de son corps laissait voir une poitrine phtisique.

Un monstre, c'est bien ce que je suis devenu.<sup>434</sup>

---

<sup>432</sup> Sembène Ousmane, *O pays, mon beau peuple !*, p.13.

<sup>433</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op.cit*, p.200.

<sup>434</sup> *Ibidem*, pp.215-216.

Ces descriptions très fouillées des états physique et psychologique d'Ahouna en disent long sur la déchéance dans laquelle est tombé le héros du roman. La prison a fait de lui un être méconnaissable à ses propres yeux.

Au camp des détenus, dans *Les bouts de bois de Dieu*, ce sont des traitements cruels et inhumains que subissent les grévistes incarcérés, sous la férule de Bernadini, un ancien sergent-chef de la colonie, traitements auxquels s'ajoutent les supplices de la promenade et des gouttes d'eau chaude sur les corps des détenus :

La promenade commença, les hommes tournaient en rond l'un derrière l'autre. Ils étaient une quarantaine... Tout en marchant ils ne cessaient de se gratter jusqu'à s'arracher des lambeaux de peau, tant les rayons du soleil avivaient leurs démangeaisons [...] Peu après Bernadini revint au milieu du cercle, ses aides poussaient un homme devant eux. C'était Konaté, le secrétaire de la section de Bamako. Il avait les mains liées derrière le dos.<sup>435</sup>

Quant à Toundi, son bref passage au « camp des gardes » va laisser sur son corps des traces indélébiles :

Corvée d'eau.  
Eau et sueur. Chicotte. Sang.  
Colline abrupte. Montée mortelle. Lassitude.  
J'en ai pleuré...<sup>436</sup>

Les effets d'un tel calvaire ne se font pas attendre :

J'ai vomi du sang, mon corps m'a trahi. Je sens une douleur lancinante dans la poitrine, on dirait que mes poumons sont pris dans un hameçon...<sup>437</sup>

Toundi a en effet reçu un coup de crosse sur la poitrine : « Tu sais, les coups de crosse de Djafarro ne pardonnent pas. »<sup>438</sup>

<sup>435</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, pp.358-360.

<sup>436</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, p.176.

<sup>437</sup> Idem.

<sup>438</sup> Ibidem, p.180.

Le verdict implacable ne se fait pas attendre :

Il fut pris de spasme, tressaillit et expira. On l'enterra dans la nuit, on ne pouvait le garder jusqu'au lendemain. Il était une charogne avant d'être un cadavre.<sup>439</sup>

## **VI-2- La route : espace de vie et de mort**

A en croire Denise-Coussy « les auteurs (africains) ont évoqué la dualité fascinante de la route qui bruit de vie tout en conduisant à la mort »<sup>440</sup>. A ces deux fonctions de la route (vie et mort), on pourrait ajouter une troisième celle de la liberté.

En fait par définition, la route est une voie de communication qui relie deux grands espaces et permet de joindre une destination bien déterminée. Une fois débarqués sur les côtes africaines, c'est par la route que les premiers missionnaires catholiques et les premiers colonisateurs blancs ont pu gagner l'intérieur des territoires visités. Et c'est par ce même mode de communication que se feront les échanges commerciaux, que les missionnaires pourront pénétrer le pays profond pour répandre la Bonne Nouvelle. Ainsi dans le contexte colonial et dans la réalité des faits, la route va profiter davantage aux blancs (administrateurs coloniaux, religieux, commerçants grecs...) qu'aux indigènes qui, eux, se contentaient des pistes, rues et sentiers pour se rendre d'un village à un autre. C'est du moins ce que nous fait comprendre Mongo Béti dans son roman *Le pauvre Christ de Bomba*. Les routes ont favorisé l'intrusion des Européens dans les terres lointaines africaines. Leur creusement a suscité les travaux forcés, provoquant du coup des souffrances physiques et morales. On se rappelle le suicide

---

<sup>439</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, p.14.

<sup>440</sup> Denise-Coussy, *La littérature africaine moderne*, Paris, Karthala, 2000, p.20.

de Bakari, le père d'Ahouna, qui n'a pas admis qu'un homme de son rang fût soumis à de telles humiliations et aux sévices corporels les plus dégradants. La route ici est présentée comme un instrument de développement économique, mais elle ne profite guère aux autochtones. Ces derniers considèrent bien au contraire la route comme un lieu de souffrance au même titre que la prison. Pire, ces routes sont des lieux de progression vers la mort. Cet aspect de la route se vérifie dans la plupart des romans, notamment dans *Une vie de boy* et *Un piège sans fin* : « Il faut que je me sauve... Je m'en irai en Guinée espagnole... M. Moreau ne m'aura pas [...] Je vais courir ma chance bien qu'elle soit très mince. »<sup>441</sup>

Au bout de la route, après une fuite de plusieurs heures, la mort attendait Toundi. En effet, il « avait été découvert inanimé près de la frontière dans la zone espagnole »<sup>442</sup>.

Le narrateur-personnage, fut-il dépositaire du journal de Toundi, dut lui aussi emprunter la route inverse pour rejoindre Toundi moribond.

Mais s'il est un personnage qui connut, le plus, les affres de la route, c'est bien Ahouna qui, par une nuit noire, referma derrière lui la porte de sa maison, voire de son passé pour s'engouffrer dans une voie sans issue. Ici, la route ne sera pas la seule voie par laquelle va fuir Ahouna. Des voies telles que les rues, les sentiers, les pistes vont lui permettre de joindre Abomey après quatre jours de marche. Et après l'assassinat de la veuve Kinhou, la route, le fleuve, les pistes seront sollicitées pour éloigner le fugitif de ses poursuivants. La route,

---

<sup>441</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, p.185.

<sup>442</sup> Ibidem. p.14.



espace de fuite, ne lui sera d'aucun secours. Mis en croix conformément aux mœurs de la région, Ahouna sera jeté dans la prison de Ganmè après qu'on lui eut fait traverser la ville. Comme dans *Une vie de boy*, la route de la croix d'Ahouna débouche sur une mort effroyable.

Toutefois, la même route peut mener à la liberté. Cette quête de la liberté, objet des courses effrénées de Toundi et d'Ahouna, devrait connaître un aboutissement heureux dans *Le Pauvre Christ de Bomba*. En effet, dans une vision moins pessimiste et à long terme, la route qui a fait l'objet de tant de polémiques durant le voyage du Révérend Père Supérieur Drumont, pourrait constituer un espace d'émigration, donc de liberté. C'est du moins ce que laisse entrevoir l'ultime remarque pleine d'espoir du narrateur-personnage Denis :

Mon père dit que c'est dangereux pour moi de rester à Sogolo. Je pense aller à la ville et chercher une petite place de boy chez un commerçant grec.<sup>443</sup>

La route, écrit Denise-Coussy, est comme « un lieu de liberté qui emporte (les Africains) vers un chemin inconnu ».<sup>444</sup> Ce chemin ouvre tout même de nouveaux horizons à Denis comme à tous les Africains qui veulent fuir les vicissitudes de leur milieu traditionnel, afin de connaître un ailleurs meilleur, synonyme de liberté, d'emploi assuré, de bonheur.

La marche des femmes dans *Les bouts de bois de Dieu*, ne se fera pas dans des forêts ou sur des pistes, mais bien sur la route qui mène de Thiès à Dakar, une longue route parsemée d'embûches qui ne

---

<sup>443</sup> Ferdinand Oyono, *Le pauvre Christ de Bomba*, p.281.

<sup>444</sup> Denise-Coussy, *op.cit.* p.21.

feront pourtant pas reculer d'un pouce Penda et ses compagnes qui ont entrepris cette marche historique. En décidant de marcher sur des dizaines de kilomètres afin de regagner la capitale sénégalaise où doit se tenir une rencontre au sommet entre les autorités administratives, politiques, religieuses et les représentants des cheminots grévistes, ces femmes ont compris la portée de leur acte et ce que représentait pour elles la route : le symbole de la liberté. Cette liberté ne s'octroie pas, elle s'acquiert, quelquefois au péril de sa vie. C'est ce qu'a compris Penda qu'une balle assassine frappa en pleine poitrine devant les portes de Dakar, au bout de cette longue route qui déversa les « marcheuses » dans la ville, afin d'aller cueillir les fruits de la liberté.

« La route bruit de vit et de mort », c'est une réalité. Cet espace ouvert ne finira pas de surprendre ceux qui l'emprunteront pour diverses raisons. Au temps colonial, seuls les intrépides de la trempe de Denis s'y aventureront encore. Mais à quel prix ?

### **VI-3- *Un piège sans fin* : récit d'un enfermement du corps**

La représentation de l'espace et son expressivité manifeste conduisent la narration. Ainsi, l'espace apparaît comme un facteur déterminant dans la saisie du sens général du récit.

Dans une œuvre, chaque espace se présente et se représente, s'exprime et reste une manifestation continue du parcours narratif des personnages. Dans *Un piège sans fin*, l'espace romanesque s'exprime dans une diversité de représentations. L'espace reste également caractéristique dans la détermination de l'aspect tragique de l'œuvre. Ici aussi, c'est la présence du personnage dans l'espace qui génère le récit avec l'expression de toute communication interactive. Ahouna

part d'un espace paisible à celui de la déchéance. Ainsi plongé dans l'irréversibilité du temps, il parcourt les espaces, quittant l'exotisme apparent, la richesse et le bonheur retrouvés pour des refuges de fortune où il est obligé de demeurer, afin d'obtenir la paix intérieure et suivre son destin. L'on réalise donc que l'espace romanesque, dans l'œuvre d'Olympe Bhêly-Quénum, s'inscrit dans une perspective manichéenne.

Le traitement et la gestion de l'espace romanesque conduisent à intégrer, dans le sillage de la modernité de l'écriture romanesque africaine, l'entreprise scripturaire d'Olympe-Bhêly Quénum. Partant, notre analyse s'appesantira sur la typologie et la hiérarchisation des espaces, leur représentation et leur gestion, les fonctions et dimensions idéologiques de ces espaces dans la narration.

### **VI-2-1-Typologie, hiérarchisation des espaces et leurs influences sur le corps**

La diversité des espaces implique une identification des lieux, leur classification en fonction de l'évolution de la trame du récit. Assurément, dans cette organisation, il est des espaces plus importants que d'autres, à cause de l'intérêt qu'ils donnent à la description, aux actions du personnage.

Pour arriver à déterminer aisément la typologie des espaces, il est nécessaire d'interroger la voix narrative dans l'œuvre. La schématisation donne : **la rencontre d'Ahouna et de Houénou, le récit autobiographique d'Ahouna et la narration du long supplice jusqu'au châtement final**. Cette organisation narrative permet d'identifier deux types d'espaces : *les espaces hospitaliers et les espaces hostiles*.

### VI-2-1-1-Les espaces hospitaliers

L'œuvre raconte la vie tragique d'Ahouna. Cette tragédie n'est qu'un surgissement dans sa vie. Le personnage principal a connu des moments paisibles caractérisés par la présentation et la célébration de son royaume d'enfance dans le cadre traditionnel de Kiniba.

Le roman s'ouvre sur un premier espace hospitalier, favorisant l'initiation du récit d'Ahouna. En effet Houénou, ayant identifié le malheur qui frappait Ahouna, décide de le recueillir :

Je ne suis pas de la Police, crois moi sur parole ; viens avec moi sans hésiter ; tu as faim. » Il opina de la tête, me suivit à Zado, ferme ancestrale où je lui offris l'hospitalité selon la coutume traditionnelle (...) mon hôte ne dit pas son nom, laissa s'exhaler un profond soupir, baissa les yeux d'abord, comme si le récit qu'il allait commencer eût été une accumulation de mensonges ; mais ce fut, ensuite, pour ne plus cesser de plonger son regard dans le mien au fur et à mesure qu'il se sentirait revivre sa vie.<sup>445</sup>

La ferme ancestrale de Zado, où Ahouna reçoit l'assistance de Houénou, est un cadre idéal de refuge momentané. La tranquillité dans cet espace inspire confiance à Ahouna qui peut, à cœur ouvert, raconter son histoire. Certes, Houénou rassure son hôte, mais l'espace est tout à fait favorable : «*il se sentirait revivre sa vie* ». Bien que se situant au Sud, la ferme de Zado se présente comme l'espace qui donne le temps à Ahouna de rétablir sa relation au monde. Ahouna se sent victime d'un sort qu'il n'arrive certainement pas à s'expliquer.

Dans le récit de sa vie, le contraste entre les espaces est patent. Il présente des espaces qui ont longtemps favorisé son épanouissement, celui de sa famille et les espaces de l'exil. Kiniba, village du canton de Founkilla dans le Nord du Bénin, reste ainsi un cadre manifeste de

---

<sup>445</sup> Olympe Bhêly-Quénum, op.cit, pp.11-12.

prospérité. C'est un espace traditionnel et culturel dominé par des valeurs de travail, de solidarité. La description qu'en fait Ahouna montre combien cet espace est miraculeux. La nature environnante est merveilleuse : « *la vie était belle, l'existence facile* »<sup>446</sup>. L'abondance des descriptions de la nature et du cadre du village de Kiniba démontre que l'espace traditionnel africain était réceptif et favorable à la vie. La présentation du relief et de l'hydraulique, de la richesse de la faune et de la flore tend à montrer toutes les ressources du pays. En réalité, dans le Nord du Bénin, c'est le fleuve Niger qui arrose la région. La présentation du village de Kiniba se prolonge avec la description de la montagne Kinibaya et du fleuve Kiniba :

Lorsque je n'étais pas au champ, j'étais au pâturage avec les troupeaux ; je les emmenais brouter de l'herbe tendre dans notre pré situé au pied du Kinibaya, l'une des plus grandes montagnes de la région. Le terrain s'étend sur plus de deux cents mètres, limité sur ses longueurs, à droite par la montagne, à gauche par le canal où la source du Kiniba roule lentement ses eaux...<sup>447</sup>

L'espace du Kiniba, qui reste donc un espace romanesque bien construit, exprime la quiétude de départ. Cette présentation trop parfaite laisse déjà augurer les bouleversements futurs du système de l'espace en soi. L'harmonie de Kiniba sera perturbée par des événements majeurs que sont *le choléra qui décima les bêtes de Bakari, l'invasion des criquets, l'orage, le suicide de Bakari, la fuite d'Ahouna*.

A l'analyse, la dégradation du cadre idéal de vie à Kiniba qui s'associe à la déchéance de Bakari, n'est autre que l'annonce de la fin d'un règne. L'espace natal d'Ahouna a été au départ un espace de vie

---

<sup>446</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op.cit*, p.17.

<sup>447</sup> *Ibidem*. p.26.

agréable, avant de connaître la couleur négative de la mort et de la séparation :

Je me sentais heureux, d'autant plus que, outre ma bonne renommée de garçon sérieux, honnête franc, sincère et très travailleur, je me répétais : « Nous avons été malheureux, mais maintenant, nous aurons grains, tubercules, huile ... dans nos réserves.<sup>448</sup>

C'est à Kiniba qu'Ahouna tente de construire sa vie. Il y fait son mariage et essaie d'y avoir une vie conjugale parfaite. L'espace du mont Kinibaya se fait une présence déterminante dans la vie d'Ahouna en sa qualité de témoin de son épanouissement et de son désaccord avec Anatou. Cet espace va progressivement perdre ses caractéristiques, en fonction des réalités vécues par les personnages. Les phénomènes naturels et les transformations initiées par l'homme influenceront fortement le cadre de vie, les différents espaces et leur rapport à l'organisation narrative. L'espace reste donc un espace transformé offrant aux personnages bien-être et déboires.

#### **VI-2-1-2-Les espaces hostiles**

En hiérarchisant les espaces, notre objectif est de décrypter les interactions entre les espaces visités, parcourus et les personnages. Les interactions justifient la construction de la trame romanesque qui ne peut se manifester sans l'espace.

*Un piège sans fin* présente, pour ce faire deux pôles géographiques, le Nord et le Sud, dégageant chacun une fonction particulière :

Cet espace est donc un cadre multifonctionnel. Il prend la forme de deux lieux principaux : Kiniba et Zado : le premier représente le nord du Bénin, le second, le sud. Chacun des deux points éclate

---

<sup>448</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op.cit.* p.44.

en sous-points d'importance inégale. Ainsi, le nord se profile dans Kiniba (le village), le Kiniba (fleuve), le Kinibaya (la montagne), le village des baobabs, tandis que le sud se laisse entrevoir à travers Abomey, Houndjolo, Bohicon, Zoumnin, Zado, Ganmê.<sup>449</sup>

L'opposition géographique structure l'itinéraire d'Ahouna et organise la caractérisation spatiale. Le nord est plus ouvert, le sud réfractaire aux perturbations quelconques. Dans la conception même des habitants, le sud reste peu vivable. L'entretien d'Ahouna et Anatou en dit long sur la vision qu'ils ont du Sud :

Ouvre ton cœur, Anatou : raconte-moi ce qui se passe dans ton âme, en fille du Nord et non en snob imitant le Sud ! Dis-je avec hardiesse.

- Je n'imité personne ; tu as tort de t'en prendre aux gens du Sud.<sup>450</sup>

Certes, le fantasme d'Anatou pousse Ahouna à l'errance dans le sud, pays hostile ; mais le premier espace se révélant hostile est le cadre conjugal. Ahouna et Anatou n'arrivent plus à se concilier à cause de la suspicion et des pressentiments :

Pendant quatre mois, nous avons vécu dans une atmosphère de tragi-comédie : rire devant la maisonnée, manger dans la joie parce que nous étions avec ma mère, ma sœur, Camara et les enfants ; coucher ensuite dos à dos, chacun au bout du lit commun, sans oser échanger un mot.<sup>451</sup>

L'espace familial est donc devenu celui de la discorde. Ahouna sera donc obligé de fuir vers le Sud, autrement dit vers l'inconnu : « ...je m'avançai vers la porte, l'ouvris, sortis et la refermai doucement. Je sortis ensuite de l'agglomération et disparus dans la nuit alors jonchée d'étoiles sans savoir où j'allais. »<sup>452</sup>

<sup>449</sup> Huannou Adrien, *op.cit.* p.89.

<sup>450</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op.cit.* p.132.

<sup>451</sup> Ibidem. p.135.

<sup>452</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op.cit.* pp.151-152.

La solution, pour Ahouna, d'échapper à ce cadre contraignant est le départ, la fuite. La destination n'était pas choisie au préalable, mais ses pas le conduiront instinctivement vers le Sud. Cet espace qu'il a connu, par endroits et par moments, grâce à quelques voyages, ne revêtra plus la même caractérisation. Les espaces d'Abomey, Houndjolo, Bohicon, Zoumnin, Zado, Ganmê, deviennent des lieux de déchéance pour Ahouna. La traversée des villes du Sud se révèle, pour lui, comme un itinéraire initiatique. Ces espaces qui comportent de nombreux pièges incessants conduiront le personnage à la mort.

Le déroulement de son parcours permettra de découvrir les aspects hostiles de son itinéraire :

**Kiniba** (cadre de départ) **Itcha** : « *Je marchai sans arrêt la nuit entière ... Le jour me surprit à Itcha, petite localité située à quelques cinquante kilomètres de Kiniba... Dévoré de faim et de soif, le soleil me semblait plus brûlant, mais je marchais toujours* »<sup>453</sup>. **Abomey** : « *Toujours à jeun, le ventre creux, je marchais. Je m'arrêtais là où la nuit me surprenait, puis reprenais la route dès le dernier chant du coq. Trois ou quatre jours après mon départ de Kiniba, j'arrivai à Abomey* ».<sup>454</sup> **Bohicon** : « *J'errai un peu dans les rues (à Abomey), poursuivis ensuite ma promenade jusqu'à Bohicon ; la ville me parut fort animée ; j'y errai également de rue en rue et arrivai à la gare. Je n'avais jamais vu une gare, encore moins un train ... Le train arriva... Un voyageur m'aborda... Il me fit des gestes comme à un sourd. Je compris qu'il m'invitait à porter son bagage chez lui. Honteux, humilié et affligé, j'acceptai quand même : j'avais faim et j'étais sans le sou* ».<sup>455</sup> **Les champs de manioc** : « *je poursuivis ma route vers le sud. Ma fortune dura trois jours... Poussé par la faim, je pénétrai un jour dans un champ, m'approchai d'une tige de manioc ... Or un piège était tendu au pied de cet*

<sup>453</sup> Ibidem. p.153.

<sup>454</sup> Ibidem, p.155.

<sup>455</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op.cit.* p.155.



arbuste ... le piège se déclencha et saisit ma main. Le sang jaillit». <sup>456</sup> **Zounmin** (dans la forêt) : « La nuit me surprit dans une région appelée Zounmin... Harassé, affreusement amaigri, exténué, humilié par la victoire du porc-épic dont je réussis à extirper les défenses... Arrivé sur le sentier, je vis une femme (Kinhou) portant sur sa tête... Elle me vit et saisie de panique... prit la fuite en criant : « Au voleur ! Au revenant ! A l'assassin ! A l'assassin ! Je l'attrapai, la jetai brutalement sur l'herbe, m'assis à califourchon sur son ventre ... je saisis sa gorge et y plongeai jusqu'à la garde le poignard que j'étreignais, puis je retirai mon arme ». <sup>457</sup> **Zado** : « Je dis à mon hôte d'avoir confiance en moi et d'accepter de passer une semaine ou quinze jour, voir un mois, à Zado <sup>458</sup> ... J'entrai. Bernique. Ahouna n'y était pas ». <sup>459</sup> **Ganmê** (en prison) : « nous l'avons trouvé, votre Ahouna... Ils l'ont mis en croix conformément aux mœurs de la région, et quatre agent l'accompagnent à Ganmê <sup>460</sup> / Ahouna qui mis en croix sur deux morceaux de bois nouveaux, le regard exposé au rude soleil d'Afrique, était porté par six gaillards musclés au torse nu ». <sup>461</sup> **La prison de Ganmê** : « La prison de Ganmê est une grande maison peinte en noir... Le calme régnait maintenant dans la prison après les agitations vite réprimées qu'y avaient semées l'arrivée d'Ahouna et la révolte d'Affognon <sup>462</sup> / Ahouna avait le corps meurtri : les coups de cravache et de pierre avaient laissé des traces sur sa peau collée aux os... ». <sup>463</sup> **Les carrières de la prison de Ganmê** : « un abîme de granit immense s'étendant sur plus d'un kilomètre de circonférence : les carrières <sup>464</sup> / Ahouna bouleversé par le spectacle qu'il venait d'assister, pleurait en silence

---

<sup>456</sup> Ibidem. pp.156-157.

<sup>457</sup> Ibidem, pp.160-161.

<sup>458</sup> Ibidem, p.165.

<sup>459</sup> Ibidem, p.168.

<sup>460</sup> Ibidem, p.173.

<sup>461</sup> Ibidem, p.175.

<sup>462</sup> Ibidem, p.199.

<sup>463</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op.cit.* p.215.

<sup>464</sup> Ibidem. p.225.

*dans ses mains osseuses »<sup>465</sup>. **Zounmin** : « Les quatre rebelles de Zounmin s'emparèrent d'Ahouna ... empruntèrent un chemin de brousse ... ce qui leur permit de se rendre à Zounmin / Ils déposèrent leur sinistre paquet ... Sans perdre une seconde, ils firent un pilori, déballèrent Ahouna, mais pour aussitôt le lier à l'appareil funeste à l'aide d'une longue chaîne ... ils regardaient brûler le corps d'Ahouna Bakari ». <sup>466</sup> (**Kiniba** : espace de retour pour les restes d'Ahouna : « Nous retournons à Kiniba où nous enterrerons les os et les instruments de musique d'Ahouna au pied du Kinibaya »<sup>467</sup>.*

Avec ce parcours, on voit qu'Ahouna a vécu un drame personnel profond qui a dévoré tout son être. Dans cet engrenage, le décor et les espaces se sont révélés moins favorables à l'apaisement de son être. En effet, Ahouna s'est engagé dans l'inconnu, dans des endroits qu'il découvrait pour la première fois. L'ambiance inhabituelle de ces espaces l'influence certes, mais il est comme poussé par cette quête de la liberté.

Tous les espaces, dans l'œuvre, ne sont pas évoqués ; ils sont parcourus. Ce qui atteste de l'importance de la question de leur représentation et de leur gestion.

### **VI-2-2-Représentation et gestion de l'espace**

Ahouna ne vit pas son drame existentiel dans un seul endroit, fermé à toute action. Il s'enfuit pour quérir un refuge, l'apaisement.

---

<sup>465</sup> Ibidem, p.232.

<sup>466</sup> Ibidem. p.276-278.

<sup>467</sup> Ibidem. p.284.

Ainsi, il ramènera son environnement au rythme de ses déboires : « Je montai à la cime du Kinibaya d'où je contemplai dans sa splendeur la beauté triste de la nature ; triste peut-être parce que je l'étais moi-même. »<sup>468</sup>

Ahouna se représente le cadre spatial du Kinibaya tout en redéfinissant son rapport à cet espace. Il y perçoit une autre dimension de sa personne. Dans son cadre natal du Kiniba, il a un pouvoir et une maîtrise sur son environnement. Par contre, les paysages, les villages et villes découverts le long de son parcours, s'offrent à lui. Il se retrouve mis en situation. Cette présentation confère justement un caractère absurde et existentiel à la réalité vécue. Ahouna ne domine pas les espaces du sud. L'hostilité observée provient autant de la réaction des habitants que de la méconnaissance des espaces géographiques.

#### VI-2-2-1- Espaces et personnages

Quatre espaces fondamentaux dégagent des perspectives particulières : **Kiniba**, **Zado**, **Zounmin** et **Ganmê**. Ahouna y est en interaction constante avec d'autres personnages. A **Kiniba**, Ahouna se trouvait dans un cadre familial avec son père Bakari, sa mère Mariatou, sa femme Anatou, ses enfants ; sa sœur Séitou, son ami Bossou, son beau frère Camara, ses beaux parents. Les rapports à Kiniba expriment les réalités quotidiennes d'une vie sans heurts majeurs. Ahouna se réalise pleinement dans ce lieu qu'il a appris à connaître. La vie à Kiniba fait mettre en valeur des thèmes tels que *la nature, l'amitié, l'amour, l'adultère, la jalousie, l'angoisse*. **Zounmin** est l'espace macabre, celui du crime. Dans cet univers, Ahouna était en

---

<sup>468</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op.cit.* p.136.

communication avec sa propre conscience. Poussé dans l'action, il se laissait dicter sa conduite absurde par son subconscient. Il n'arrive pas à établir de véritable dialogue avec dame Kinhou. **Zounmin** devient le lieu de la vengeance et du supplice. Quant à **Zado**, c'est d'abord un refuge ; le cadre d'une rencontre diurne. Il porte une valeur expressive, car étant le cadre de production même du récit d'Ahouna. L'entrevue entre Houénou et Ahouna expose plus d'humanisme. **Ganmê** reste l'espace du châtement. Ahouna est capturé et porté non en triomphe mais comme un malfrat. Le chemin de croix qui lui est imposé comme à la passion du Christ est, pour lui, une véritable passion au sens étymologique du terme. Il subit les actions vindicatives de la foule, avant de se retrouver en prison. Il y côtoie d'autres prisonniers, Affognon, Boullin, Houngbé le traître, en supportant mal les horreurs extrêmes dans cet espace clos.

Ces espaces fermés et ouverts constituent à la fois un véritable enfer pour le héros. Il est pris dans un engrenage sans issue. Ce qui explique le caractère tragique de l'œuvre.

#### **VI-2-2-2- Espace et temporalité**

Le récit se décompose en deux niveaux d'enchâssement : Houénou donne un récit dans lequel celui d'Ahouna est mis en abyme au premier degré ; le récit d'Ahouna comporte celui de Camara à un second degré. Houénou raconte l'histoire de sa rencontre avec Ahouna en ne déterminant pas réellement la période. Quant à Ahouna, il est plus précis sur le temps. Faisant son autobiographie, il donne des précisions sur les saisons, le temps des actions : « Mon père dut, lui-même, surveiller notre champ tout le reste de la journée. Le

lendemain, je retournai au champ, mais avec des pétards que Bossou m'avait appris à fabriquer. »<sup>469</sup>

L'abondance des descriptions dans le récit d'Ahouna, avec les indicateurs temporels, fait qu'il a une attention particulière pour le temps des actions, en les inscrivant dans la durée. Ainsi, il peut nous donner exactement son âge et une idée très précise des situations vécues :

J'ai trente-trois ans ; voici dix-huit ans que je suis orphelin de père ; il y a plus de vingt ans que le choléra s'était abattu sur nos troupeau, mais depuis lors, je n'ai plus vu cette épidémie dans l'agglomération de mon père devenue celle de ma mère, de Séitou, de Camara et la mienne.<sup>470</sup>

Lors de sa cavale, il décrit toutes ses actions avec des précisions sur le temps : « Je m'arrêtai là où la nuit me surprenait, puis reprenais la route dès le premier chant du coq. Trois ou quatre jours après mon départ de Kiniba, j'arrivai à d'Abomey. »<sup>471</sup>

Lorsque Houénou reprend son récit, il le ponctue à son tour avec des indications permettant de suivre le fil de sa narration : « Une heure après ce dernier départ, on ramena Ahouna devant le poste de police d'où la procession était partie trois heures plus tôt. »<sup>472</sup>

Somme toute, l'expression du temps des actions constitue une marque de la description dans la conduite du récit. Ahouna narrateur autodiégétique intègre à sa narration les indicateurs temporels pour mieux apprécier sa tendance à vouloir maîtriser l'espace et le temps.

### VI-2-3-L'expressivité de l'espace dans la tragédie romanesque

<sup>469</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op.cit.* p.25.

<sup>470</sup> Ibidem. p.35.

<sup>471</sup> Idem.

<sup>472</sup> Ibidem. p.190.

L'espace communique le réalisme dans l'œuvre. Son expression atteste de la vie d'un corps avec des fonctions et des significations.

### **VI-2-3-1- Les fonctions de l'espace**

Les espaces dans l'œuvre sont divers et multifonctionnels. Le Kinibaya est un cadre paisible qui confirme la beauté de la nature inviolée par les actions destructrices de l'homme. Cette localité représente l'Afrique traditionnelle et authentique. Toutes les valeurs qu'elle recèle lui confèrent son caractère indispensable pour l'équilibre des habitants. La discordance entre l'attitude d'Ahouna et cet espace reste aussi une conséquence de sa déchéance.

Ce sont les différentes actions des personnages dans un endroit qui rehaussent surtout l'intérêt et l'attention. Dans le Kiniba, la famille de Bakari met en valeur la terre et les espaces environnants. En partant de là, le Kiniba se révèle plus être un espace pastoral. En revanche, les régions de Zounmin (dans la forêt) et de Ganmê (en prison) sont des espaces de dangers permanents et de mort :

Je traversai une région où je vis une véritable armée de cicindèles s'acharnant contre le cadavre d'un homme qu'elles farfouillaient et dévoraient.<sup>473</sup>

On jeta le corps d'Affognon dans la fosse creusée deux heures plus tôt par un petit groupe de prisonniers.<sup>474</sup>

L'hostilité exprimée dans ces lieux traduit la dimension répulsive de la société face à la tolérance, à l'humanisme. Les conditions de vie de la prison traduisent fortement l'absurdité de la vie.

### **VI-2-3-2- Les dimensions idéologiques de la représentation de l'espace**

---

<sup>473</sup> Olympe Bhély-Quénum, *op.cit.* p.158.

<sup>474</sup> *Ibidem.* p.213.

La multiplicité des thèmes abordés dans l'œuvre donne le panel idéologique des différentes représentations de l'espace. Ainsi, la lecture analytique de l'organisation et de la gestion des espaces permet d'établir les rapports des personnages à l'existence notamment à ceux d'Ahouna. Les problèmes existentiels vécus par Ahouna, accentués par ses souffrances sur la croix font ressortir le fatalisme du personnage puisqu'ils ne laissent découvrir une quelconque volonté de lutter et d'échapper à son sort. Ahouna est un anti-héros. Il s'est laissé tourner en dérision et gagner par l'absurde, abandonnant tout ce qui avait constitué pour lui valeur et vie :

La progression du drame d'Ahouna fait émerger une conscience pessimiste dominante. Ahouna se laisse tuer dans une sorte de suicide déguisé, indirect, alors que Bakari et Affognon ont pris en charge leur destin.<sup>475</sup>

L'angoisse dans laquelle il s'est engouffré le consume progressivement. Ainsi, le mythe qui s'installe avec Ahouna n'est pas à la dimension de celui de Prométhée, encore moins à celle du Christ. Son véritable parcours relève de l'absurde qui le soumet certainement aux contraintes de l'existence. Il n'a point fait œuvre utile. C'est pourquoi le châtement qui lui est infligé reste l'expression de la vengeance. Si donc les habitants de Zounmin et les proches de dame Kinhou (à cause de la haine) croient avoir trouvé satisfaction auprès des dieux avec la mort d'Ahouna, il faut assurément voir dans cet acte la manifestation et l'accomplissement d'un ultime rapport à la vie et à l'existence.

La société n'a aucunement besoin d'un tel personnage. Ahouna croyait avoir trouvé une nouvelle identité après son crime. Rien ne prouve qu'il y ait parvenu. Son cadre familial insupportable l'a

---

<sup>475</sup> Huannou Adrien, *Auteurs africains du programme de français 2nde-lère – Terminale*, Bénin. p.77.

entraîné à cette situation qu'il assume finalement car se sentant victime d'un sort inéluctable :

Anatou, Anatou, qu'as-tu fait de moi, qu'as-tu fait de mon âme (...) au-delà de la douceur de mon regard, de la tendresse de mon cœur et de l'envoûtante harmonie de ma musique, il y avait un autre regard et un autre cœur : le monstre que chacun de nous porte en soi ? (...).<sup>476</sup>

Il porte une réflexion d'une dimension philosophique sur son acte criminel et un jugement sur l'attitude de la société :

Ainsi parlais-je à part moi comme soudain ulcéré de remords d'avoir enfin réalisé cet acte dont on m'accusait depuis bientôt cinq mois, tandis que mon cœur battait de joie : je me sentais léger comme du duvet, heureux comme un dieu, s'il en est. Oui, j'étais débarrassé d'un poids énorme qui m'écrasait (...) je m'étais libéré de ce fardeau qui m'étouffait encore quelque instant plus tôt ; j'avais enfin assumé mon destin et je me sentais libre. Se sentir ceci ou cela et de se révéler tel au lieu de se renier, voilà l'essentiel, me dis-je encore.<sup>477</sup>

Tout ce programme idéologique s'inscrit fortement dans la perspective des personnages absurdes.

Au final, Ahouna met tout en œuvre pour fuir la justice des hommes : « Il fallait donc échapper à la cruauté des hommes et à leur justice stupide. »<sup>478</sup>

Sa quête pour préserver sa vie ne va pas durer, car justement, il sera soumis à la vindicte populaire et à cette justice humaine. Bien qu'il se soit donné des airs d'un dieu, Ahouna reste un homme, un pêcheur à châtier. Pour ce faire, il ne trouvera nulle part paix et refuge.

## **CHAPITRE VII : CORPS ET DECORS**

La figuration s'oppose à l'abstrait, à une simple représentation évoquée. Le corps dans son interaction avec son environnement se

<sup>476</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op.cit.* p.162.

<sup>477</sup> Ibidem. p.162.

<sup>478</sup> Ibidem. p.163.



présente dans toutes ses dimensions et les proportions de son être. Pour Pierre N'Da, « L'espace est le cadre d'accomplissement de la diégèse, le circonstant de l'action romanesque, le territoire de déploiement de leur faire ». <sup>479</sup> Ainsi, il reste important d'étudier le corps et le décor en analysant les rapports des personnages avec leur environnement, par la lecture des différents aspects qui naissent de cette cohabitation. Notre approche de la figuration du corps dans le décor couvrira deux aspects, ceux de l'influence des composantes naturelles sur le corps et l'exposition des substances corporelles.

### **VII-1- L'influence des composantes naturelles sur le corps**

Le corps humain demeure une composante de la nature. Il est en confrontation avec les autres composantes qui l'aident dans sa progression ou se posent comme des obstacles majeurs. L'analyse de ces composantes tire son intérêt de l'impact qu'elles ont sur le corps et de leur constance d'évocation. La narration tient toujours compte de la description de l'environnement avec la nature, la pluie, le soleil et ses constituants en laissant le personnage suivre son itinéraire.

Le corps, dans la période coloniale, en plus de subir les outrages et sévices des colonisateurs, était également soumis aux aléas de nombreux phénomènes naturels.

#### **VII-1-1- La nature / la forêt / la montagne**

En retranscrivant la beauté de la nature, ou en en présentant les richesses, les romanciers africains donnaient une réponse aux préjugés et

---

<sup>479</sup> Pierre N'Da, « L'espace, société et idéologie : une analyse topographique du roman Les angoisses d'un monde » in *Les mots de la terre, géographie et littératures francophones*, Sous la direction d'Antonella Emina, Rome, Bulzoni, 1998, p. 163.

stéréotypes sur les potentialités réelles du continent. La narration va donc prendre l'impression et l'expression de la couleur locale. La description, quant à elle, sera un pilier incontournable de l'écriture. Généralement, voulant évoquer une situation grave, les romanciers mêlent au drame des corps souffrants l'expression des signes naturels alentour. La description de la nature annonce toujours les événements à venir relatifs au personnage principal. En intégrant cette sorte de naturalisme dans le roman africain, les romanciers traduisent toute la réalité d'évocation de situations assez délicates.

Dans *Un piège sans fin*, la célébration de la beauté et de la richesse de la nature dans le Nord du pays va faire place à l'hostilité d'autres espaces naturels. La relation du récit d'Ahouna laisse une large part à la description de la nature. Cadre paisible, la région du Kinibaya est favorable à de nombreuses cultures :

La terre ainsi travaillée était laissée pendant une bonne semaine, livrée aux bienfaits du soleil qui l'embrasait ; après quoi mon père et moi retournions au champ pour allumer un grand feu de brousse. C'était un spectacle. <sup>480</sup>

La joie et l'épanouissement que connaissait la famille de Bakari dans cette région augurent de la richesse et des faveurs de la nature. Ahouna ne finit pas de décrire la vie pastorale et champêtre :

Souvent c'était le matin de bonne heure ; le soleil, comme on dit dans mon pays, « sommeillant dans la gueule du caïman de l'horizon », ne rougeoyait pas encore le bout du ciel. Nous nous penchions sur la terre, les mains serrées autour du manche de notre houe à grand soc, et le travail commençait [...] La terre exhalait une odeur que je trouvais exquise, mais de fait c'était un parfum indéfinissable qui flottait dans l'air... <sup>481</sup>

Kiniba et sa région ont offert à Ahouna la joie de vivre et d'être. Mais lorsque commencent ses déboires, il présentera l'hostilité de la nature

---

<sup>480</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op.cit.* p.17.

<sup>481</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op.cit.* pp.18-19.

qui apparaîtra désormais comme un obstacle pour lui. Dans sa fuite, il est confronté à la rudesse de la marche, au poids du soleil, à la morsure de la faim et de la soif :

Toujours à jeun, le ventre creux, je marchais. Je m'arrêtais là où la nuit me surprenait, puis reprenais la route dès le dernier chant du coq. Trois ou quatre jours après mon départ de Kiniba, j'arrivai à Abomey [...] poursuivis ma route vers le Sud. Ma fortune dura trois jours... Poussé par la faim, je pénétrai un jour dans un champ, m'approchai d'une tige de manioc bien feuillue, me baissai et enfonçai mes doigts dans la terre... mes doigts n'étaient pas plus tôt enfoncés dans cette terre trop meuble que le piège se déclencha et saisit ma main. <sup>482</sup>

Dans le roman d'Olympe Bhêly-Quénum, la nature revêt la double face de la beauté et de l'hostilité sur le corps des personnages. De l'épanouissement à la misère éprouvée par le corps, nous constatons les actions des éléments de la nature sur l'homme.

L'une des composantes de la nature souvent évoquée est la forêt. En représentant la forêt, les auteurs en montrent surtout la virginité, de même que son accès difficile pour l'homme. La forêt plonge dans l'image d'un continent africain inexploité. Les peuples s'y réfugient souvent pour échapper aux agressions des colons. La forêt demeure pour ainsi dire un espace de refuge. A l'actif, nous voyons Toundi, dans *Une vie de boy*, se rendre vers la Guinée espagnole pour fuir ses bourreaux. Agonisant, sa découverte ameuté les habitants de la forêt. Pour se rendre à son chevet, le narrateur est obligé lui aussi de traverser la forêt épaisse, « en pleine nuit de la forêt équatoriale »<sup>483</sup> :

M'foula était semblable aux villages que nous avons traversés, avec ses cases aux toits de raphia et aux murs blanchis à la chaux, disposées autour d'une cour souillée d'excréments d'animaux... une ambiance inaccoutumée y régnait. Nous y pénétrâmes. Le moribond était étendu sur un lit de bambou, les

<sup>482</sup> Ibidem. pp.155-157.

<sup>483</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, p.11.

yeux hagards, recroquevillé sur lui-même comme une énorme antilope. Sa chemise était maculée de sang. <sup>484</sup>

Chez Ferdinand Oyono, les mêmes contrastes, entre les différentes représentations de la nature, restent déterminantes quand l'on part du village à la ville. Les villages sont surtout présentés comme des espaces de forêt autant dans *Une vie de boy* que dans *Le vieux nègre et la médaille*.

Réputée comme symbole des difficultés, la forêt est dans les romans anticolonialistes un refuge sûr pour les autochtones, et un espace hostile pour les occidentaux. Dans *Le pauvre Christ de Bomba*, la forêt protège les populations contre les visites inopinées du commandant ou celles du R.P.S :

Pendant quinze jours, ce sera la forêt. A perte de vue, rien que la forêt, rien que les arbres. Au lieu de notre nouvelle église magnifique [...] Au lieu du vacarme familial que font les écoliers quand ils sont en récréation... La forêt, rien qu'elle ; le long de chaque jour, au bout de quatre jours, la forêt. <sup>485</sup>

Le R.P.S. essuie dans ce village une attaque d'un homme furieux. La panique s'installe et il est gravement blessé :

Il s'est rué sur le R.P.S. comme un furieux sanglier ; il a lancé sa grosse tête dure sur le front du R.P.S. Le choc a produit un bruit métallique et le R.P.S. a roulé dans la poussière de la cour... Il s'est levé et il saignait du nez. <sup>486</sup>

La forêt est aussi l'espace d'intégration de l'adolescent à la communauté par les rites d'initiation qu'elle abrite. C'est dans la forêt sous un fromager que Laye commence ses cérémonies initiatiques avec le « Kondén Diara » :

Le lieu est connu : c'est sous un immense fromager, un bas-fond situé dans l'angle de la rivière Komoni et du Niger. En

<sup>484</sup> Idem.

<sup>485</sup> Mongo Béti, *Le pauvre Christ de Bomba*, p.20.

<sup>486</sup> Ibidem, p.130.

temps habituel, aucun interdit n'en défend l'accès ; mais sans doute n'en a-t-il pas toujours été ainsi, et quelque chose, autour de l'énorme tronc du fromager, plane encore de ce passé... <sup>487</sup>

Laye y scelle le pacte avec ses ancêtres en soumettant son corps aux différentes cérémonies qui feront de lui un homme :

Je n'étais pas sans crainte devant ce passage de l'enfance à l'âge l'homme, j'étais à dire vrai fort angoissé, et mes compagnons d'épreuve ne l'étaient pas moins. Certes, le rite nous était familier, la partie visible de ce rite tout au moins... <sup>488</sup>

Les valeurs sociales et spirituelles que revêt la forêt en font un allié sûr qui peut garantir l'intégrité des corps dans un contexte colonial où la violence est le mode d'affirmation de soi ; ou le lieu où sont portés des marques sur les corps pour perpétuer la tradition.

A travers *O pays, mon beau peuple !*, il y a également une magnification de la nature. L'engagement d'Oumar Faye dans l'activité pastorale montre clairement en quoi la nature elle-même est perçue comme une ressource qui peut être exploitée par les Noirs. La terre n'est pas toujours hostile aux activités humaines. C'est surtout l'homme qui s'engage dans sa destruction constante. Engageant le corps au travail, les Noirs retrouvent la sensation de faire œuvre pour leur survie :

Il reprit son travail, agrandissant ses champs, augmentant le nombre de ses rizières et se lançant même dans la culture du manioc. Il est devenu sévère et dure comme ceux qui travaillent la terre et vivent d'elle. Chacun se réjouit en son cœur lorsqu'ils virent le sol se fendre sous la poussée des graines, douleurs et joies de l'enfantement au ras de la terre.<sup>489</sup>

---

<sup>487</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*, p.108.

<sup>488</sup> Ibidem, p.124.

<sup>489</sup> Sembène Ousmane, *O pays, mon beau peuple !*.p.145.

Faye se lance dans la culture de la terre pour montrer à ses compatriotes qu'il faut se mettre au travail pour transformer notre monde et donner cet exemple aux Occidentaux que le Noir reste un travailleur et non un fainéant. Ici, le corps se saigne au travail pour subvenir aux besoins vitaux. Les auteurs de la période coloniale ont mis l'accent sur cet aspect d'ardeur au travail pour que les peuples se réveillent et que les corps s'engagent dans la dynamique du réveil continental par le travail.

La terre à cultiver est le support de la vie ; elle nourrit les corps et constitue surtout un atout économique. La culture de la terre a permis à Oumar Faye de faire face au monopole qu'avaient les colons. La terre revêt ici, en plus de sa dimension économique, une arme au service de la révolution dont Gomis se fait l'écho dans son discours d'hommage à Oumar Faye<sup>490</sup>.

A l'opposé, pour les forçats, la terre reste une torture puisque c'est elle qu'ils doivent creuser au prix de leur vie. Le corps est ainsi mis à rude épreuve pour transformer le paysage. C'est un tel constat qui est également fait dans *Le pauvre Christ de Bomba* avec la création des routes.

Le rapprochement que nous avons fait entre la nature, la forêt, la montagne et la terre, comme composantes naturelles influençant le corps, nous permet de retenir que le corps est en perpétuel action, en mouvement. Il ne figure pas dans les espaces ; il n'est pas une simple représentation. Le corps est une composante de la nature, comme le

---

<sup>490</sup> Ibidem, p. 186.

souligne Blaise Pascal « un roseau pensant » : « l'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, [...] c'est un roseau pensant »<sup>491</sup>.

### VII-1-2- L'eau, la pluie, le fleuve : source de vie et de mort

L'eau est source de vie. Dans les différents romans de la période coloniale, la question de l'eau ne se pose pas comme une quête. Le romancier en présente l'abondance, l'utilité pour les activités humaines. Nous abordons les notions d'eau, de la pluie et des fleuves dans la mesure où elles ont un impact sur les corps et constituent autant des adjuvants que des opposants.

Dans *Nini, mulâtresse du Sénégal*, l'incipit relate une scène matinale, habituelle à laquelle assiste Nini, et qui préfigure déjà implicitement la démarcation de la couleur de la peau :

Un matin du mois de février, jour quelconque, sombre, brumeux à cause du froid et parce qu'en ce mois de l'année, comme pendant les deux ou trois qui le précèdent, les nuits sont plus longues que les jours [...] depuis six heures Nini la Mulâtresse est levée. C'est l'heure à laquelle sa grand-mère et sa tante vont à la messe du matin... Nini va sur le balcon et s'abîme dans une vague de contemplation. Devant elle, en bas, au bord du fleuve, des négresses, après avoir vidé leurs poubelles, se lavent les pieds, les mains, font leurs ablutions.<sup>492</sup>

Nini, observatrice des négresses, se sent différentes d'elles, de leur être. Cette situation présente de prime abord la différence de la couleur de peau, de la classe sociale et de la religion. La mulâtresse a un rapport très distant au fleuve contrairement aux négresses qui se sentent proches de cette manne naturelle. Ce que représente ce fleuve pour elles n'est pas perceptible par Nini. Le fleuve permet aux

<sup>491</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, 1670.

<sup>492</sup> Abdoulaye Sadjji, *Nini, mulâtresse du Sénégal*. pp.9-10.

négresses de laver leur corps et de se disposer à la prière. C'est ici un atout incontestable.

Les bordures de fleuves ou les plages des mers sont des endroits idylliques pour les corps. En quête de repos ou d'intimité, les personnages s'y rendent pour bénéficier des grâces et merveilles du vent marin ou fluvial :

Sur la plage au sable fin, entre deux longues pirogues de pêches posées sur des rondins, Bakayoko et N'Deye Touti reposaient. La jeune fille était assise, les jambes allongées, le dos appuyé au bois dur, l'homme, étendu sur le ventre, le visage dans les paumes, suivait du regard une bande de gamins...N'Deye Touti regarda attentivement le visage de l'homme, le front dégagé, les cheveux coupés ras et cette cicatrice qui lui donnait un air si viril. Depuis des jours, elle se réjouissait de cette intimité.<sup>493</sup>

La bordure de mer à Dakar permet donc à Bakayoko et à N'Deye Touti de s'accorder un moment d'intimité. L'eau procure joie, satisfaction, bonheur. L'on peut s'en rendre compte quand les femmes vont au marigot ou à la fontaine chercher de l'eau.

Pourtant le fleuve constitué, dans une certaine mesure, un véritable obstacle pour le corps. Dans *Ville cruelle*, lorsque Banda, Odilia et Koumé sont en cavale, fuyant les représailles de la police, ils se retrouvent face au fleuve. L'agitation de l'eau les empêche de passer rapidement. Dangereux, le fleuve s'étend, immense dans la nature :

Mais tout à coup, Koumé s'aperçut qu'il longeait le fleuve. Il le regardait s'écouler lentement comme un immense serpent noir, silencieux, miroitant, majestueux, terrible.<sup>494</sup>

---

<sup>493</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*. pp.340-341.

<sup>494</sup> Eza Boto, *Ville cruelle*. p.100.



L'expérience du passage nocturne sur fleuve sera fatale pour Koumé. Banda et Odilia frôlent la catastrophe. Quant à Koumé, il n'échappe pas au sort qui lui est réservé comme un châtement :

Il s'engagea sur la passerelle, tenant d'une main Odilia qui venait derrière lui... Au dessous d'eux, l'eau râlait rageusement contre le roc. La dernière pluie avait gonflé le ruisseau ; il venait souiller le fleuve de son eau qu'au clair de lune on remarquait boueuse et épaisse. Banda ne cessait d'encourager Odilia [...] Enfin, il lui dit : - Tu vois, nous y sommes... Juste à ce moment, un choc violent accompagné d'un bruit sourd ébranla la passerelle, on entendit un plouf sonore à peu près au même instant. <sup>495</sup>

L'agitation du fleuve a entraîné la noyade de Koumé et effrayé Odilia et Banda. Cette fresque tragique montre en quoi le fleuve constitue ce frein à l'accomplissement de la fuite des trois compagnons. Comme le fleuve, le soleil aussi a une action néfaste sur les corps.

### VII-1-3- Le soleil

Toute évocation de l'Afrique commence généralement par le relevé de l'action du soleil sur le corps. Le soleil fait partie des caractéristiques de désignation du continent noir. La représentation du soleil dans la littérature africaine traduit toujours sa présence insupportable autant pour les Noirs que pour les colons blancs qui découvrent les effets ardents de la chaleur. Le soleil d'Afrique est palpitant, ardent, suffoquant. Des qualificatifs foisonnent à travers les romans qui décrivent cette âpreté :

Je marchai sans arrêt la nuit entière, sans le sou, sans kpété ni tôba. Le jour me surprit à Itcha, petite ville située à quelque cinquante kilomètres de Kiniba. Dévoré de faim et de soif, le soleil me semblait plus brûlant, mais je marchais toujours. <sup>496</sup>

<sup>495</sup> Eza Boto, *Ville cruelle*. p.103.

<sup>496</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op.cit.* p.151.

Ici, comme la faim et la soif, le soleil agit gravement sur l'état physiologique du corps. Ahouna subit la brûlure accentuée et la morsure du soleil. Quelquefois, le soleil peut se montrer moins atroce, mais reste redoutable :

Le soleil se cacha sous un nuage qui menaçait. Faye déposa sa cargaison devant le commissariat. Le ciel couleur gris-fer pesait ainsi qu'un couvercle brûlant. De retour chez lui, Oumar gara sa camionnette, ouvrit sa porte et trouva Isabelle assise sur le divan.<sup>497</sup>

Certes, la nature elle-même n'échappe pas à l'action néfaste du soleil : « *le soleil, dans l'après-midi, luit férocement sur la savane* ». <sup>498</sup> Le soleil ne tue pas, mais il entraîne la maladie. Un certain nombre de pathologies sont liées à sa présence quelquefois néfaste pour le corps :

Le soleil d'Afrique cause le cafard, qui engendre le spleen. Le spleen pousse à l'usage effréné de l'alcool et des stupéfiants, aux amours qui ne s'embarrassent pas d'un masque de convenance.<sup>499</sup>

Le soleil est un élément du décor, de l'espace, de la nature. Il s'inscrit également dans la saisie du temps. Dans la description, les auteurs tiennent toujours compte des conditions atmosphériques. Le soleil marque la présence du jour. Les matins, il présente un visage plus clément. A ce sujet, l'on peut considérer ses actions comme bienfaitrices. Quand la journée avance et que l'on atteint les heures les plus chaudes, le corps ressent le rayonnement ardent de la canicule suffocante : « La chaleur avait beau être forte, et le champ, avec sa poussière et son frémissement, être une fournaise, l'appétit n'en était pas freiné. »<sup>500</sup>

---

<sup>497</sup> Sembène Ousmane, *O pays, mon beau peuple !*. p.157.

<sup>498</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*, p. 40.

<sup>499</sup> Abdoulaye Sadjji, *Nini, mulâtresse du Sénégal*. p.49.

<sup>500</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*. p.66.

Qu'on le perçoive directement nommé ou désigné par certaines de ses caractéristiques, comme la chaleur, le soleil a toujours un impact important sur les corps et les autres éléments de la nature :

Il est environ une heure de l'après-midi. Une chaleur torride achève de griller les vieilles maisons déjà calcinées par les vents âpres du désert. Le soleil règne en maître sur les toits en terrasse, tombe d'aplomb sur le pavé en ciment, resplendit sur les murailles et emplit les yeux du passant qui s'abrite derrière son casque de liège ou un pan de son boubou.<sup>501</sup>

Le soleil a une action dégradante sur le corps. Dans tous les romans, la description du décor tient toujours compte des actions du soleil, surtout de son impact direct sur le corps et l'environnement.

## **VII-2- Les substances corporelles**

Le corps humain est constitué de certaines substances qui lui donnent sa vitalité. Le fonctionnement physiologique se fait correctement grâce à ces substances dont la valeur n'a d'estimation que le prix même de la vie. Celles-ci établissent un lien avec le corps tout entier du personnage et peuvent constituer toute une symbolique. Celles qui apparaissent de façon récurrente dans les romans sont *le sang, les larmes et l'urine*.

### **VII-2-1- Le sang**

Le sang est ce liquide précieux qui est la vie et qui donne la vie. Tout corps en possède. Dans le corps humain, le sang est ce carburant qui fait tourner tous les moteurs des organes. Le sang circule dans le corps. Ainsi, hors de celui-ci, il ne tient plus son importance capitale. C'est donc une substance que l'on ne doit pas voir en dehors du corps.

---

<sup>501</sup> Abdoulaye Sadjji, *Nini, mulâtresse du Sénégal*. p.67.

Mais les violences faites sur le corps font justement que le sang se fait visible :

Mes doigts n'étaient pas plus tôt enfoncés dans cette terre trop meuble que le piège se déclencha et saisit ma main. Le sang jaillit. Je faillis hurler, mais je me retins, me débarrassai de cet engin fâcheux que je jetai ensuite tout arrosé de sang, au pied de la tige de manioc et partis <sup>502</sup>

Dans sa cavale, Ahouna est blessé par un piège. Il est ici la source de cet écoulement de sang. Lorsqu'il voit son propre sang, une frayeur s'installe en lui. Il est marqué par la douleur.

La prédominance du sang dans les écrits exprime la violence extrême à laquelle sont en proie les corps des personnages. L'évocation du sang revêt une symbolique. Pour les romanciers, il y a certainement une justification de la violence qui s'établit entre les personnages. La plupart des rapports entre personnages eux-mêmes, entre personnages et la nature sont violents. Le sang du personnage qui coule peut être le fait d'un accident, d'une violence volontaire exercée sur le corps. S'agissant de ces violences, elles sont de divers ordres où se mêlent l'oppression et le sacré.

L'allusion constamment faite au sang versé des personnages, révèle des violences de l'oppression des colons sur ces corps :

Corvée d'eau.  
Eau et sueur. Chicotte. Sang.  
Colline abrupte. Montée mortelle. Lassitude.  
J'en ai pleuré.  
J'ai vomi du sang, mon corps m'a trahi. Je sens une douleur lancinante dans ma poitrine, on dirait que mes poumons sont pris dans un hameçon.<sup>503</sup>

<sup>502</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op.cit.* p.157.

<sup>503</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de boy.* p.176.

Toundi raconte l'une des scènes insupportables auxquelles son corps est soumis. Cette violence inhumaine et manifeste fait des corps noirs opprimés des bêtes de somme :

En présence du patron du Cercle européen, M. Moreau, aidé d'un garde, fouettait mes compatriotes. Ils étaient nus jusqu'à la ceinture. Ils sortaient des menottes, une corde enroulée autour de leur cou et attaché sur le poteau de la « Place de la bastonnade » les empêchait de tourner la tête du côté d'où leur venaient les coups. C'était terrible. Le nerf d'hippopotame labourait leur chair [...] M. Moreau ... s'acharnait sur mes pauvres compatriotes avec une telle violence que je me demandais avec angoisse s'ils sortiraient vivants de cette bastonnade.<sup>504</sup>

L'évocation des violences demeure le leitmotiv de la dénonciation du système colonial. La violence coloniale lie son expansion à la décrépitude des corps. Les romans de la période évoquent toujours un accrochage avec un degré de violence accentué. Dans *Ville cruelle*, Banda fait les frais d'une bagarre avec les gardes, lors de la vente de son cacao :

La foule silencieuse était tout yeux et tout oreilles pour le jeune homme. Il avait un œil poché. Un filet de sang pendait à ses lèvres. Une rumeur monta vers lui, par vague, comme des messages de sympathie.<sup>505</sup>

De nombreuses scènes de violences parcourent les romans, mais pour la sensibilité des lecteurs, les auteurs atténuent les faits dans la narration. C'est bien le cas dans *Les bouts de bois de Dieu*, où le narrateur annonce la mort de Penda et de Samba N'Doulougou tombés sous des balles sans toute autre forme description. Mais l'on suppose assurément que le sang a coulé :

---

<sup>504</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*. p.114.

<sup>505</sup> Eza Boto, *op. cit.* p.47.

Et déjà la poussée de la masse humaine faisait reculer les soldats. De partout maintenant des renforts arrivaient mais ce n'était pas des uniformes. Des crosses se levèrent auxquelles répondirent des bâtons et des pierres. Les tirailleurs s'affolèrent, des coups de feu claquèrent, deux corps tombèrent : Samba N'Doulougou et Penda.<sup>506</sup>

La symbolique du sang versé se retrouve également dans certains rituels où une sorte de culte se façonne, et le sang se consacre. Dans nombre de conceptions, le sang a une valeur sacrée. Le sang des victimes offertes aux mânes, aux ancêtres doit procurer rédemption, réparation, guérison, soutien. L'on ne s'étonne pas lors de certaines cérémonies traditionnelles que le sang soit consacré. Le sang humain offert en sacrifice est une ultime action. Il n'y a que *Le regard du roi* de Camara Laye qui revienne sur cette pratique condamnable des peuples primitifs africains :

Des vautours tournoyaient dans le ciel, attirés sans doute par l'odeur du sang [...] Il se sentait à bout de force et de patience. Ces cris et puis cette contestation ! Il se boucha les oreilles... il voyait les vautours, il voyait les mains du roi, il voyait le glaive, il voyait le sang jaillir du cou béant des victimes, il respirait l'odeur du sang ; et il eut le goût de cette odeur sur les lèvres...Il cracha ; il avait la nausée...<sup>507</sup>

Clarence découvre la cruauté de cette Afrique primitive qui méprise les valeurs humaines ; il en est choqué. Ici, le narrateur annexe la scène à la pensée et à l'imagination de Clarence.

Ailleurs, l'on a affaire à une autre réaction. En effet, face à la contrainte et à l'humiliation qui lui sont infligés par le commandant, Bakari, le père d'Ahouna, se suicide. Avec cet acte, il verse son propre sang en sacrifice pour s'élever contre les brimades. En Afrique, le sang du suicidaire, pense-t-on, souille la terre. Mais ici, Bakari fait un

<sup>506</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*. p.313.

<sup>507</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*. p.34.

véritable acte de courage. Par ce geste hautement symbolique, Bakari dénonce, rejete et nie un système qui fonde sa puissance sur l'écrasement d'un être faible ignorant et démuné :

La cravache siffla encore ; les oreilles de mon père recommencèrent de ruisseler de sang...  
Mon père avait déjà plongé la dague dans son cœur ! Le sang coulait avec furie, on se précipita vers lui ; je le vis tomber... Mon père gisait dans un petit lac de sang.<sup>508</sup>

Ahouna raconte la scène de suicide de son père flagellé et humilié par le commandant. Il voit ce sang qui coule réclamer vengeance, mais reste impuissant. Ne supportant plus cette vie de la prison, Affognon, lui, se suicide. Il voit son propre sang jaillir mais reste déterminé à mettre fin à ses jours :

Il se tut, s'ouvrit les veines avec calme et regardait couler son sang ; mais l'écoulement lui paraissait trop lent : il voulait en finir le plus vite possible ; alors il s'enfonça le canif au dessus de la clavicule gauche ; le sang jaillit soudain comme poussé par une pression trop forte. Affognon eut encore le courage d'enfoncer l'arme jusqu'à ce qu'elle disparaisse dans son corps.<sup>509</sup>

Son sang, Affognon l'intègre au rituel de son suicide. Il se voit vidé de son propre sang.

Dans *L'enfant noir*, nous avons une autre expression du sang. Lors des cérémonies de circoncision, les initiés sont soumis à la section de la pulpe de la partie génitale : « En quelques secondes, la douzaine d'enfants que nous étions cette année-là, sont devenus des hommes ; l'opérateur m'a fait passer d'un état à l'autre, à une rapidité que je ne puis exprimer. »<sup>510</sup>

<sup>508</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op. cit.* p.58.

<sup>509</sup> Ibidem. p.205.

<sup>510</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*. p.139.

La séance rituelle a un impact sur les jeunes corps des candidats à la circoncision. Le sang qui coule des blessures peut être sources de maladies graves. La violence sur le corps reste ici un consensus social. C'est un fait social qui intègre les us et coutumes. Le sang de la circoncision n'est pas voué au sacré. Il n'est pas recueilli. Le plus important, est de faire passer les jeunes de l'enfance à l'âge adulte. Il faudrait plutôt décrier certainement le manque de soin face à l'hémorragie :

L'hémorragie qui suit l'opération est abondante, est longue ; elle est inquiétante : tout ce sang perdu ! Je regardais mon sang couler et j'avais le cœur étreint. Je pensais : « Est-ce que mon corps va entièrement se vider de son sang ? » Et je levais un regard implorant sur notre guérisseur, le « séma ».

-Le sang doit couler, dit le « séma ». S'il ne coulait pas [...]

Le sang finalement tarit, et on nous revêtit de notre long boubou [...] Hélas ! nous avons perdu trop de sang - il nous semblait en sentir encore l'odeur fade ! - et nous avons un peu de fièvre : nous frissonnions par intervalles.<sup>511</sup>

Le corps résiste mal à son sang qui se vide. Si l'hémorragie n'est pas arrêtée, elle peut conduire à la mort. Le sang qui coule du sexe du circoncis est moins fatal que celui provenant du cou ou du cœur. De toute cette analyse, nous percevons clairement les différentes dimensions de l'importance même du sang. Dans tous les cas, l'évocation de tant de sang montre une violence accrue. Partout donc, le corps reste en proie à la violence, et l'exposition du sang présente le degré d'emploi de cette violence sur toutes les parties du corps. Finalement les romans ne font qu'exprimer, dans le fond, les instincts sanguinaires mêmes des hommes.

---

<sup>511</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*. p.140-141.



### VII-2-2- Les larmes / les pleurs / l'urine

Les larmes sont généralement associées aux pleurs. Les larmes proviennent de douloureuses épreuves de la vie : la perte d'un être cher, une atteinte grave au corps frappé, blessé, mutilé. De même, dans une relation affective, les larmes peuvent exprimer la douleur de la séparation. L'évocation de scènes où l'on voit les personnages en pleurs ou en larmes se multiplie dans les romans de la période coloniale.

En présentant le corps en pleurs et en larmes, c'est l'émotion du personnage, face à une situation, qui est ainsi présentée. L'abondance des larmes et des pleurs démontrerait que les corps sont très éprouvés. Les épreuves qui font pleurer sont variées : séparation, sévices corporels, bastonnades, mort. Ainsi, dans *L'enfant noir*, nous assistons à une scène pathétique du départ de Laye pour la ville de Conakry. La forte émotion fait couler des larmes autant aux parents qu'à leur fils :

Quand je revins près de ma mère et que je l'aperçus en larmes devant mes bagages, je me mis à pleurer à mon tour. Je me jetai dans ses bras et je l'étreignis... Je l'entendais sangloter, je sentais ma poitrine douloureusement se soulever.

-Mère, ne pleure pas ! dis-je. Ne pleure pas !

Mais je n'arrivais pas moi-même à refréner mes larmes et la suppliai de ne pas m'accompagner à la gare...<sup>512</sup>

L'émotion est si grande. Toute la famille est bouleversée par ce départ. Les larmes qui coulent sont l'expression de l'affection filiale. Même le père est en pleurs, il cache son émotion en tant qu'homme et chef de famille : « Il desserra brusquement son étreinte et partit très

---

<sup>512</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*. p.159.

vite – sans doute ne voulait-il point me montrer ses larmes -, et je poursuivis ma route vers la gare. »<sup>513</sup>

Avec l'expression de tant d'affection, nous constatons que le corps s'inscrit dans une pratique quotidienne et sociale, telle que le signifie Barbara Michel :

Nous partageons facilement l'évidence que nos existences d'humains... sont d'abord corporelles. A la fois matières et signes, techniques et imaginaires, le corps peut se circonscrire dans les gestes de l'hygiène... dans ses postures, ses perceptions sensorielles, ses expressions affectives, sans oublier son intellect.<sup>514</sup>

Le corps manifeste l'affection qu'il a pour un autre corps. Ainsi donc une forte émotion pousse aux pleurs, aux larmes. Le corps est émotif. Ahouna et sa mère ne manquent pas de verser des larmes face aux atrocités que subissait Bakari sur les carrières du travail forcé :

Ma mère vint me voir me voir au pâturage. Elle était terriblement minée par la douleur ; je me jetai contre elle et nous pleurâmes longtemps. Elle me consolait et je la consolais aussi, mais nous ne pouvions nous empêcher de pleurer davantage.<sup>515</sup>

Les pleurs d'Ahouna vont se prolonger sur le champ des corvées où il ne peut vraiment résister à la douleur qui le traverse :

Je regardais mon père, concentrais mon attention sur lui et, comme si je l'eusse appelé, il regarda vers l'arbre derrière lequel j'étais blotti ; nos yeux se croisèrent, je fus soudain aveuglé de larmes, j'enfouï mon visage dans mes mains et pleurai en silence.<sup>516</sup>

Bakari lui-même pleure face à cette déchéance totale. Plus qu'une simple émotion, ses larmes sont l'expression de la douleur, de la

---

<sup>513</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*. p.161.

<sup>514</sup> Barbara Michel, « *Corps colonisé, imaginaire dépossédé* » in *Les imaginaires du corps*, tome 2. (Ouvrage collectif) *op.cit.* p.371.

<sup>515</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op. cit.* p.54.

<sup>516</sup> *Ibidem*, p.56.

colère, de l'indignation, de la révolte intérieure. Cette situation d'aliénation semble avoir pour foyer d'exercice le corps de Bakari :

La cravache siffla encore ; les oreilles de mon père recommencèrent de ruisseler de sang. Pour la première fois depuis l'épizootie cholérique et les ravages des criquets, mais aussi pour la dernière fois, je vis les larmes couler des yeux de mon père...<sup>517</sup>

Les larmes sont l'expression visible de la douleur, qu'elle fut physique ou émotionnelle. Cette substance du corps n'est pas vitale comme le sang, mais elle reste tout de même liée à la représentation du corps. Face à la mort, le corps réagit toujours par des larmes. Nini pousse des cris et se met en pleurs à la mort de sa tante :

Trois jours après, la vieille Hélène Maerle expire doucement, à l'âge de soixante douze ans. Cette fin qu'on ne peut pas dire prématurée, jette pourtant Nini dans une crise hystérique de vocifération et de hoquets, et cela suffit à alerter les voisines, métisses ou noires qui envahissent aussitôt la maison mortuaire...<sup>518</sup>

Par ses pleurs, Nini marque son attachement à sa tante. De même, Ahouna pleure face à la mort de son père, mais plus tard, il pleure Boullin et sur son propre sort :

Ahouna était inconsolable : il ne réussissait pas à s'empêcher de pleurer en silence la mort de Boullin ; le défunt lui semblait maintenant aussi cher, aussi indispensable que ce qu'il appelait son être. Le néant qui s'était ouvert dans son âme aussitôt après son crime se creusait davantage ; la sensation angoissante qu'il éprouvait sans s'en soucier outre mesure, parce qu'il se considérait comme un mort parmi ses confrères correspondait maintenant à une réalité certaine.<sup>519</sup>

Les pleurs et les larmes procèdent manifestement de la douleur éprouvée par le corps. Du corps émanent donc pleurs et larmes. Les

<sup>517</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op. cit.* p.58.

<sup>518</sup> Abdoulaye Sadjji, *Nini, mulâtresse du Sénégal.* p.195.

<sup>519</sup> Olympe Bhêly-Quénum, *op. cit.* p.238.

larmes expriment la dimension sociale du corps. Le corps ne se modèle pas avec les pleurs ; il s'exprime et manifeste sa présence d'être au monde avec d'autres qui sont avec lui dans une relation affective ou filiale, ou avec d'autres qui le briment et souhaitent son anéantissement, sa mort. Ainsi, nous voyons que les pleurs engagent le corps dans une sociabilité des corps.

S'agissant de l'urine, elle est un liquide qui résulte de la purification du corps par les reins. Cette substance entre généralement dans l'intime du corps du personnage. En principe, l'on se cache, ou se retire pour satisfaire un besoin physiologique. Lorsqu'on découvre un personnage qui fait ses selles ou son urine sur lui, c'est une honte, une véritable humiliation. Les substances intimes qui sortent du corps sont celles qui le souillent. Etre noyé dans ses urines ou ses selles présente toute la souillure de son corps. A l'école primaire, celui qui urine en classe est hué afin qu'il ne recommence pas cet acte incommode. C'est le cas de Climbié. Sous la violence des coups de cravaches, l'opprimé fait souvent ses besoins sur lui. De même, sous l'action accentuée du supplice qui atteint son paroxysme, le personnage ressent une envie soudaine et pressante de « pisser ». C'est bien ce que ressent Méka à l'intérieur du cercle de chaud où il souffre le martyr : « Dieu Tout puissant [...] mon cher et grand désir est d'enlever ces souliers et de pisser... oui de pisser. »<sup>520</sup>

Quelquefois, l'état d'inconscience et d'ivresse peut également conduire le personnage à faire ses urines sur lui, sans qu'il le sache.

---

<sup>520</sup> Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, p.99.

Elément dynamique dans les espaces, le corps dans la période d'avant les indépendances parcourt l'univers traditionnel africain, que représentent les villages et les campagnes, les villes dont l'avènement réoriente le traitement réservé au corps. Ainsi, de l'espace traditionnel à l'espace occidentalisé, le corps qui est donné à voir reste un corps souffrant, en proie aux violences de toutes sortes. La matrice du corps est un espace de toutes relations. C'est en effet ce qui pourrait transparaître de la réflexion de Claude Fintz :

Lieu de tous entre-deux, lieu de métissages, il est à la fois la figure de l'individuation (un espace « propre ») et celle de l'intersubjectivité... En tant qu'espace relationnel, le corps interroge l'entre-deux de toute communication, sociale et poético-artistique. Il est vraisemblablement une « figure » centrale de l'imaginaire, capable de symboliser en permanence les dimensions socio-anthropologiques de l'humain.<sup>521</sup>

---

<sup>521</sup> Claude Fintz, « *Le corps, l'œuvre, l'imaginaire* » in *Les imaginaires du corps, tome 2*. 2002, (Ouvrage collectif), pp.381-382.

## CONCLUSION PARTIELLE

Le personnage évolue dans divers espaces qui ont une influence sur son corps. En fonction des mouvements du corps dans l'espace, l'on peut caractériser sa gestion. Dans les nombreux cas présentés dans les romans, le personnage peut s'adapter à son milieu ou subir des actions dans son espace ou dans un espace qui lui est étranger. L'espace traditionnel, représenté par le village, se présente dans l'ensemble comme un espace d'épanouissement du corps alors que l'espace urbain, symbolisé par la ville coloniale, se révèle être un véritable enfer. En plus des influences dues aux actions des hommes sur le corps, nous avons les composantes naturelles qui dégradent les corps. Ainsi le corps dans le milieu africain subit constamment l'influence des hommes et celui du décor dont les actions permanentes anéantissent la vie même du personnage.

TROISIEME PARTIE :

***LA REPRESENTATION DU CORPS ET L'ESQUISSE  
D'UNE NOUVELLE APPROCHE  
HISTORIQUE DU ROMAN AFRICAIN***

La littérature africaine de la période coloniale s'identifiait aisément par une certaine constance au niveau de la thématique et du style d'écriture. Les thèmes traités tournaient en effet autour du système colonial, de l'assimilation, de l'aliénation, des conflits tradition-modernisme... quant au style d'écriture utilisé, il était plutôt d'ordre linéaire. Cette caractérisation donnait une certaine monotonie aux différents textes. L'on comprend aisément que le style utilisé par Kourouma fait de mélanges de genres de ton et adoptant une composition éclatée du récit soit perçu comme un nouveau souffle. Tous les critiques du roman africain de la période coloniale accentuaient leurs analyses sur les aspects et facteurs tendant à dénoncer les sévices corporels sans toutefois tenir compte de l'élément corps. Les différentes représentations et manifestations du corps sont pourtant des éléments qui marquent l'espace narratif. Le corps en tant qu' « espace relationnel »<sup>522</sup> reste le support de l'évolution véritable de l'histoire. Car le corps, c'est le personnage en action. Les réflexions critiques que suscite cette notion du corps permettent de l'appréhender dans les perspectives esthétique, éthique et idéologique. Les analyses que nous initions doivent pouvoir contribuer à déterminer l'importance du corps dans l'évolution de l'histoire du roman africain.

Les nouvelles options critiques se penchent plus sur cette thématique de base qui n'avait aucunement suscité d'attention jusque là. Le thème du corps peut s'inscrire au nombre des grandes thématiques de détermination de l'histoire du roman africain d'avant les indépendances, car pouvant permettre de revisiter l'expression culturelle, le témoignage de l'histoire africaine et la réflexion philosophique sous-jacente.

---

<sup>522</sup> Claude Fintz, *op.cit.* p.372.



## CHAPITRE VIII : LE CORPS, MOYEN D'EXPRESSION CULTURELLE

Le corps est le réceptacle de toutes les actions et des discours produits. Tous les romanciers africains mettent l'homme au centre de leurs récits. En parlant ainsi de la condition humaine des Africains, c'est à une représentation du corps que nous aboutissons. Tout le corps n'est qu'expression. Répondant implicitement aux stéréotypes raciaux du manque de culture, les romanciers ont eu pour souci de mettre en scène le véritable corps africain. Le prenant comme tel, ils en font un être réel et vivant. Le corps est nommé, habillé, nourri, éduqué sur tous les plans. Ce corps qui est donc un être social s'intègre à sa société et détermine l'identité culturelle africaine.

### VIII-1- La représentation du corps comme réveil culturel

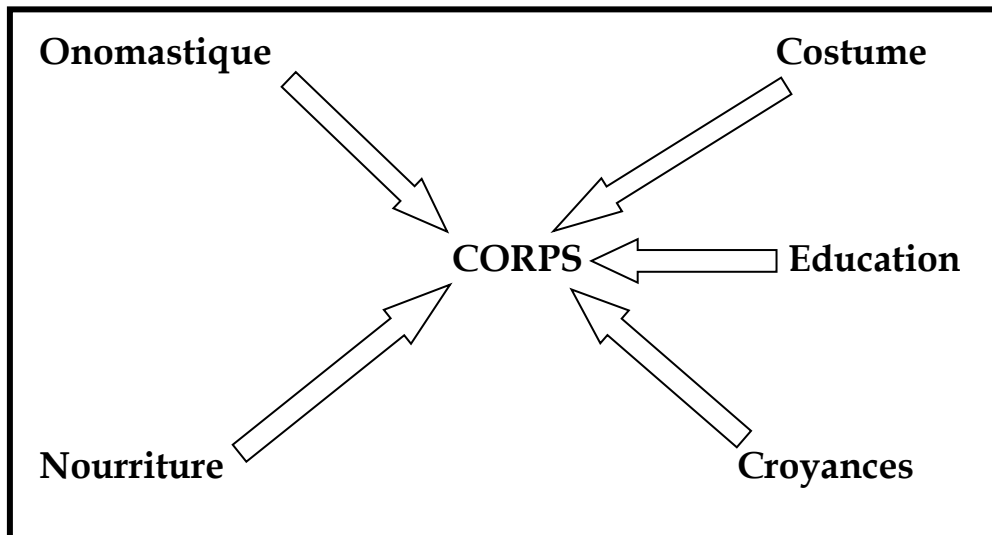
Le réveil culturel n'est autre que cette preuve justificative que les Noirs sont également producteurs de cultures. La question culturelle, notamment celle de sa revalorisation va orienter toute la production littéraire de la période coloniale. Les Africains ont des cultures qui s'expriment diversement en fonction de leurs sensibilités au monde qui les entoure. Nier cet état de fait, c'est pratiquement leur nier leur existence. Les romans africains regorgent de nombreux passages ethnologiques gages de la manifestation et de l'expression culturelle. Pierre Thoungui, parlant singulièrement des auteurs camerounais qui restent attachés à leur terroir natal atteste que :

Tout comme leurs différents héros, ils ont connu l'époque coloniale. L'écrivain camerounais ne se détache pratiquement jamais de son terroir natal. Les écrivains et leurs œuvres se trouvent ainsi au cœur de la démarche ethnologique.<sup>523</sup>

---

<sup>523</sup> Pierre Thoungui, « Survivances ethniques et mouvance moderne », in *Mélanges Africains*. p.330.

Parler de culture, c'est donc déterminer tous les aspects qui construisent l'univers social des hommes. S'agissant de l'Afrique, la culture reste une expression fondamentale de l'être même. En réalité, la culture a pour centre relationnel le corps, un corps nommé (voir la dimension de l'onomastique), un corps habillé (dimension du costume), un corps nourri et qui se nourrit (la dimension de la nourriture), un corps croyant ou soumis à des croyances (la dimension de la croyance). Pour mieux organiser la démonstration, partons du schéma suivant :



Ce schéma montre clairement que le corps se trouve au centre de nombreuses relations, et représente la chute de plusieurs facteurs plaçant l'homme, l'Africain au cœur des actions et activités. Toute la démarche culturelle tend à prouver cet enracinement du corps noir dans son milieu et son époque. De même, il s'agit de mettre en relief le degré du rapport de l'écrivain à son environnement culturel.

Dans l'hétérogénéité des romans du corpus, la démarche va focaliser l'analyse sur trois romans que sont *L'enfant noir*, *Nini*, *la mulâtresse du Sénégal* et *Maïmouna*.

### VIII-1-1- L'onomastique ou le corps nommé

Le nom fait appartenir l'individu à une famille, à un groupe social. Le personnage n'est pas seul au monde. Enfant de sa famille, il en porte le patronyme. C'est par le corps reconnu comme étant le sien que la famille le nomme. Par là, le nom qui est ainsi attribué sera lié à la vie de la famille, à ses événements majeurs. On ne peut donc s'étonner qu'en Afrique les noms soient caractéristiques et significatifs, car liés à de nombreux faits. Le nom *Climbié* signifie « un jour ». Il marque ici l'espoir qu'un jour justement le temps sera meilleur et favorable. Le nom que porte le personnage se révèle finalement comme une mission pour lui. Par son nom, le personnage est caractérisé, désigné.

Dans *L'enfant noir*, roman autobiographique mettant en scène Camara Laye lui-même, on retrouve de nombreuses informations sur les aspects procédant de son milieu culturel. En effet, Camara Laye est de la caste des forgerons, comme l'indique le métier de son père : « Cet atelier était la maîtresse pièce de notre concession. Mon père s'y tenait généralement, dirigeant le travail, forgeant lui-même les pièces principales ou réparant les mécaniques délicates. »<sup>524</sup>

Comme son père, il est en principe destiné à faire de même pour perpétuer la tradition. Laye n'est pas un enfant prodige. Il se reconnaît pleinement parmi les siens. En narrant cette enfance dans sa famille, il établit une identification relativement aux ressources culturelles de son milieu ; mais surtout son identité qu'il expose. Son nom n'a pas une signification particulière.

---

<sup>524</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*. pp.11-12.

Toutefois, la joie d'appartenir à sa famille et d'en connaître l'histoire et la généalogie, donne à Laye un sentiment de fierté. La scène du griot louangeur est très expressive de l'importance de la lignée des Camara :

Le griot s'installait, préludait sur sa cora ... et commençait les louanges de mon père. Pour moi, ce chant était toujours un grand moment. J'entendais rappeler les hauts faits des ancêtres de mon père, et ses ancêtres eux-mêmes dans l'ordre du temps...c'était comme un grand arbre généalogique qui se dressait, qui poussait ses branches...<sup>525</sup>

Par cette action du griot qui plonge dans la culture traditionnelle authentiquement africaine, le nom de famille tient tout son sens. Le griot saisit l'occasion pour célébrer les hauts faits des personnages de la famille qui auront marqué leur époque. *L'enfant noir* traduit toute l'originalité du traitement des faits culturels relatifs à tous les compartiments de la tradition africaine. Par ce procédé, les auteurs veulent rester collés aux réalités africaines et manifester leur quête identitaire.

L'auteur des œuvres *Nini, la mulâtresse du Sénégal* et *Maimouna*, va donner une autre dimension de l'emploi des noms en relevant le rapport à la perspective culturelle. Nini s'appelle en réalité Virginie Maerle. Il est clairement indiqué que le prénom qu'elle porte n'est autre que le diminutif de son prénom Virginie. L'appellation est une marque d'affectivité. Elle appartient à la famille des Maerle dont les survivants sont la grand-mère et la tante de Nini : « Grand-mère Hélène et tante Hortense, c'est tout ce qui reste de la famille des Maerle. »<sup>526</sup>

---

<sup>525</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*. p.25.

<sup>526</sup> Abdoulaye Sadj, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, p.11.

Le prénom Nini qui fait du roman un roman éponyme, capte toute l'attention sur le personnage. Ce prénom concentre et laisse focaliser sur lui toutes les relations de race, de religion, de fonction. Le prénom Nini fait jeune, exotique. En tant que mulâtresse, Nini est partagée entre deux cultures. Son nom a un rapport plus avec l'Occident qu'avec l'Afrique, à cause de son ascendant blanc. De fait, le plus frappant dans sa désignation, se situe dans sa définition par rapport aux autres. En effet, son évolution en tant que mulâtresse permet de déterminer les différences culturelles qui s'établissent entre Blancs et Noirs, entre Blancs et Mulâtres, et entre Mulâtres et Noirs.

Quant à Maïmouna Tall, elle semble, de prime abord, coupée de sa lignée. Pour preuve, aucune mention n'est faite de son père. Il faut attendre le moment où elle est proclamée « Etoile de Dakar » pour que tout son nom soit énoncé. Maïmouna n'a que sa Mère Yaye Daro et sa sœur Rihanna : « Sa mère... Cette excellente femme, veuve un an après que Maïmouna fut sevrée, n'avait pas voulu se remarier... Elle s'appelait Daro. »<sup>527</sup>

Ici encore, Abdoulaye Sadjî donne au prénom de l'héroïne Maïmouna, dans son style, une perspective similaire à celle de Nini. La même focalisation sur le seul prénom du personnage révèle assurément que ce qui est digne d'intérêt, c'est certainement l'identité directe du corps. Maï ou Maïmouna est mise au centre d'un réseau de significations où son simple prénom évoque l'expression de la beauté africaine.

---

<sup>527</sup> Abdoulaye Sadjî, *Maïmouna*, p.13.

Les romans de la période coloniale présentent des personnages, pour la plupart, authentiquement africains. Les noms qu'ils portent attestent de ce rattachement direct avec leur milieu de vie. Des noms se retrouvent d'un roman à l'autre. Ainsi, le prénom Maïmouna se retrouve autant dans *Les bouts de bois de Dieu* que dans *Maïmouna*. Le nom Bakari se retrouve à travers *Un piège sans fin* et dans *Les bouts de bois de Dieu*. Le prénom Samba dans *L'aventure ambiguë* pour Samba Diallo, et Samba N'Doulougou dans *Les bouts de bois de Dieu*. Ce choix de noms montre clairement qu'il s'agit de l'espace africain. Il est également des noms qui sont spécifiques à des personnages : Yaye Daro, N'Dèye Touti, N'Dabian, Ahouna... Les auteurs partagent eux-mêmes les mêmes espaces géographiques et culturels que leurs personnages ; ce qui explique ces rapprochements onomastiques.

La variété des noms montre la diversité des corps mis en situation. Il est vrai que les romanciers font cohabiter Africains et Occidentaux. Toutefois, l'accent est plutôt mis sur l'authenticité africaine dans toute sa dimension. Dans l'ensemble, on peut retenir que les noms construisent l'univers romanesque en le peuplant de corps d'hommes, de femmes, d'enfants, de vieillards et de jeunes, de Blancs et de Noirs.

### **VIII-1-2- Le costume, le vêtement ou corps vêtu**

Le costume est une pure expression de l'esthétique du corps et de son appartenance socio-culturelle. L'habillement restitue au personnage son élégance ou traduit sa misère. *Le costume fait le corps*, serait-on tenté de dire. En effet, par le costume, l'on apprécie le

personnage, l'intégrant dans une certaine classe, le racolant à une région, appréciant son élégance. Dans la vague de revalorisation des cultures, les habitudes vestimentaires africaines seront mises à contribution dans les romans africains avant les indépendances, pour présenter la diversité des couleurs qui font justement la richesse des vêtements.

Lors des fêtes et des cérémonies importantes, la tenue vestimentaire constitue le voile qui recouvre le corps, devenant du coup un élément de sa nouvelle identité. On peut ainsi comprendre que Méka soit étrange dans sa veste et que son corps souffre dans cet accoutrement : « -C'est une nouvelle mode... après les vestes De Gaulle, ce sont les vestes Zazou et je suis le premier à Doum à en porter...A moins que le chef des Blancs n'en porte une de même coupe demain... »<sup>528</sup>

Les beaux vêtements donnent une nouvelle désignation au personnage, particulièrement à son corps. En ce sens, le corps des femmes prend une autre dimension très expressive de la beauté de leur corps. Autant dans *Maïmouna* que dans *Nini, mulâtresse du Sénégal*, la tenue vestimentaire prend une place de choix.

Avec Nini et Maïmouna, c'est la célébration de la beauté féminine :

Maïmouna rit très fort, reflet d'ivoire dans le jour mourant qui emplissait la pièce. Elle était vraiment belle alors, plus radieuse que la petite Cayorienne au crâne rasé flanqué d'une touffe de cheveux...un léger embonpoint qui convenait très bien à sa grande taille. Ses bras s'étaient arrondis. Sa poitrine s'était affermie. Tout cela avait un charme indéniable...<sup>529</sup>

---

<sup>528</sup> Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, pp.85-86.

<sup>529</sup> Abdoulaye Sadj, *Maïmouna*, p.98.

La beauté du corps est rehaussée par les vêtements qu'elles portent :

Maïmouna, parée, pouvait rivaliser avec les beautés de Tahiti. Sa brosse peignée, étirée et ondulée au fer chaud fut ornée de fleurs artificielles [...] Au cou, elle lui passa une chaînette du même métal jaune crème, qui ressemblait à un long reflet de soleil. Pour tout vêtement un boubou de gaze au col échancré, de manière qu'on découvrit toute son épaule et la naissance du sein ; puis un pagne blanc immaculé et par-dessus un autre à pois roses et verts, comme les fleurs artificielles qui ornaient ses cheveux.<sup>530</sup>

On a alors une double dimension de la beauté du corps nu et du corps habillé. Maïmouna reste l'expression de la beauté de la « *femme noire* ». Dans *Le regard du roi*, la parure du roi révèle son rang social mais également la jeunesse de son corps et sa beauté. Clarence est sous le charme de sa présence : « Le roi, à présent, descendait de son palefroi [...] Clarence découvrit que ces bras étaient cerclés de tant d'anneaux d'or que le roi n'aurait pu les lever sans aide... »<sup>531</sup>

Dans toutes les régions africaines, l'habillement ordinaire se distingue de celui que l'on présente lors des cérémonies. Cet habillement se compose de pagnes, de boubous, de parures diverses aux couleurs éclatantes, de bijoux où l'or pur ou feint a une place de choix. En accentuant ainsi leur attention sur la description des vêtements d'un personnage, les auteurs tiennent à mieux mettre en valeur le corps de façon soit appréciative, soit dépréciative. Ce qui demeurerait fondamental pour les écrivains, c'était surtout la représentation de l'esthétique négro-africaine.

---

<sup>530</sup> Abdoulaye Sadj, *Maïmouna*, p.87.

<sup>531</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*, p.22.



### VIII-1-3- La nourriture, facteur de croissance corporelle

La nourriture favorise la croissance du corps. Les romanciers ont souvent évoqué le manque de nourriture ou son abondance dans certaines régions. A travers les romans, les repas proposés attestent généralement de la couleur locale. Tous les ingrédients utilisés pour confectionner les repas se trouvent sur place, que ce soit des mets africains ou européens. C'est surtout autour des repas que se crée toute la convivialité africaine :

Quand les repas nous réunissaient [...] Mais il était hors de question naturellement de vider tous les plats de viande et de riz, qu'on avait accumulés pour ce festin de joyeuse arrivée ; et ce n'était pas que mes petits copains n'y aidassent de toutes leurs dents : on les avait invités.<sup>532</sup>

Ici, le repas de fête composé de riz et de viande. L'on comprend bien que les mets soient ainsi constitués, car les habitants sont agriculteurs et pasteurs. Ils mangent les fruits de leurs différentes productions. Aussi, pour se rattacher à la couleur locale, dans *L'enfant noir*, Laye décrit une partie de chasse où les reptiles attrapés constituent un petit repas pour les jeunes chasseurs :

... nous allumions un feu pour cuire les lézards ou mulots que nous avons tués au lance-pierres [...] il me fallait regarder vider les lézards et mulots, garnir l'intérieur de sel, avant de les poser sur la braise ; même pour les déguster, toutes sortes de précautions étaient nécessaires.<sup>533</sup>

Ce repas de jeunes villageois atteste de leur attachement à leur milieu. Par leur maigreur ou leur embonpoint, l'on peut déterminer la qualité de leur alimentation.

---

<sup>532</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*. pp.52-53.

<sup>533</sup> Ibidem. p.51.

Maïmouna en grandissant se révèle experte dans l'art culinaire. De retour du marché, elle se met à la cuisine :

Du marché, elle rapporta les provisions nécessaires pour le repas de midi, poissons frais, riz ou semoule, huile, condiments divers [...] La petite Maïmouna portait donc le repas entier au marché, où toutes les deux se régalaient au milieu du bavardage des marchandes.<sup>534</sup>

Lorsqu'elle partit pour Dakar, il est évident que la qualité de la nourriture qu'elle avait chez sa sœur contribua encore à lui donner son embonpoint et à transformer tout son corps.

#### VIII-1-4- Les croyances et leurs incidences sur le corps

Le sentiment religieux ponctue toutes les actions et relations entre les personnages. Dans la plupart des romans de notre corpus, on a la présence de la triple croyance en Afrique : l'animisme ou fétichisme, le christianisme et l'islam. Il est vrai que les Africains adaptent à leur manière ces différentes croyances ; il y a ici une sorte d'inculturation manifeste. Le maraboutage y est constant, et nombreux sont les personnages qui, tout en s'affichant comme chrétien, musulman ou animiste, s'adonnent à d'autres pratiques spirituelles.

A travers *L'enfant noir*, apparaissent les parents de Laye avec toute la mystique familiale. Autour des personnages du père forgeron et de Dâman, la mère de Laye, sont annexées des croyances qui les rattachent plus à leur cadre de vie :

Ces marmites avaient toutes des couvercles de tôle... elles contenaient les gris-gris, ces liquides mystérieux qui éloignent les mauvais esprits et qui, pour peu qu'on s'en enduise le corps, le rendent invulnérable aux maléfices, à tous les maléfices. Mon père, avant de se coucher, ne manquait jamais de s'enduire le corps, puisant ici, puisant là...<sup>535</sup>

<sup>534</sup> Abdoulaye Sadj, *Maïmouna*, pp.14-15.

<sup>535</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*. p.11.

Le père de Laye, en plus d'être musulman comme l'indique la présence des peaux de prière, accorde une importance particulière à d'autres types de rites qui vont assurer sa protection. Les croyances qui fondent cet espace sont partagées. Son épouse Dâman, la mère de Laye, est quant à elle dotée de pouvoirs mystiques :

Un jour - c'était à la fin du jour - j'ai vu des gens requérir l'autorité de ma mère pour faire se lever un cheval qui demeurerait insensible à toutes les injonctions [...] D'où venaient ces pouvoirs ? Eh bien ! ma mère était née immédiatement après mes oncles jumeaux de Tindican... l'enfant qui les suit...doué du don de sorcellerie ; et même on le tient pour plus redoutable encore...<sup>536</sup>

De nombreuses croyances sont également liées à la superstition et au maraboutage. Yaye Daro, la mère de Maïmouna se rend chez le marabout ou féticheur pour obtenir des protections pour sa fille. Elle y croit si fortement que le long du récit, elle ne fait qu'entreprendre des actions dans ce sens :

La mère Daro interprétait défavorablement ces cauchemars. Elle était superstitieuse comme toutes les mères noires. Pour elle, chaque rêve avait sa signification et recommandait soit une aumône, soit un talisman. Chaque fois qu'au réveil Maïmouna lui narrait ses terreurs de la nuit, elle en plaisantait avec elle, pour rire et surtout la rassurer. Mais secrètement, elle allait voir le marabout ou le féticheur.<sup>537</sup>

A en juger par le comportement de la mère de Maïmouna, l'on comprend que l'Afrique soit dominée par certaines croyances qui permettent à la population de s'accrocher à la vie. Dans *Nini, mulâtresse du Sénégal*, le maraboutage reste plus caractéristique chez les Noirs. Les

---

<sup>536</sup> Camara Laye, *L'enfant noir*, pp.74-75.

<sup>537</sup> Abdoulaye Sadj, *Maïmouna*, p.21.

Mulâtres, comme les Blancs, sont généralement chrétiens. La famille de Nini est chrétienne, et ses tantes sont très ancrées dans leur foi :

Maintenant elles ne vivent plus dans l'abîme de la vieillesse que d'un espoir très fort en Dieu et du souvenir de leurs splendeurs de jadis [...] Le matin de très bonne heure, elles quittent la maison et se rendent à l'église pour entendre la messe.<sup>538</sup>

Les différentes croyances permettent de faire une lecture des faits quotidiens et de les interpréter. Ainsi, chez les personnages, il y a ce recours constant à la présence à Dieu et ou à quelques divinités pour demander aide et protection.

Dans les romans de la période coloniale, les personnages expriment continuellement leur degré de croyance par la pratique religieuse musulmane ou chrétienne, de même que par leur attachement aux croyances spécifiquement africaines. S'agissant des croyances africaines, le maraboutage et la superstition constituent pour les Africains une certaine identité.

Tout de même, l'on retrouve ces pratiques religieuses et croyances dans bon nombre de romans africains. Pour les besoins de notre catégorisation, nous n'allons pas nous appesantir sur toutes les autres œuvres. Car les auteurs de ces romans ne font pas de la question religieuse un élément culturel fondamental susceptible de les intégrer dans la catégorie des romans du premier type que sont *Nini*, *Maïmouna* et *L'enfant noir* et que nous avons dénommés romans d'expression culturelle.

Par leurs réflexions sur la thématique religieuse, Abdoulaye Sadju et Camara Laye s'inscrivent ainsi dans la voie certaine de la

---

<sup>538</sup> Abdoulaye Sadju, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, p.11.

revalorisation d'une culture africaine qu'ils appellent de leurs vœux et qui, malheureusement, se trouve bouleversée et transformée par de nombreuses pratiques, marques d'une inculturation certaine.

### **VIII-2- La discrimination par le corps, chez Abdoulaye Sadj**

Le corps doit être considéré comme un élément de l'éveil culturel en Afrique. Chez Abdoulaye Sadj, il se présente comme un objet de discrimination culturelle et raciale. Dans *Nini, mulâtresse du Sénégal*, c'est bien le corps qui est à l'épreuve dans les différents rapports qui se tissent entre les personnages. La couleur de la peau est une véritable identité qui favorise ou non l'intégration sociale.

Nini est un personnage qui renie sa race, s'aliène et s'assimile à une race étrangère blanche qui ne la reconnaît pas et la rejette. Pour Maïmouna, son corps et ses attributs seront sources d'une longue fresque d'exaltation de la beauté de la femme africaine. A cause de son introversion, Maïmouna connaîtra toutes les difficultés. Sa beauté flétrie, frappée par la maladie, elle finit par s'assagir et à prendre le bon parti de la vie en reprenant tout espoir.

#### **VIII-2-1- La discrimination corporelle dans *Nini, la mulâtresse du Sénégal***

Nous ne ferons pas les statistiques de l'emploi des vocables : *mulâtresse, mulâtre, noir, nègre, négresse, blanc, blanche*. La récurrence et la constance de l'emploi de ces mots, servant à désigner les composantes de cette société de Saint-Louis au Sénégal, restent visibles dans la trame de l'œuvre.

Incontestablement, les rapports établis entre ces différentes composantes de la société laissent considérer la question raciale comme une source de conflits permanents. Le corps, notamment la couleur de la peau, représente l'élément de focalisation et de discorde. Il s'installe entre ces différentes entités une sorte de haine mutuelle ; mais celle qui est orientée vers le Noir demeure la plus accentuée. C'est justement ce que relève Frantz Fanon, qui revient sur la question de cette haine raciale que *Nini, mulâtresse du Sénégal* d'Abdoulaye Sadju rend mieux :

... c'est Abdoulaye Sadju qui, avec *Nini*, nous donne une description de ce que peut être le comportement des Noirs en face des Européens. Nous l'avons dit, il existe des négrophobes. Ce n'est d'ailleurs pas la haine du Noir qui les anime ; ils n'en ont pas le courage, ou ne l'ont plus. La haine n'est pas donnée, elle a à se conquérir à tout instant, à se hisser à l'être, en conflit avec des complexes de culpabilité plus ou moins avoués. La haine demande à exister, et celui qui hait doit manifester cette haine par des actes, un comportement approprié ; en un sens, il doit se faire *haine*.<sup>539</sup>

Comme l'a souligné Frantz Fanon, la discrimination s'appuie sur la haine. Cette phobie qui se manifeste contre la race noire n'est pas que simple haine. *Nini* est une véritable incarnation - « se faire *haine* » - de la haine pour les Noirs. L'œuvre d'Abdoulaye Sadju se double de deux orientations singulières, fondées sur le mépris que *Nini* éprouve pour les Noirs et sur la difficulté pour elle-même à s'insérer dans cette société qui ne la reconnaît pas comme la sienne. Madior Diouf revient sur cet état de fait, dans sa critique sur l'œuvre d'Abdoulaye Sadju :

L'œuvre ne se limite pas à une critique du racisme dans une situation coloniale. Plus profondément elle pose un problème d'éducation qui appartient à toutes les époques : l'insertion harmonieuse de la personne métisse dans son monde.<sup>540</sup>

---

<sup>539</sup> Frantz Fanon, *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1952. pp.42-43.

<sup>540</sup> Madior Diouf, *Nini, mulâtresse du Sénégal, Etude critique*, Dakar, Editions Khoudia, 1990. p.9.

Cette double orientation peut se fondre en une. Car, dans les deux situations, c'est l'élément corps qui sera toujours en situation en fonction de sa couleur.

La société de Saint-Louis est composée de multiples communautés qui, elles, sont séparées les unes des autres. Dans ce cloisonnement, chaque communauté semble s'appuyer sur des préjugés afin d'établir son regard sur l'autre :

Abdoulaye Sadju a mis l'accent surtout sur la force du préjugé racial que le Blanc a pour le Noir et la Mulâtresse pour le Noir [...] Nini comme les Mulâtresses a trop d'orgueil mal placé pour pouvoir considérer avec correction les Noirs quels qu'ils soient. Les Mulâtresses ont choisi de se considérer comme supérieures aux Noires. Ils aspirent à être identiques aux Blancs.<sup>541</sup>

L'établissement de ce rapport à l'autre, de son acceptation demeure ainsi le fait qui accentue les clivages. Quant à Nini, elle marque son aversion constante et son mépris pour les Noirs. Son attitude avec le planton Mamadou montre ce réel ressentiment face aux Noirs et que Frantz Fanon qualifiait de haine. Dans le passage qui suit, nous avons trois entités raciales. Cette scène illustre véritablement le regard mutuel entre les différentes communautés de Noirs, de Blancs et de Mulâtres :

-Ils sont insolents ces indigènes, dit Nini à ses deux camarades blancs qu'elle voudrait pouvoir prendre à témoin. Mais ils demeurent silencieux, la tête plongée dans leurs papiers.

Le planton Mamadou n'est pas un méchant garçon, mais il est rancunier comme les gens de sa race. Autrefois il était très poli et déférent à l'égard de Nini. Il pensait que les Noirs et les mulâtres sont des cousins qui se devaient amitié et assistance en cas de besoin. Il pensait que respecter Nini c'était respecter sa race aux yeux des deux Blancs de France. Mais Nini s'était trompée sur le sens profond de cette attitude qui était apparemment de soumission... Pour lui Nini est moins respectable que n'importe quelle Blanche et n'importe quelle Noire.<sup>542</sup>

---

<sup>541</sup> Madior Diouf, *op.cit*, p.29.

<sup>542</sup> Abdoulaye Sadju, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, pp.16-17.

Nini se croit intégrée dans cette communauté blanche ; l'attitude des deux blancs montre qu'ils ont eux aussi un orgueil qu'ils affichent mal. Ils sont certainement surpris de l'attitude de Nini envers le Noir. Ils les mettent tous dans le même moule. La véritable discrimination se manifeste entre Nini et Mamadou. Nini veut prendre son parti en prenant ses « camarades » Blancs à témoin. Le narrateur aurait parlé de « compatriotes blancs » ou simplement de « ses deux camarades » que nous aurions sûrement compris l'identification et l'intégration de Nini. Il n'en est rien. La différence est nette. Elle, pourtant ne le sait pas, ou feint de ne pas le savoir. Mamadou, lui, révisé sa position. Il brise en lui toute la sympathie envers Nini, en marquant sa distinction et son reniement non seulement de Nini mais, à travers elle, de tous les mulâtres.

Cette plage représente un incident parmi tant d'autres où l'idée même de cloisonnement s'accroît de plus en plus entre noirs et mulâtres :

Une négresse, passant, vient de la bousculer. Nini la contemple avec mépris, avec haine et l'apostrophe :

-dis donc, la « djiguène », tu ne peux pas faire attention !

Comme la femme continue son chemin sans s'émouvoir, Nini grommelle :

-Qu'elles sont bêtes ! Aucune éducation !

Petit incident de la rue qui arrive tous les jours ; mais la moindre maladresse commise par un Noir passe pour un scandale aux yeux des mulâtres de Saint-Louis. <sup>543</sup>

En plus, à l'intérieur de la communauté mulâtre existent des cloisonnements à cause toujours de la différence de peau, de la

---

<sup>543</sup> Abdoulaye Sadj, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, pp.18-19.



situation ou du nom de famille qui serait plus proche d'une famille occidentale de souche :

A Saint-Louis l'élément mulâtre se distingue nettement de l'élément noir. On dirait les immigrants d'une race d'aristocrates déchus vivant dans un perpétuel effort pour en imposer à leur entourage les nègres.

Entre mulâtres mêmes il y a des cloisonnements étanches. Ils se distinguent entre eux non seulement par des titres de noblesse authentique ou fausse mais encore et surtout par la teinte de leur peau [...] Mais **la volonté de ségrégation** la plus nette se remarque chez **les mulâtresses qui se divisent en trois grandes classes... les mulâtresses de la première classe** qui sont presque blanches et refusent d'être prises pour des métisses... **les mulâtresses de seconde classe** sont plus basanées mais non moins prétentieuses que les premières... **Les mulâtresses de troisième classe...** <sup>544</sup>

Le roman est donc très expressif dans le traitement du problème de la race. Le narrateur s'applique à surtout donner les détails sur la réalité vécue, tout en relevant en même temps les intentions des personnages. La dynamique de l'expression détermine également une évolution dans les relations entre les différentes communautés.

Le préjugé racial, qui oriente la discrimination dans l'œuvre, permet à Abdoulaye Sadjji de faire de la question raciale le support narratif premier, mais en même temps une maquette d'exposition de certaines valeurs culturelles africaines. Les canons esthétiques de la beauté de Nini sont ceux de la véritable femme noire :

Il est vrai que Nini est « café au lait » presque blanche, un « café au lait » dans lequel le café a été nettement absorbé, assimilé par le lait... Pourtant trois choses la rattachent malgré elle à ce sol d'Afrique qu'elle renie de toutes ses forces : d'abord **son petit nez** écrasé aux narines largement ouvertes ; ensuite **ses lèvres fortes et gourmandes** ; enfin cette **démarche féline** qu'elle tâche de corriger dans un perpétuel raidissement. <sup>545</sup>

---

<sup>544</sup> Abdoulaye Sadjji, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, pp.42-43.

<sup>545</sup> Ibidem, p.41.

Abdoulaye Sadju fait de la femme africaine un prototype de beauté qui n'efface pas ses traits, malgré les mélanges raciaux qu'il peut y avoir. A travers Nini, c'est également la beauté de la femme africaine qui est célébrée.

Par sa haine et son mépris pour les Noirs, Nini refuse de s'intégrer et de se classer dans la société saint-louisienne. Malgré ses distances, il est clairement indiqué qu'elle ne peut gommer la marque noire qui façonne son être. En partant de cette vision, l'idée fondamentale qui se dessinerait chez Abdoulaye Sadju serait celle qui favoriserait le décloisonnement des races : « Abdoulaye Sadju a donné à la présentation des relations inter-communautaires une signification optimiste : la séparation des communautés est combattue. »<sup>546</sup>

#### **VIII-2-2- Maïmouna : de la beauté aux déboires d'une jeune fille introvertie**

Le besoin de s'intéresser spécifiquement à l'écriture d'Abdoulaye Sadju pour juger de la représentativité du corps comme moyen d'expression culturelle, n'est pas un choix fortuit et déplacé. Dans *Maïmouna*, Abdoulaye Sadju aligne deux préoccupations : premièrement la représentation et la valorisation de la société africaine notamment à travers la célébration de la diversité et des richesses culturelles ; deuxièmement l'interpellation de la jeunesse africaine à la prise de responsabilité.

Les deux axes répondent à la perspective analytique qui prend pour support la beauté et les déboires de Maïmouna dus à son

---

<sup>546</sup> Madior Diouf, *op. cit.* p.34.

introversion. En effet, Maïmouna découvre son corps qu'elle trouve en parfaite dysharmonie avec le milieu dans lequel elle vit. Sadjı va faire de ce corps de jeune fille une valeur culturelle.

Abdoulaye Sadjı a précisé dans la revue *Présence Africaine* en quoi l'entreprise des romanciers de s'appuyer sur l'expression des valeurs culturelles est une perspective significative dans la rencontre des cultures. Pour lui, il fallait «...mieux faire connaître au peuple colonisateur le peuple colonisé sous l'angle de l'universelle humanité et non une espèce singulière grevée de tares et de vices incurables. »<sup>547</sup>

C'est ce qu'il s'emploie à démontrer dans *Maïmouna*. Dans l'œuvre, l'on peut être tenté, à la première lecture de s'appesantir sur l'opposition entre le village et la ville. Ce changement d'espace double en signification la focalisation sur l'expression culturelle. A Dakar, la beauté de Maïmouna reste celle d'une jeune fille noire. La présentation du charme de la jeune Maïmouna, par la description continue des parties de son corps qui se transforme, occupe de longues plages narratives.

En constituant des moments de réjouissance avec des griots, des femmes et des hommes parés dans leurs plus beaux vêtements, en accordant un intérêt à la présentation de l'élégance physique de Maïmouna, Abdoulaye Sadjı fait une véritable représentation de la richesse culturelle :

Dakar, métropole sénégalaise, foyer d'élégance, creuset où se fondent toutes les races noires qui y envoient les plus beaux spécimens de leur génie, la quintessence de leurs aristocraties et de leurs élites.

---

<sup>547</sup> Abdoulaye Sadjı, « *Littérature et civilisation* » in *Présence Africaine*, N° 6, p.139.

Dakar appartient avant tout aux Sénégalais. Elle exprime leurs principaux caractères, donne à leurs mœurs un vaste cadre pour s'épanouir. Les clubs et les arènes y manifestent sur une grande échelle l'amour national, celui de la brousse sénégalaise tout entière, de la danse et de la lutte. <sup>548</sup>

Cette apologie de la ville de Dakar montre combien elle est un centre culturel, artistique et sportif. Comme les milieux occidentaux qui connurent les salons, la ville Dakar est présentée dans ses différentes couleurs artistiques en parallèle certainement, mais pas comme Paris. Abdoulaye Sadjı montre ici la couleur locale de Dakar :

Les gestes d'offrande que la petite cayorienne exécute au clair de lune dans son village perdu, elle les retrouve au cirque de Dakar, stylisés, agrandis, sous la clarté des ampoules qui sont autant de lunes magnifiques. Le champion local, qui lutte dans son pays pour le prestige et le renom de son clan, devient aux «Arènes sénégalaises » un jeune dieu dont le nom est jeté par le haut-parleur aux quatre points de l'horizon... <sup>549</sup>

Cette célébration permanente de la culture ponctue l'œuvre d'Abdoulaye Sadjı. Avec l'itinéraire de Maïmouna, durant son séjour de Dakar, c'est la dimension plurielle de la culture qui est en relief : la danse, le chant, les mouvements du corps, le jeu de la parole des griots :

C'est au cours d'une de ces séances que Maïmouna, la belle Maïmouna, fut proclamée par le griot « Etoile de Dakar ». Cette dignité, conférée par un personnage aussi important en milieu indigène, fut approuvé par un hurlement...Maïmouna Tall est nommée « Etoile de Dakar ». Etoile très brillante dont l'éclat noyait la lueur pâle des beautés de son milieu. <sup>550</sup>

Maïmouna connaît des moments fastes à Dakar. Mais la naïveté et la jeunesse de la jeune fille vont la perdre dans cette immense ville

---

<sup>548</sup> Abdoulaye Sadjı, *Maïmouna*. p.118.

<sup>549</sup> Idem.

<sup>550</sup> Ibidem, pp.120-121.

de Dakar. Maïmouna se laisse aller au rythme des changements trop rapides qui s'opèrent dans sa vie. Elle n'a pas acquis l'expérience de la vie en apprenant et en se surpassant afin d'utiliser justement les artifices de son charme et avoir une place qui serait véritablement la sienne. Avec ses déboires, Maïmouna devient le symbole de cette Afrique qui s'est longtemps abandonnée aux festivités, de sorte qu'elle a été surprise par l'avènement de la colonisation. L'on se rappelle le poème de Léon Gontran Damas « *Ils sont venus ce soir* »<sup>551</sup>.

Sa condition initiale de misère qu'elle refusait au départ, la rattrape à la fin de son parcours. Elle part de Louga pour Dakar, puis revient à Louga dans une sorte de déchéance totale. Elle est de retour, chargée non d'éloges mais de tristes souvenirs d'un mariage raté, d'une vie infructueuse. L'échec de Maïmouna provient assurément de cette confrontation précoce avec la réalité de la vie où sa mère Yaye Daro l'aura précipitée. Le corps de la jeune fille est passé de cette beauté attirante à ce corps repoussant, marqué par la maladie :

Mais quelle misère que son visage criblé, traversé d'un côté par une longue cicatrice noire qui partait d'une des commissures des lèvres, l'un des yeux presque clos, le front couvert de dartres à la naissance des cheveux ! Seuls le nez et le menton demeuraient lisses et brillants [...] La beauté de son corps était partie dans les feux de la fièvre.<sup>552</sup>

Maïmouna ne présente plus un visage reluisant et un corps revêtu de charme. Comme on peut le lire dans le texte, une épidémie atteint Maïmouna et sa mère, accroissant leur misère. Abdoulaye Sadjji a voulu faire de Maïmouna une héroïne déchue : « Maïmouna se trouvait être la grande vaincue de la Vie, qui l'avait bafouée d'un bout

<sup>551</sup> Léon Gontran Damas, *Pigments*, Paris, 1937.

<sup>552</sup> Abdoulaye Sadjji, *Maïmouna*. p.240.

à l'autre. Bafouée, vilipendée... Elle n'avait pas su dominer la Vie, lui faire donner ce qu'elle avait promis [...] »<sup>553</sup>

La structure narrative de l'œuvre peut finalement être comparée à un conte avec toutes les métaphores, les métamorphoses du corps du personnage et surtout avec la leçon qui parle de l'espoir. Cette espérance fait revivre Maïmouna :

Avec la fuite des jours, son existence passée s'en allait, s'évanouissait, enveloppée dans un nuage aux contours imprécis. Il lui semblait que maintenant ce passé n'avait jamais été qu'un rêve.

Avec la fuite des jours, la vraie vie, la vie réelle sans tendresse ni leurre, Maïmouna commençait à la découvrir, à l'aimer du même amour que sa brave mère.<sup>554</sup>

Le roman culturaliste d'Abdoulaye Sadjı finit sur une prise de conscience et une note d'espoir. Ici, se joue donc le symbole de l'espoir d'une Afrique capable de renaître. De nombreux romanciers se sont attelés à présenter cette renaissance africaine par l'exposition et l'exploitation de ses ressources culturelles. Dans cette entreprise, le corps des personnages a été un véritable support culturel.

---

<sup>553</sup> Abdoulaye Sadjı, *Maïmouna*. p.246.

<sup>554</sup> Ibidem, p.250.

## CHAPITRE IX : LE CORPS - TEMOIGNAGE HISTORIQUE

En dehors du pôle culturel analysé dans le chapitre précédent, il existe un deuxième pôle de romans où le corps constitue un témoignage de l'histoire des peuples africains. L'homme a toujours été témoin de l'histoire, de son histoire. La période coloniale en Afrique a été une page historique où les Africains ont pu clairement se prononcer sur la situation qu'ils vivaient et qu'ils s'attelaient à décrire. Dans cette période de souffrance pour les peuples colonisés, c'est le corps qui supportait tous les sévices. Ainsi, le corps a été un véritable témoin de l'histoire des peuples colonisés. Le poème de David Diop, « *Afrique, mon Afrique* »<sup>555</sup> expose clairement cette réalité endurée par le corps, réceptacle de tous les coups donnés comme des coups de pilon.

Pour ainsi traduire toute cette réalité vécue, seront produites des œuvres, dont le réalisme plus accentué sur l'expression de la vie quotidienne, constitue un témoignage. L'hypothèse de départ, s'appuyant sur la dénonciation de la colonisation, donnera des romans témoins à partir d'un certain réalisme, tout en présentant métaphoriquement le corps souffrant.

Deux tendances se dégagent des romans où le corps est un témoignage. La première, c'est la *présentation des rapports blancs/noirs, dominants/dominés* ; la seconde, la *dénonciation du système colonial, du racisme et surtout de l'apathie des colonisés*.

---

<sup>555</sup> David Diop, *Coup de pilon*, Paris, Présence Africaine, 1956.

### **IX-1- Le réalisme dans la présentation des rapports dominants / dominés**

La littérature de la période coloniale est un témoignage transmis par toute une génération. Ce témoignage est à valeur didactique, à valeur philosophique ou morale, à valeur historique pour un devoir de mémoire. C'est dans cette perspective justement que Kabombo Wadi parle du réalisme du roman, notamment du roman africain : « Le réel du roman mime à la manière d'un miroir brisé le réel social. Ce réel du roman pratiqué avec ampleur produit le réalisme. »<sup>556</sup>

Le réalisme couvre l'expression et la représentation des corps à travers les romans. Il reste donc important de faire la lecture des œuvres en découvrant le corps placé au cœur de l'histoire comme élément pouvant permettre de catégoriser ce type les romans des années 50-60.<sup>557</sup>

#### **IX-1-1- Le corps au cœur de l'histoire**

Les écrits sur la colonisation de l'Afrique attestent tous combien les peuples colonisés ont été opprimés, aliénés et brimés. Si l'on nous demande aujourd'hui ce que nous savons de la colonisation, nous évoquerons sans ambages les souffrances endurées par les Noirs. Ce que l'on retient pratiquement de cette période, c'est bien-sûr la violence qui y a caractérisé tous les rapports. Parler de violence ou penser la violence coloniale, revient à saisir le corps dans toutes ses apparences. La production romanesque, pour en parler, sera un indicateur incontestable, un témoignage :

---

<sup>556</sup> Kabombo Wadi, « *Roman négro-africain de langue française et société : une lecture sociocritique* », in *Analyses sociales*, volume I, numéro 3, mai-juin 1984. p.48.

<sup>557</sup> Sont concernés par cette catégorie de corps les romans tels que *Ville cruelle*, *Une vie de boy*, *Le pauvre Christ de Bomba*, *O pays, mon beau peuple !*, *Les bouts de bois de Dieu* et *Climbié*.



Le roman témoigne de l'engagement de l'écrivain dans les ensembles sociaux mouvants. Les énoncés romanesques ne peuvent se saisir entièrement sans référence au sujet scripteur, individuel ou collectif, qui ensemence dans le roman ses rapports au monde, à l'imaginaire, au langage. Voulant être la conscience qui enregistre les événements du monde à travers l'écriture, l'écrivain se considère comme le phare, le porte-parole des silencieux de l'histoire. Ce faisant, il nous incline à rêver de ce jour vaste où l'homme dominé se révoltera contre les oppressions. L'écrivain désigne le mal, les désordres dans lesquels bascule la société, montre les ravages d'un univers réglé en fonction des besoins ou intérêts de quelques individus.<sup>558</sup>

Les romanciers, dans le cadre du témoignage, mettent en scène des corps de personnages soumis ou en confrontation permanente avec les oppresseurs que sont les Blancs, les colonisateurs. S'agissant de la présentation des rapports Blancs/Noirs, on a l'exemple de Toundi, à travers *Une vie de boy*. Au départ en bonne santé, il aura des problèmes de cohabitation, d'abord avec la femme du commandant, ensuite avec le commandant M. Moreau lui-même. Ces rapports vont contribuer à dégrader sa santé, car il sera battu à mort. Ici, apparaît l'intensité des rapports dominants/dominés, révélés grâce à l'intelligence d'un dominé, en l'occurrence un boy. Toundi est le prototype du Noir au service direct du Blanc. Comme boy, il est témoin de l'espace des Blancs dans lequel il travaille. Lorsqu'il raconte les sévices corporels qu'il a subis ou ceux de ses compatriotes, l'on mesure l'ampleur des rapports colons et colonisés : « On m'a arrêté ce matin. J'écris ces lignes, les fesses meurtries, dans la case du chef des gardes qui doit me présenter à M. Moreau dès qu'il sera revenu de tournée. »<sup>559</sup>

L'attitude de Toundi est un véritable devoir de mémoire. S'il décide de consigner par écrit ce qu'il est en train de vivre et dont il est

---

<sup>558</sup> Kabombo Wadi, « Roman négro-africain de langue française et société : une lecture sociocritique », in *Analyses sociales*, volume I, numéro 3, mai-juin 1984. p.56.

<sup>559</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de Boy*, p.158.

témoin, c'est moins pour montrer qu'il sait simplement écrire. Le témoignage de Toundi présente les souffrances endurées. Il s'agit ici d'une présentation et non d'une représentation. Le « Je » narrateur est un véritable témoin :

Je m'étendis à plat ventre devant le garde. Gosier-d'Oiseau lui tendit le nerf d'hippopotame qu'il ne quitte jamais. Le garde le fit siffler vingt-cinq fois sur mes fesses [...] Tous les événements de la journée défilèrent devant mes yeux...<sup>560</sup>

La situation de Toundi dans *Une vie de boy* a été celle de nombreux autres Africains. L'image du boy restera cette image du nègre asservi, constamment dans la peur et l'angoisse.

Comme *Une vie de boy*, *Le vieux nègre et la médaille* atteste cette même peinture réaliste des ravages du système colonial, notamment sur le corps. L'univers de la cruauté ne finit pas de se dévoiler. L'exposition du corps comme objet souffrant devient une sorte de constance dans l'écriture où sont engagés *individus et collectivités*.<sup>561</sup> Après le corps du boy en souffrance, survient celui d'un vieil homme qui croyait pouvoir encore compter sur la bonne foi des oppresseurs. Ferdinand Oyono a pratiquement gardé la même configuration sociale pour traduire cette constance de l'oppression.

Méka est témoin du cynisme des Blancs. Il est tourné en dérision comme tous les Noirs qui se sont trompés sur le compte des Blancs. La distinction qu'il reçoit n'est rien d'autre qu'une façade. La réalité est bien celle que vit Méka dans le « cercle de chaux », symbole d'isolement ; il souffre le martyr, exposé entre les Blancs assis à

---

<sup>560</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de Boy*, p.171.

<sup>561</sup> Nous faisons ici allusion à la perspective d'analyse de Bernard Mouralis dans *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française*, Annales de l'Université d'Abidjan, série D, Lettres 1969, Tome 2.

l'ombre ne se souciant point de son mal, et les Noirs observateurs au soleil comme lui et qui n'osent pas réagir :

Tête nue, les bras collés au corps, Méka se tenait immobile dans le cercle dessiné à la chaux où l'on l'avait placé pour attendre l'arrivée du Chefs des Blancs [...] Il réalisa qu'il était dans une situation étrange. Ni son grand-père, ni son père, ni aucun membre de son immense famille n' s'étaient trouvés placés, comme lui, dans un cercle de chaux, entre deux mondes, le sien et celui de ceux qu'on avait d'abord appelés les « fantômes »...<sup>562</sup>

Méka est comme tout seul dans cette « situation étrange ». Le sort fait qu'il est l'élu ; il est le point de tous les regards. C'est tout son corps qui souffre des effets du soleil, de ses vêtements, de la souffrance même d'être Noir debout là dans ce cercle de chaux tracé par les Blancs et qu'il ne doit dépasser. La misère du Noir « montre l'incompatibilité fondamentale et irréductible entre le Blanc-colonisateur et le Noir-colonisé, l'écart entre les grands principes officiellement proclamés et la réalité vécue ».<sup>563</sup>

Comme Ferdinand Oyono, Eza Boto avait dans *Ville cruelle* stigmatisé l'exploitation et l'oppression accrues des Noirs. Ici, le corps d'un jeune paysan est en situation dans un univers dont la spatialité est déjà évocatrice de maints malheurs. L'aventure de Banda semble bien singulière au départ. Elle se hisse tout le long de son itinéraire pour montrer que la séparation des deux mondes est un fait insupportable. Du village à la ville, la jeunesse africaine était confrontée à de nouvelles difficultés qui s'étaient installées progressivement avec la domination occidentale et son primat sur toutes les activités politiques et économiques. L'aventure personnelle

<sup>562</sup> Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, pp.95-96.

<sup>563</sup> Guy Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p.142.

de Banda, sa rencontre avec Odilia et Koumé, l'image de sa mère souffrante n'ont été que des faits saillants qui permirent à l'auteur de présenter des faits paraissant certes isolés, mais qui sont des conséquences des rapports avec les colons. *Le pauvre christ de Bomba* et même *Un piège sans fin* présentent également des corps de Noirs exploités dans les travaux forcés et autres réquisitions :

J'ai cru comprendre qu'on viendra les extraire de leur cases, qu'on les courbera sous le soleil, qu'on les fera travailler du matin au soir à piocher, à remuer la terre sans arrêt...J'ai vu creuser la route Manding-Zomba : c'était terrible !<sup>564</sup>

Les différentes représentations du corps noir à travers l'histoire de la colonisation s'accroissent dans *Les bouts de bois de Dieu*. Ici, il s'agit de la collectivité en action. Ce sont des corps de vieux, d'hommes, de femmes et d'enfants qui sont engagés dans les rapports avec l'autre monde, celui des blancs et de la classe dirigeante. A travers les difficultés endurées dans les différentes villes touchées par la grève, se déploient des corps souffrant de faim, de maladies : « Ainsi la grève s'installa à Thiès. Une grève illimitée qui, pour beaucoup, tout au long de la ligne, fut une occasion de souffrir, mais, pour beaucoup aussi, une occasion de réfléchir. »<sup>565</sup>

La formidable mobilisation de toutes les franges de la population face à la grève va démontrer combien la société africaine, malgré sa souffrance et à cause de celle-ci, prend conscience de la nécessité de la lutte. L'œuvre de Sembène Ousmane, par sa richesse, est une « véritable épopée de la libération humaine menée par toutes les forces sociales ».<sup>566</sup>

---

<sup>564</sup> Mongo Béti, *Le pauvre christ de Bomba*, p.55.

<sup>565</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*. pp.62-63.

<sup>566</sup> Mathieu-François Minyono-NKodo, *op.cit.* p.6.

Somme toute, la saisie de l'élément corps au cœur de l'histoire montre que le corps est le véritable foyer des actions tant sur l'individu que sur la collectivité. Les romanciers se sont investis à donner le degré de souffrance des populations. Ainsi, il demeure important de chercher à saisir justement l'intensité de la présentation du corps, pour établir une sorte de classification des romans de la décennie de 50 à 60.

### **IX-1-2- Le corps et la typologie des romans**

Pour mieux identifier les romans de la période coloniale avant les indépendances, il faut en faire une évaluation afin d'y déceler l'état des corps pour juger et justifier l'évolution même du roman. Ce qu'est le corps au départ, sa transformation et ce qu'il devient, sont intéressants si l'on veut arriver à établir cette identification et la classification y afférent.

**Tableau : Etats des corps et caractérisation des romans**

œuvres	personnages	Etat du corps dans le déroulement du récit	Etat final du corps	Caractérisation du roman en fonction de l'état des corps
<i>Ville cruelle</i>	Banda Odilia Mère de Banda Koumé	Battu Sain Malade Sain, Noyé	Sain Sain Mort lente Mort violente	✓ Roman de la violence ✓ Roman de la maladie
<i>Le pauvre christ de Bomba</i>	Denis R.P.S. Drumont Zacharie	Sain Battu Sain	Sain Sain Battu	Roman de la violence
<i>Le vieux nègre et la médaille</i>	Méka	Souffrance physique et morale	Battu malgré son âge	Roman de la violence
<i>Une vie de boy</i>	Toundi  Père Gilbert	Battu, brimé  Accident	Mort violente Mort violente	Roman de la violence
<i>O pays, mon beau peuple !</i>	Oumar Faye	Battu et assassiné	Mort violente	Roman de la violence/ du racisme/ du complexe de supériorité
<i>Les bouts de bois de Dieu</i>	Bakayoko Ad'jibid'ji Penda  Samba N'Doulougou Sounkaré	Sain (une gifle) Sain Prostituée (corps sain) Sain Malade	Sain Sain Fusillée  Fusillé Mort lente	Roman de la violence (la violence sous toutes ses formes)

Les différents romans du corpus présentent l'état du corps dans le déroulement du récit, et son état final. On a donc affaire à des corps initialement sains ou tout au plus malades ou battus, et à la fin des corps vieillissés, fusillés, assassinés, brûlés. Après ce répertoire de l'état des corps, la classification des romans de ce groupe donne : des **romans de la violence sur les corps**, des **romans de la maladie**, et de **la mort lente ou violente**. Cette catégorisation prend essentiellement en compte les corps des personnages actifs à travers les six œuvres répertoriées dans le tableau.

## **IX-2- Le corps et la dénonciation de l'oppression et de l'aliénation**

Le corps opprimé a vécu sous la pression permanente des colonisateurs. Il a, pendant des décennies, été l'objet de toutes sortes de brimades et de violences tendant à son élimination. L'essor des œuvres romanesques dans la littérature africaine va donc mettre à l'honneur la critique de cette situation qui s'avérait vraiment dramatique non seulement pour l'Afrique mais aussi pour la conscience humaine. Par bonheur, sous la pression active de nombre de romanciers africains que va s'opérer l'éveil des peuples pour le changement.

### **IX-2-1- Le corps et la problématisation de la domination coloniale**

A travers le corps, les auteurs problématisent et conceptualisent la question de la domination coloniale. Ils représentent un corps qui souffre, qui a peur de la violence et de la répression constante. Mais également un corps qui sera prêt à relever des défis quelconques. La colonisation a amplifié les clivages existant dans la société africaine depuis des siècles. Si tant est que l'une des fonctions du roman est d'être témoin, on s'accordera avec Jacques Chevrier qui souligne que le roman a une autre fonction qui est « le désir des hommes de se situer dans une continuité historique et par conséquent de retrouver au niveau du récit romanesque leurs préoccupations les plus concrètes »<sup>567</sup>.

Unaniment, les romanciers de la période coloniale n'ont pas cherché ailleurs leurs sujets. Les nombreux heurts dus à la colonisation

---

<sup>567</sup> Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1990, p.98.

représentaient suffisamment de faits narratifs. Les romanciers seront les porte-voix des peuples en optant pour la contestation des agissements d'aliénation et d'oppression : « Les romans de la contestation reflètent le malaise ou la colère d'hommes soumis à une culture occidentale qu'ils rejettent et dont les conséquences apparaissent aussi bien au niveau du groupe que de l'individu. »<sup>568</sup>

Ces romans de la contestation du système colonial caractérisés comme romans de violences sur le corps à cause du degré clinique de l'état des corps, s'attaquent aux symboles coloniaux, notamment l'administration coloniale dans son ensemble, l'église, les bavures policières, les prisons. A partir de la catégorisation des personnages blancs, l'on perçoit les icônes de la domination : les commandants, les geôliers, les missionnaires, les négociants...

Ferdinand Oyono, à travers *Une vie de boy* et *Le vieux nègre et la médaille*, a conservé des icônes de la colonisation d'un roman à l'autre. Les corps des colonisateurs n'ont certes pas le même visage, mais demeurent enveloppés dans les mêmes fonctions. Les commandants, quel qu'ils soient, demeurent commandants, donc bourreaux des Noirs, des opprimés. Le Père Gilbert est mort ; mais l'action missionnaire se perpétue avec le Père Vandermayer. En face de ces hommes blancs portant la cravache, se trouve l'opprimé qui est soit le boy, le paysan, l'ouvrier, soit l'enfant, la femme.

Les œuvres sont présentées du point de vue du colonisé, de l'opprimé. Ainsi, dans certaines d'entre elles, les rapports avec les colons s'affichent clairement en rapports de force avec, bien sûr, des

---

<sup>568</sup> Jacques Chevrier, *op.cit*, p.99.



forces inégales. Dans *Un piège sans fin*, Bakari refuse l'humiliation que lui inflige le commandant qui le réquisitionne pour les travaux forcés, malgré sa situation sociale. *Ville cruelle* et *Les bouts de bois de Dieu* décrivent de nombreux aspects de la réalité sociale sous l'administration coloniale. La scène de la vente de cacao et le passage à la police, dans *Ville cruelle*, représentent la confrontation directe de Banda avec l'administration coloniale. Il sera déboussolé par cette situation qui va le conduire à l'errance dans la ville, sans véritablement savoir son but et sa présence. Avec *Les bouts de bois de Dieu*, l'auteur met au centre de toute action l'importance de l'homme, des hommes, « Les bouts de bois de Dieu », importance doit justement s'apprécier par rapport aux Occidentaux. Cette vision est analysée par Ulrike Schuerkens dans son ouvrage critique sur la colonisation en Afrique : « La description de la grève permet à l'auteur de montrer qu'il s'agit de phénomène signalant que la période coloniale avait atteint un point critique. »<sup>569</sup>

La caractérisation de la colonisation dans les œuvres romanesques avait pour seul but de briser ce système qui engluait les Africains dans une situation infernale. La première action pour les écrivains, consistait à présenter les situations, à en exposer la réalité manifeste, à constater les dégâts ; ensuite il fallait prouver qu'il y a eu violation des corps et des âmes des Africains, dans le but de susciter des réactions. Là se situe certainement là l'option critique de toute la problématisation du fait colonial. La tendance va se poursuivre avec

---

<sup>569</sup> Ulrike Schuerkens, *La colonisation dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan. 1994, p.136.

un prolongement thématique jusqu'à la période même des indépendances, comme l'assure Valérien Bungande :

S'agissant des romanciers de la fin de la colonisation, avec comme personnages types le catéchiste et le boy, ils exploitent essentiellement le thème de la dénonciation des méfaits et des abus de la colonisation...<sup>570</sup>

Ce qu'il serait important de souligner, c'est que les écrivains ne sont pas limités dans leur entreprise ; ils vont jusqu'à conseiller implicitement ou explicitement la réaction, afin de briser la chaîne de l'oppression et libérer les corps de la souffrance et des sévices corporels.

### **IX-2-2- Le réveil des corps endormis**

Ce que l'homme a de précieux, c'est son corps qui le maintient au monde physique. Les corps africains colonisés et enfermés ont perdu leur liberté et sont devenus étrangers à leur propre espace. Pour freiner la perte des corps et des esprits, les perspectives d'engagement des écrivains vont reposer sur un besoin d'éveil. Pendant la phase de dénonciation accrue du système colonial, les romanciers ont fait du corps de l'individu le support des brimades. Individu ou collectivité, renvoie toujours l'être au monde qui demeure au cœur de la représentation scripturaire.

Les personnages vont commencer leur propre révolution. L'analyse des clauses des différents romans donne assurément une réponse à l'appel, au réveil et à l'éveil des peuples. Le personnage qui se donne la mort, comme Bakari, invite à la réflexion. L'acte en lui-même n'est pas un exemple à suivre, encore moins une prise de

---

<sup>570</sup> Valérien Dhedyya Bungande, « Evolution des techniques scripturales dans le roman négro-africain d'expression française, des origines à 2004 » in Acte du colloque de Lubumbashi, 26-28 janvier 2005, « 1960-2004, bilan et tendances de la littérature négro-africaine ». p.211.

responsabilité, mais il a le mérite d'inviter à prendre le mal par la racine. Son suicide peut d'abord s'interpréter comme un refus de l'aliénation, mais surtout comme une affirmation de sa dignité. C'est donc en tenant compte de cette dignité du Noir que l'engagement des écrivains va s'étendre à tous les peuples. La révolution sociale à laquelle conduisent les œuvres reste une inscription dans la conscience. A la fin de l'œuvre de Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, Méka se résout à demeurer lui-même, mais lance un appel réel à la jeunesse : « -Je ne suis plus qu'un vieil homme... »<sup>571</sup> dont on ne peut attendre grand-chose. Il revient aux jeunes de relever le défi. La même note d'espoir se lit dans *Climbié* :

Aujourd'hui il faut, et nous le voulons, dans cette compénétration des races et des peuples, donner une place prépondérante à la connaissance, à la compréhension et à l'amour... nous devons aller de l'avant, tracer hardiment les routes que suivront les nouvelles caravanes, les caravanes de la fraternité dans un monde pacifié.<sup>572</sup>

C'est avec Sembène Ousmane que se démontre clairement l'éveil des peuples. *Les bouts de bois de Dieu* et *O pays, mon beau peuple !* marquent, par la détermination de la collectivité, l'espoir qu'il faut attendre de la lutte. Sembène Ousmane présente sur un plateau des personnages luttant corps et âmes dans une grève dont l'issue est restée longtemps incertaine. L'originalité perçue ici, réside dans la cohésion finale, la reconnaissance du destin commun, la naissance de l'homme nouveau :

En arrêtant sa marche sur plus de quinze cents kilomètres, ils prirent conscience de leur force, mais aussi conscience de leur dépendance. En vérité, la machine était en train de faire d'eux des hommes nouveaux. Elle ne leur appartenait pas, c'était eux qui lui appartenaient. En s'arrêtant, elle leur donna cette leçon.<sup>573</sup>

---

<sup>571</sup> Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, p.187.

<sup>572</sup> Bernard Dadié, *Climbié*, p.222.

<sup>573</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, p.222.

Le réveil collectif induit une volonté de transformation. L'homme nouveau dont il s'agit, c'est celui-là qui à pris conscience de sa responsabilité d'être, et a décidé de lutter pour changer sa condition d'aliéné. Quant aux écrivains, leur engagement dans cette prise de responsabilité et de conscience sera leur détermination à faire tenir à leur personnage des discours hautement militants. L'idéologie fondamentale sera de tendre vers la liberté des peuples avec, en substance, la restauration des corps. Ne plus avoir de corps brimés souffrant sous la cravache, mais des corps pleins de vie capables de transformer leur cadre d'existence, tel est le vœu de tous ces écrivains :

La terre est à nous, c'est l'héritage de nos ancêtres. Il nous appartient de l'arracher à ceux qui veulent s'en emparer. Car souvenez-vous de ceci : « Que le roi prenne tes fils pour aller faire la guerre ailleurs, ta femme t'en donnera ; qu'il prenne ton troupeau, avec le temps tu finiras pas l'oublier, mais qu'il prenne tes terres c'est qu'il veut ta mort...et celui qui veut ta mort ne se soucie pas de tes peines. » <sup>574</sup>

Avec l'éveil des peuples, s'annoncent partout des révoltes. Les auteurs ont engagé tous les peuples à penser leur souffrance pour panser leur douleur. Ainsi naîtront de nouvelles actions et de nouveaux comportements qui vont conduire aux indépendances.

---

<sup>574</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, p.186.

## CHAPITRE X : LA REFLEXION PHILOSOPHIQUE A TRAVERS LA REPRESENTATION DU CORPS

Avec certains romans, le corps se trouve dépassé par les problèmes d'ordre philosophique ou intellectuel. Ce qui laisse penser que la littérature africaine, à un moment donné, a été le fait d'intellectuels. Partant, on a des romans qui sont l'équivalent des romans psychologiques. Ces romans ne vont pas évacuer le corps, le personnage n'est pas renié ; mais ils posent les problèmes en des termes plus psychologiques et intellectuels. Il s'agit notamment, pour la période du corpus, du *Regard du roi*, de *L'aventure ambiguë* et d'*Un piège sans fin*.

Dans les trois romans, c'est le personnage qui est en situation tout le long de son itinéraire. Il fait ses choix qui sont ainsi orientés vers la perspective qu'il leur imprime. Monga Lumamantambo parlant du rapport de l'Africain à sa conscience souligne cet aspect : « Les actes posés par l'homme sont chaque fois soumis à l'évaluation de sa propre conscience. Il s'agit de la conscience dite morale. »<sup>575</sup>

Le personnage est marqué par la double entité du corps et de l'esprit. Quand l'esprit est en action, le corps prend ses distances sans toutefois être absent. Chaque étape de l'évolution du personnage invite à s'interroger sur la dialectique du corps et de l'esprit.

### **X-1- *Le regard du roi* ou la quête du roi**

*Le regard du roi* de Camara Laye pourrait être interrogé à travers une multitude de perspectives. La mise en scène du Blanc pose le

---

<sup>575</sup> Monga Lumamantambo, « *Etude de la violence et des interdits dans l'espace des champs littéraires Africains* », in Acte du colloque de Lubumbashi, 26-28 janvier 2005, « 1960-2004, bilan et tendances de la littérature négro-africaine ». p.183.

problème de statut du personnage, mais également celui du corps. Il est important de déceler ce qui se passe lorsque le Blanc n'est pas en position de dominant mais de dominé. L'itinéraire de Clarence, dans cette Afrique dont il découvre la richesse, les symboles et les mythes, démontre son entrée au cœur de la civilisation authentique africaine. Qui est donc ce roi tant attendu ? Pourquoi cette quête de l'homme et du corps ? Pourquoi Clarence, le Blanc, est-il engagé dans cette découverte de l'être noir et de son monde ?

On a là autant de questions qui se justifient. Comme on peut le percevoir dans certains romans avant les indépendances, la question du statut de l'homme au monde prend en compte les attitudes et le choix de cet être, et ses rapports avec l'autre. Ce n'est pas à un rapport de forces que nous assistons, mais plutôt à une pédagogie initiatique.

### **X-1-1- La quête du corps du roi**

Le support narratif du *regard du roi* reste axé sur l'ardent désir de Clarence de se mettre au service du roi. Sa présence en Afrique a trouvé un nouveau point de chute après la déchéance manifeste qu'il a essuyée. Clarence n'a plus le choix, il décide donc d'aller à la rencontre de l'Afrique. La rencontre, ici, est une rencontre de corps. Déjà sur l'esplanade, le corps du Blanc se frotte aux corps des Noirs. Commence donc l'aventure, celle d'un corps et d'une conscience itinérants :

Lorsque Clarence atteint l'esplanade, il se heurta à une foule si nombreuse et si compacte qu'il désespéra d'abord de s'y frayer un passage. Il fut tenté de rebrousser chemin, mais il n'avait pas le choix - depuis plusieurs jours déjà, il n'avait plus le choix ! - et les coudes au corps, il commença de s'insérer dans la foule.<sup>576</sup>

---

<sup>576</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*. p.11.

En s'insérant dans la foule, Clarence découvre la danse des Noirs: « Clarence observa les danseurs un long moment. C'était la première fois qu'il assistait à une danse du pays ; et la nouveauté, l'étrangeté un peu barbare du spectacle, avait de quoi arrêter ses regards. »<sup>577</sup>

Cependant, son objectif premier, c'est de rencontrer le roi qu'il ne connaît pas. L'objet de sa quête n'est pas connu dans sa forme. C'est surtout la volonté d'atteindre cet objectif qui le pousse à avancer. L'engagement dans cette quête lui fait changer implicitement d'identité, de race. Il y a donc une sorte de transsubstantiation qui s'opère :

-Je ne suis pas n'importe qui, dit Clarence. Je suis un blanc !

-Un blanc ? dit le noir. [...]

-Je ne suis pas un blanc ? dit Clarence.

-Les hommes blancs ne viennent pas sur l'esplanade ! répliqua le noir...

« Non, cette esplanade n'était pas un endroit où des hommes blancs se fussent risqués, pensa amèrement Clarence. Les blancs n'eussent pas toléré ce coudoisement de la population noire ; ils se cantonnaient dans leurs villas... »<sup>578</sup>

Dans son élan et son désir de voir le roi, Clarence fera la rencontre du mendiant à qui il exprime clairement son intention : « Le seul espoir qui lui demeurât – la dernière chance ! – c'était d'entrer au service du roi. »<sup>579</sup>

Son entrevue avec le mendiant détermine réellement le sens de la mission qu'il s'est assignée. Après la foule, Clarence se retrouve avec le mendiant, drôle de personnage qui se propose de l'aider à réaliser son dessein. Plus que l'objet même de sa quête, le roi, le mendiant

---

<sup>577</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*. p.13.

<sup>578</sup> Ibidem. p.14.

<sup>579</sup> Ibidem. p.15.

engage avec Clarence les points saillants de la réflexion philosophique et ceux du parcours initiatique :

-Ecoutez dit le noir, malgré le peu de bien que vous pensez de moi, je parlerai en votre faveur.

-Vous parlerez en ma faveur ? s'écria Clarence.

La colère soudain le souleva : quoi un mendiant nègre parlerait en sa faveur ? ... <sup>580</sup>

A lire de près, rencontrer le roi n'est qu'un simple prétexte. Ce qui retient l'attention du lecteur, c'est la quête, le processus de cette quête et les réflexions qu'elle suscite. Car si Clarence n'avait qu'à voir simplement le roi, dès l'esplanade son aventure se serait achevée. Le mendiant, maître instructeur, pédagogue, montre de prime abord à Clarence que tout n'est pas aussi facile qu'il le croit. Le roi est en effet un symbole. Le roi, c'est Dieu.

Quand il voit le roi arriver sur l'esplanade, Clarence tombe sous le charme d'un corps d'enfant, « *roi des rois* ». Il ne fait que voir l'objet de sa quête sans s'entretenir avec lui. La voix du roi semble être portée par le mendiant qui lui voue toute la symbolique. Les débats qu'engagent le mendiant et Clarence le long du récit tournent autour de thèmes majeurs : *l'amour, la chance, l'espoir, l'être au monde, le savoir, la quête de la grâce, de la raison, la quête de la liberté*.

Le personnage du roi est un symbole pour représenter Dieu. Il descend rarement dans le peuple. Il lui revient également d'accorder sa grâce à ceux qui se seront présentés pour bénéficier de sa clémence. « Le regard et le battement de son cœur matérialisent l'amour qui le conduit vers les hommes – qu'ils soient du Sud ou du Nord – et qui lui permet d'accepter leur amour impur... »<sup>581</sup>.

---

<sup>580</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*, p.16.

<sup>581</sup> Robert Pageard, *op.cit.*, p.98.



La longue marche de Clarence pour rencontrer le roi sera jonchée d'embûches où il passe de l'ordre de la raison à celui de la chair, du corps. En effet, le mendiant l'aura conduit à la ville d'Aziana où apparaîtra le roi en le vendant au naba. Cette plage contribue à faire de Clarence un être trop attaché à la chair, d'où le péché, la souillure qui ne le rendent pas digne d'approcher le roi. Celui-ci est omniscient en tant que Dieu. Il connaît le cœur des humains. L'attitude de Clarence ne lui est pas étrangère, raison pour laquelle il suit tout du regard. Clarence comprend à la fin que la grâce peut lui être accordée. Il se réjouit donc de l'accueil que lui fait le roi : « C'était ce feu qui brûlait et cette lumière qui rayonnait. C'était cet amour qui dévorait. -Ne savais-tu pas que je t'attendais ? dit le roi. »<sup>582</sup>

Toute l'organisation de la fresque du *regard du roi* détermine la perspective philosophique axée sur la symbolique des personnages et la toile thématique de la quête de la grâce.

La séquence suivante illustre fort à propos cette quête du roi qui y trouve son aboutissement.

---

<sup>582</sup> Camara Laye, *Le regard du roi*, p.16.

### X-1-2- L'illustration textuelle de la quête

**Séquence :** «- Il s'assoira sous la galerie...dit Clarence. [...] Alors le roi referma les bras, et son grand manteau enveloppa Clarence pour toujours ». pp.248-252.

La séquence choisie provient de la troisième partie de l'œuvre consacrée au « Roi ». La venue du roi n'était pas prévisible au départ. Toutefois, le roi est annoncé, et Clarence se sent si proche de son but. Il s' imagine clairement que son destin se jouera quand le roi apparaîtra. Il a longtemps attendu, parcouru le pays du Nord au Sud. Souillé qu'il est à présent, il n'y a que le roi qui pourrait l'accueillir et le libérer de cette souffrance qui le ronge.

Le roman a une orientation thématique reposant sur la quête de la grâce. Toute quête engage donc dans une logique initiatique où le sujet prend conscience à la fin de son parcours et obtient l'objet de sa quête. Clarence, au moment où la présence du roi est confirmée, tombe dans un moment d'inconscience : « ...au moment où il achevait de prononcer ces paroles, il tomba dans une sorte d'inconscience ; dans une impuissance ». Cet état dans lequel est plongé Clarence préfigure la mort comme passage de purgation. Il lui faut être prêt, propre pour se rapprocher du roi. Clarence est donc en examen de conscience. Il ne s' imagine pas clairement ce qui va se passer « *Quelque chose qui peut-être est la vie même...* ». Soudain, il sort de sa rêverie par ce cri qui annonce le roi : « *Puis un cri, tout à coup, lui parvint : « Le roi ! »* ». Clarence reprend connaissance et réalise effectivement qu'il était, dans son état d'inconscience, dans un autre monde recouvert d'une lumière diffuse et par lequel il passe maintenant à l'admirable lumière

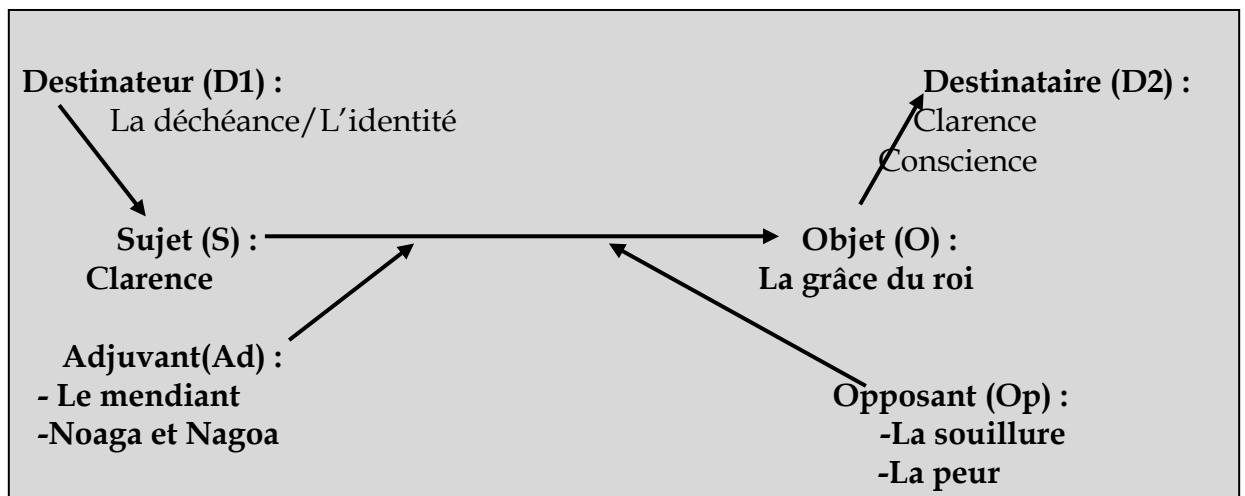
qu'apporte avec lui le roi : *« Est-ce ainsi quand on meurt ? (...) Mais d'où venait cette lumière ? Clarence se leva et s'approcha du hublot de droite, d'où cette lumière extraordinaire paraissait ruisseler. Et alors... ».*

Clarence est maintenant proche de la lumière. Il sait le roi présent. Il est ébloui par ce reflet lumineux. Il voit le roi. A ce moment, sa vie change : *« Alors il vit le roi...il le vit assis dans sa gloire. Et il sut d'où venait cette lumière extraordinaire. Toute sa vie, lui semblait-il, il avait attendu cette scène (...) Non, la scène était bien réelle. ».* Clarence est convaincu de la présence du roi et de sa magnanimité. Son désir se réalise. Car il est proche du roi. Ce rapprochement n'est d'abord que de fait. Une peur l'anime. Clarence a peur de s'approcher davantage parce qu'il ne sait pas justement ce que penserait le roi de lui : *« ce n'était pas son dénuement seulement, ce n'était pas son avilissement seulement qui empêchaient Clarence...c'était la grande fragilité du roi... ».* Certes, il est galvanisé par Nagoa et Noaga dans sa prise de décision finale. Mais le grand pas doit être fait par Clarence lui-même, qui se résout à s'approcher en faisant encore une fois son repentir : *« Et ses larmes jaillirent... ».* Enfin, le regard du roi tant attendu se pose sur lui : *« Mais alors le roi tourna imperceptiblement la tête, et son regard se posa sur Clarence. Ce regard n'était ni froid ni hostile. Ce regard...Est-ce que ce regard n'appelait pas ? ».* Clarence s'avance vers le roi rassuré qu'il est disculpé. C'est pourquoi sûrement il avance sans vêtement. Ce signe montre justement qu'il s'est lavé de toute souillure pour se présenter devant le roi : *« le roi le regarda, et rien, plus rien n'avait d'existence en dehors de ce regard. C'était un regard si lumineux et où il y avait tant de douceur que l'espoir, un fol espoir, naissait en Clarence. ».* Jusque là, le

dialogue ne s'est pas encore établi. Il n'y a que ce regard qui appelle. Clarence devant le roi, lui adresse la parole : « -*Seigneur ! Seigneur ! murmura Clarence. Est-il vrai que vous m'appellez ? Est-il vrai que l'odeur qui est sur moi ne vous fait pas reculer d'horreur ?* ». Mais entre ces propos et la réponse du roi, le narrateur fait une longue description des pensées et des attitudes de Clarence. Le roi répond et Clarence comprend effectivement qu'il est pardonné et qu'il peut absolument bénéficier de la grâce du roi donc de Dieu : « -*Ne savais-tu pas que je t'attendais ?* ».

Somme toute, la situation de Clarence est certes celle d'une conscience itinérante, mais également celle d'un corps qui doit rester en harmonie avec son esprit afin de gagner l'équilibre même du personnage. L'absolution du roi montre que la quête de Dieu doit être ponctuée d'une volonté et d'une disposition singulière. Le schéma actanciel qui suit traduit mieux encore cette volonté de Clarence d'entrer dans la grâce du roi, autrement dit, celle de Dieu.

### X-1-3- Schéma actanciel



Clarence est un homme déchu, un être déséquilibré. Son seul recours est de se mettre au service du roi. S'engage alors cette quête de la grâce du roi où la philosophie rationnelle et la justice de Dieu ne font sûrement pas bon ménage. Le destinataire de cette quête reste Clarence lui-même, et la conscience occidentale qui doivent bénéficier de la civilisation authentique de l'Afrique.

Clarence est aidé dans cette quête par le mendiant et ses acolytes Noaga et Nagoa. Avant de se présenter devant le roi pour bénéficier de sa clémence, Clarence est souillé, et la peur l'envahit. Il prend sa résolution, celle de surmonter sa peur et de se dévêtir de ses souillures afin d'entrer dans la lumière et la félicité du roi. Le roi l'attend et est prêt à lui accorder son pardon.

### **X-2- *L'aventure ambiguë* ou le dilemme dans la quête de Dieu**

*L'aventure ambiguë* pose un problème de type intellectuel, spirituel, voire philosophique. Samba Diallo n'est pas un boy. C'est dire qu'il engage une problématique particulière. Dans l'œuvre, il se profile donc clairement l'idée du « *chaos matériel et spirituel* ». <sup>583</sup> L'aventure de Samba Diallo a été un échec dans son ensemble. Thomas Méloné a longuement analysé les frasques de Samba Diallo dans son aventure ambiguë. Pour lui, tous ces faits liés à la déchéance même du personnage préfiguraient sa fin :

Le destin de Samba Diallo, intellectuel bavard, pleurard et totalement désintéressé de toute praxis efficiente, absolument étranger à toute préoccupation de participation concrète aux tâches de développement de son pays, laissait déjà, par les lois d'un certain préformisme, deviner la fin. <sup>584</sup>

<sup>583</sup> Thomas Méloné, « Analyse et pluralité, Cheikh Hamidou Kane et la folie » in *Mélanges africains*, p.141.

<sup>584</sup> Ibidem, p.140.

Partagé entre deux cultures dont il n'arrivait plus à situer les valeurs, Samba Diallo sera plongé dans un véritable dilemme quant à la réalité de sa présence au monde en tant que Diallobé, musulman, intellectuel. A la thématique fondamentale de la quête de Dieu se greffent d'autres aspects qui ne font qu'introduire tout le roman dans une perspective de réflexion philosophique.

### **X-2-1- Le dilemme dans la quête de Dieu**

Les faits religieux dominant le roman. D'ailleurs, c'est sur une séance pédagogique coranique que s'ouvre le roman. Dès son jeune âge, Samba Diallo est conduit chez le maître Thierno pour qu'il y apprenne les notions et valeurs spirituelles liées à l'islam. Ainsi, il revient au maître de lui imprimer cette logique de vie qu'il va mal négocier. A cet effet, Thomas Méloné souligne que

Thierno n'aura pas cette chance [...] de contempler le désastre causé par sa pédagogie masochiste. L'échec de Samba Diallo est d'abord son échec, celui de sa mégalomanie, celui de son ambition à vouloir à tout prix égaler Dieu dans la toute puissance de son verbe créateur.<sup>585</sup>

Samba Diallo est engagé dans une quête de sa personne à travers la véritable quête de Dieu. Son angoisse existentielle bouleverse sa vie spirituelle et ses études. En effet, Samba Diallo va se retrouver au cœur de deux civilisations qui n'ont pas les mêmes orientations de vie. L'une, l'Afrique fonde sa civilisation sur un mysticisme religieux, une aristocratie singulière qui met la responsabilité de l'homme dans ses

---

<sup>585</sup> Thomas Méloné, « Analyse et pluralité, Cheikh Hamidou Kane et la folie » in *Mélanges africains*, p.140

choix et ses rapports avec Dieu ; l'autre celle de l'Occident est basée sur le rationalisme manifeste.

Dans tout le roman, c'est sur le fondement de l'esprit religieux que se disputent les civilisations. Samba Diallo « *produit de cultures contraires et de conciliation difficile, se sent dissocié entre le respect de la tradition et l'évolution occidentale, entre la fidélité à Dieu et ses détracteurs...* ». <sup>586</sup>

### **X-2-2- Texte d'illustration de la quête**

*Séquence : Deuxième partie, Chapitre VII : « Le lendemain, la lettre du chevalier parvint à Samba Diallo...comme il l'a dit, et qu'il ne sera pas venu... ». pp. 175-176.*

Le passage d'étude, le chapitre VII de l'œuvre, expose le dénouement de toute l'aventure de Samba Diallo. Ayant constaté l'échec de son fils en France, le Chevalier lui demande de rentrer au pays natal. A ce sujet, il lui expédie une lettre dans laquelle, à travers une sorte de dialogue, il lui précise ses intentions et ses orientations religieuses par rapport à la logique de sa foi, de la foi des Diallobé.

Face aux risques encourus par son fils resté trop longtemps en France aux contacts des idées communistes, le Chevalier lui adresse une lettre l'invitant à rentrer au bercail : *Mon opinion est que tu reviennes... Il est grand temps que tu reviennes...*». On peut voir là une façon pour le Chevalier de soustraire aux influences de la pensée philosophique et idéologique occidentale opposée à la connaissance de Dieu qui lui a été enseignée au foyer ardent. Le maître Thierno est mort. Le Chevalier, grand homme de foi, se substitue au maître pour

---

<sup>586</sup> Roger mercier, *Cheikh Hamidou Kane*, Paris, Fernand Nathan, 1967, p.18.

rappeler à son fils le rapport qu'il doit entretenir avec Dieu, en restant en conformité avec la loi et les préceptes divins. Dans ce passage, le Chevalier, à travers un choix de déictiques tels que « *Mon, je, Tu* » établit un dialogue entre lui et son fils qu'il sent ébranlé par les nouvelles doctrines apprises durant son séjours en Occident.

Le passage s'organise en trois grands moments : « *Mon opinion est que tu reviennes...vitupérer Dieu en raison de notre misère* » : ici, le Chevalier évoque les raisons du retour de Samba Diallo au pays natal. Le Chevalier définit Dieu qui n'est comparable qu'à Lui seul. C'est un Etre transcendant qu'on ne saurait comparer à l'Histoire, encore moins identifier par rapport à l'homme : « *Dieu n'est pas notre parent* ». Ce faisant, le Chevalier récuse la philosophie de l'Occident qui place l'homme sur le même pied d'égalité que Dieu.

Le second mouvement est : « *Cependant, ces errements...Il s'agit que tu t'efforces de conformer Chacune de tes pensées à l'idée que tu te fais de son ordre. Le fais-tu ?* ». Le père rappelle l'aveu du fils qui est gagné par le doute : Dieu l'a trahi. Dieu n'a pas tenu ses promesses, prétend Samba Diallo : « *ainsi, tu n'es pas loin de considérer qu'il t'a trahi* ». Le Chevalier rejette en bloc cette vision du fils. A son tour, par une série d'interrogations très adroites, il met le fils en face de ses devoirs envers Le Tout-Puissant : « *Il s'agit que tu t'efforces de conformer chacune de tes pensées à l'idée que tu te fais de son ordre. Le fais-tu ?* ».

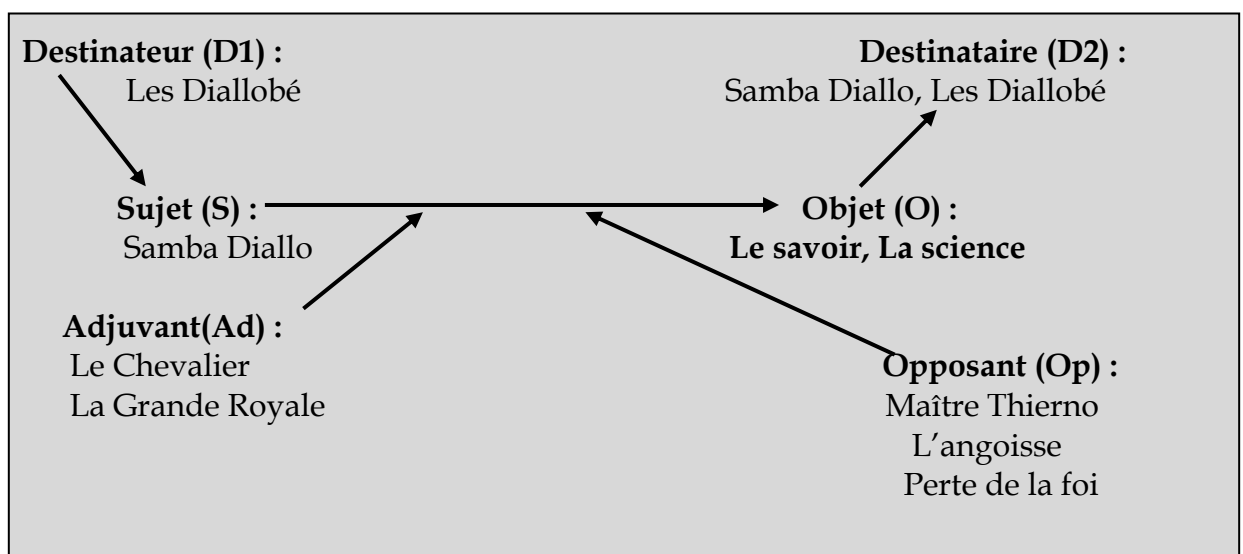
Le troisième moment : « *Je croyais t'avoir suffisamment entretenu...qu'il ne sera pas venu...* ». En dernière analyse, le Chevalier assène à son fils une vérité absolue, presque un dogme : le salut de l'homme n'est pas un don de Dieu. Ce salut dépend de l'homme lui-



même, de ses prédispositions et dispositions tant spirituelles que corporelles : « *Ton salut, la présence en toi de Dieu vivant dépendent de toi. Tu les obtiendras si tu observes rigoureusement, d'esprit et de corps, sa loi, que la religion a codifiée* ». L'homme doit être sain de corps et d'esprit pour obtenir cette grâce divine. La philosophie ne semble pas être la voie idéale pour parvenir à la connaissance de Dieu. L'homme doit faire preuve d'humilité et se contenter d'observer scrupuleusement les préceptes divins.

En publiant ce passage qui se situe pratiquement à la fin de son œuvre, Cheikh Hamidou Kane révèle la place prépondérante qu'il accorde à la réflexion philosophique, aux débats d'idées sur la religion, sur Dieu, sur le conflit des cultures et valeurs africaines et occidentales. L'esprit prime le corps qui paraît lui aussi important, puisque c'est avec un corps léger, sain et pur qu'on peut accéder au Tout-Puissant.

### X-2-3- Schéma actanciel



Samba Diallo s'est rendu en France, à l'école occidentale sous l'injonction de la Grande Royale qui appelait à un monde nouveau où la conciliation des deux cultures africaine et occidentale serait bénéfique pour les Africains. Son éducation déjà entamée avec l'école coranique, Samba Diallo va interrompre cet enseignement auprès du maître Thierno pour se rendre à l'école occidentale à la quête du savoir, de la science. Le pays des Diallobé devait profiter de cette quête. Mais hélas ! Samba Diallo qui devait être un guide, se perd en chemin entre la raison occidentale et la connaissance de Dieu. Son angoisse et sa perte de la foi en Dieu contribueront à le rendre hybride.

### ***X-3- Un piège sans fin ou la quête de la liberté***

*Un piège sans fin* s'ouvre de prime abord par le récit d'Ahouna sur la célébration de la vie paisible dans l'univers traditionnel, de l'idylle amoureuse. Cette phase va être dépassée avec l'évocation de la déchéance de Bakari, les difficultés de sa famille et la jalousie d'Anatou. C'est par rapport à ce dernier aspect que se dessine l'évolution de la conscience itinérante d'Ahouna. En effet, pour fuir les tracasseries que lui causait la jalousie de sa femme et trouver la paix intérieure, et certainement par amour, Ahouna s'engage dans une aventure guidé par sa seule conscience. Son départ se présente ainsi comme une quête de la quiétude, de la liberté.

#### **X-3-1- La quête de la liberté**

L'orientation philosophique que l'on pourrait extraire de l'œuvre débute avec la fuite d'Ahouna du domicile conjugal et familial. Le personnage fuit ses responsabilités d'époux, de père, de fils, d'héritier pour se confronter à la première réalité de sa conscience avant d'être plongé dans une mise en situation fondamentalement existentielle. Ahouna souffre d'une crise de l'intime et de la personnalité. Cependant, il est confronté à la réalité sociale. Ainsi, il doit opérer des choix. Le crime qu'il commet devient encore un prétexte, non seulement pour relancer les réflexions de cette vie intérieure, mais pour évaluer en même temps les contraintes sociales sur l'individu.

Le forfait d'Ahouna l'installe dans une double prison : celle de son âme intérieure et la prison sociale.

Ahouna est un personnage qui décide tout seul de s'éloigner de sa maison à la quête d'une certaine tranquillité. L'audace personnelle du personnage, doublée d'une fuite de responsabilité, l'engage dans une errance sans but réel. Lorsqu'il commet son crime et qu'il se retrouve pourchassé par la justice humaine il se rend compte que son sort était déjà scellé et qu'il n'a rien à y faire. Il s'installe dans une situation équivoque et devient du coup un personnage de l'absurde.

La pensée fataliste qui le guide l'amènera à subir toutes les humiliations du corps, en passant par le trimbalement dans la ville, la prison et la mort au bûcher. La liberté réside-t-elle dans la mort? Assurément non ! Il pouvait s'y attendre, mais il n'a rien fait pour se défendre.

### X-3-2- Texte d'illustration

*Séquence* : « Voilà. Tout est fini...Tout est bouclé depuis vingt ans, et je n'attendais plus que la débâcle ! » termina-t-il en sanglotant comme un enfant. p.164.

Ahouna vient de commettre un crime. Il est poursuivi. Dans sa cavale, il rencontre Houénou à qui il raconte son histoire. Ce passage met fin à la narration qu'Ahouna fait à Houénou. Toute son histoire, il la vit dans une perspective fataliste à laquelle s'associe la contingence des faits. Les réflexions ou les leçons qu'Ahouna tire de sa propre vie et de ses actes posés, il les confine au compte d'une sorte de morale absurde. Tout dépendrait du destin ; l'homme ne peut rien y changer.

Le passage à commenter, qui part de « Voilà ...comme une enfant » est un condensé de la vision d'Ahouna de l'existence, la sienne. Il pose la problématique de la liberté, de l'action de l'homme sur sa destinée, de l'absurde qui caractérise l'attitude de l'individu pris dans un piège qu'il considère comme sans fin.

« Voilà. Tout est fini. ». Le contexte rappelle celui de la tragédie grecque, notamment la situation du Chœur dans *Antigone* de Jean Anouilh : « Et voilà. Maintenant le ressort est bandé. »<sup>587</sup>

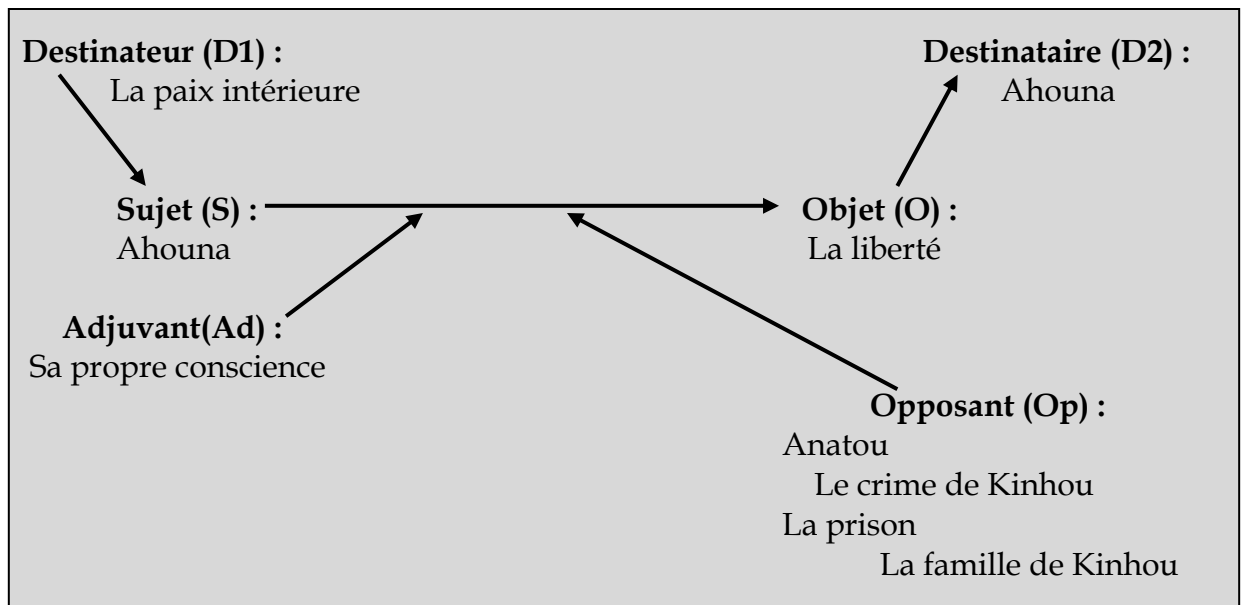
Les expressions d'Ahouna l'introduisent dans un monde clos où s'enferme le héros lui-même. Il n'y a plus rien à espérer de qui que ce soit. Toute aide extérieure est exclue. Ahouna définit son existence présente comme le début d'une mort lente mais inexorable : *Je me croyais mort, et maintenant, je me sens mourir lentement. C'est chez vous que la véritable tragédie commence. L'avenir me donnera raison* » Ahouna

<sup>587</sup> Jean Anouilh, *Antigone*, Paris, Editions Librairie Marcel, 1964. p.47.

prévoit même son avenir. Sa certitude d'une fin tragique est symptomatique du personnage et révélatrice du défaitisme de quelqu'un qui renonce d'avance à toute action pouvant le « sauver ». Les expressions telles que « *Je n'en ai cure !/ Tout était bouclé depuis vingt ans* » montrent éloquemment que nous avons affaire à un antihéros, un personnage absurde qui rappelle tant d'autres à l'instar de Meursault<sup>588</sup>, Antigone...

En définitive, à travers ce passage tout comme dans toute l'œuvre, Olympe Bhêly-Quénum aborde des questions de haute portée philosophique. Des thèmes tels que la liberté, l'absurde, la fatalité, le déterminisme, la tragédie y sont abordés avec beaucoup d'acuité et de perspicacité. Le thème du corps apparaît alors comme un prétexte pour traiter les sujets susmentionnés.

### X-3-3- Schéma actanciel



<sup>588</sup> Albert Camus, *L'étranger*, Paris, Seuil. 1942.

Pour fuir les querelles conjugales, Ahouna décide de quitter le domicile, laissant ses terres d'héritage, tous ses biens, sa famille pour une aventure sans issue. En quête de liberté, il va parcourir plusieurs régions, soumettant ainsi son corps à de nombreuses intempéries, à l'hostilité de la nature et à celle des hommes.

Il n'y a que sa propre conscience qui le guide dans cette quête de soi. Se construisant un véritable monde absurde, il agit sans peser les conséquences. Son crime sera un frein à son action. La vengeance des parents de Kinhou vient confirmer, chez le personnage, que son sort est l'effet du destin. Ahouna, antihéros, meurt sans véritable conviction, sans avoir donné une véritable leçon de courage. C'est justement là une sorte de philosophie de l'absurde.

Les textes choisis pour les différents commentaires établissent entre eux un lien étroit dans la perspective que Sunday Anozie appelle le « *réalisme existentiel* » :

...la signification du réalisme existentiel. Celui-ci est né logiquement d'une certaine dégradation du réalisme métaphysique traditionnel. Et il est lié d'une manière inéluctable à la recherche d'une cohérence, d'une synthèse ou de la liberté individuelle.<sup>589</sup>

Sur l'entreprise des romanciers, il précise ceci :

...des romanciers qui tout en tenant compte du problème du conflit des cultures et des valeurs en Afrique, se préoccupent essentiellement des autres dimensions profondes et tragiques qui en relèvent. C'est-à-dire qu'ils situent la tragédie au niveau de l'essence humaine et par conséquent universelle.<sup>590</sup>

En somme, la colonisation n'a pas favorisé l'émergence d'un type de roman précis ; elle n'a pas suscité tel ou tel problème. Les

---

<sup>589</sup> Sunday O. Anozie, *Sociologie du roman africain*, Paris, Aubier-Montaigne. p.143.

<sup>590</sup> Ibidem. pp.143-144.

textes, bien que de la même période, font découvrir plusieurs types de romans qui se polarisent sur des problèmes divergents, à travers différentes représentations du corps. Le corps devient donc un prétexte pour traiter divers problèmes.

Ainsi, par le corps, certains écrivains tentaient d'exprimer la culture, de faire connaître et valoriser les faits culturels. La colonisation, hypothèse de départ, donne des romans qui jouent le témoignage et un certain réalisme. D'autres romans évoquent cette problématisation de la colonisation en n'évacuant pas le corps (le personnage n'est pas nié), mais en posant le problème en termes beaucoup plus philosophiques et intellectuels. Du corps émanent des réflexions d'ordres philosophique, psychologique, intellectuel.

## CONCLUSION PARTIELLE

Que peut-on retenir de la caractérisation des romans africains de 50 à 60 ? De nombreux critiques ont fait plusieurs typologies des romans de la période : romans culturalistes, romans existentialistes, romans coloniaux... Toute cette classification ne s'est pas accentuée sur le corps proprement dit. La perspective que nous avons engagée a été de voir trois orientations qui prennent la représentation du corps comme base d'une expression fondamentale. Le corps, par sa seule présence mise en scène, a été l'expression du réveil culturel africain. En plus, le corps, à travers les marques et stigmates de la souffrance, donne un témoignage de la réalité coloniale. En écrivant le corps, les romanciers font un témoignage historique de la vie des Africains lors de la colonisation. Toutefois, certains romanciers vont se servir de la représentation du corps pour exprimer des réflexions philosophiques mettant l'homme africain au cœur de la réalité existentielle. Le monde de la colonisation aura fondamentalement bouleversé toutes les aspirations des peuples, et l'engagement des écrivains se présentait donc comme une réhabilitation.

Au-delà de la vision et des représentations des corps que les auteurs s'attèlent à révéler, il est nécessaire de décrypter les valeurs symboliques des corps et les messages qui sous-tendent leurs représentations.



QUATRIEME PARTIE :

***LA SYMBOLIQUE ET LES FONDEMENTS IDEOLOGIQUES  
DES IMAGES CORPORELLES***

La représentation du corps à travers les œuvres romanesques africaines se rattache à des postulats symboliques et idéologiques. Le corps mis en scène et en situation est toujours porteur de sens. Les modes d'apparition du corps ou de ses parties, dans le récit, justifient les perspectives d'écriture des romanciers de mettre en exergue toutes les dimensions de l'être. Dans le roman africain, le corps passe généralement de la joie à la tristesse, à l'ennui, à la souffrance. L'évocation de ce basculement constant dans les déboires extrêmes donne une image du corps soumis à de multiples transformations. La souffrance est symbolisée par le corps meurtri, malade, battu, brimé. Par ces représentations, il s'agit de faire des corps des symboles d'une gloire de l'existence, de la liberté.

Le roman africain consacre une esthétisation du corps à travers de nombreux symboles qui concourent tous à la symbolisation même de l'Afrique. Ainsi, la représentation bien significative du corps dans l'organisation du récit va susciter des interprétations déterminantes et relatives à l'idéologie de la quête de la liberté des Africains. Cette tendance à la liberté se caractérise fondamentalement par les dimensions politiques et sociales de l'écriture du corps.

## **CHAPITRE XI : LA FONCTION SEMIOTIQUE ET LA VALEUR SYMBOLIQUE DU CORPS**

La notion de corps peut s'appréhender comme un signe majeur dans la gestion de l'espace textuel. Elle s'accompagne de nombreux

autres éléments qui constituent, en partant d'elle, un véritable système. Tous les mots désignant une partie du corps pourront donc être saisis comme signes d'une représentation réelle du corps, à travers la description. Ainsi, l'analyse sémiotique permettra de déchiffrer ces mots, en tenant compte de leur signification dans le réseau de présence même du corps, et d'en interpréter les indices.

La perspective adoptée ici va spécifiquement s'appuyer sur trois romans de la typologie que nous avons faite : roman de l'expression culturelle : *Nini, mulâtresse du Sénégal*, roman du témoignage historique : *Une vie de boy*, roman de la réflexion philosophique : *L'Aventure ambiguë*. Nous ferons une étude statistique des parties du corps dans les différentes œuvres et une justification de la symbolique du corps à travers les diverses typologies.

### **XI-1- Etude statistique des parties du corps**

Le relevé des différentes parties des corps apparaissant dans les œuvres aidera à situer combien leur représentation reste au cœur du texte. La perspective sera de comprendre que la partie du corps qui est en présence s'offre non comme l'idée qu'elle fait naître mais plutôt la réalité de son expression. Lorsque la description s'appesantit sur la main, cette main devient le signe de la représentation du corps à cet instant. Partant, nous nous accordons avec la sémiotique moderne qui définit le signe comme une chose qui en représente une autre, c'est-à-dire qu'elle souligne la dimension de l'interprétation du signe.

Ainsi, la relation entre le signe et le concept auquel il réfère peut être envisagée selon deux aspects : on part du signe et on analyse le concept, *approche sémasiologique*<sup>591</sup> ou bien on part du concept et on étudie le signe, *approche onomasiologique*.

### **XI-1-1- Relevé des parties du corps**

A travers le relevé des parties du corps dans le texte, nous comptons montrer combien la désignation du corps ou d'une de ses parties en référence constitue un sujet d'écriture caractéristique.

#### **XI-1-1-1- *Nini, mulâtresse du Sénégal***

Le relevé des parties dans ce roman se fera en partant des expressions en rapport avec le corps et les différentes désignations qui en découlent. Ainsi on aura à consigner dans quatre (4) tableaux, les expressions voisines ou synonymes, les désignations du corps par la langue locale, les désignations du corps par le continent et les mots qui renvoient à la race.

---

<sup>591</sup> La sémasiologie est l'étude des mots qui consiste à partir du signe linguistique pour en définir le sens. Quant à l'onomasiologie, elle s'intéresse à l'étude du sens des mots en partant de leur concept pour aller vers leur signe linguistique.

**a- Les expressions voisines relatives à la couleur du corps**

Expressions voisines	Pages	occurrences	Total
Mulâtraille	75	1	31 fois
Teinte foncée de leur peau/la teinte de leur peau	42 ; 43	2	
Blonde	41	1	
Pigmentation	86	1	
Racial	65	1	
Blancheur	31	1	
Blanchir	46, 103	2	
Oreille rouge	52	2	
Café au lait	41	3	
Nérophile	60, 218	3	
Indigène	20,44, 55, 57, 60,68,101,106, 107, 161, 216, 218	14	

La couleur de la peau reste le point focal du discours dans *Nini, mulâtresse du Sénégal*. Ces mots et expressions relatifs au corps présentent les rapports corsés entre Blancs, Noirs et Mulâtres. La fréquence de ces mots traduit assurément les différentes tendances des uns à juger les autres, à les indexer avec tout le mépris possible. Les termes sont eux-mêmes porteurs de connotations et d'intensités diverses. Le corps qui est en jeu à travers ces rapports permet de poser

également la question de la gestion de l'espace. Cette proxémie se définit comme un besoin qui s'impose à des corps obligés de vivre ensemble. De nombreuses désignations procèdent de ces perspectives intrinsèques aux races, aux corps des races.

### **b- Les désignations du corps par la langue**

<b>Les désignations par la langue</b>	<b>Pages</b>	<b>occurrences</b>	<b>Total</b>
Bougnouls (injure raciale)	73	1	14 fois
Djiguène (terme méprisant le Noir)	19	1	
Signaras (déformation de señora, métisses)	11,94, 97, 110,198	5	
Toubabs/Toubabou (blancs)	65,101, 131,119	6	
Toubabou-Guètch	96	1	

Les désignations du corps procédant de la langue sont des injures ou des termes de mépris formulés soit par les Noirs qui décrient l'attitude des Blancs ou des Mulâtres, soit par des Mulâtres à l'encontre des Noirs. En effet, pour les Noirs, les Blancs et les Mulâtres ont une trop grande propension à les reléguer au plus bas de l'échelle sociale. Les désignations expriment le refus d'assimilation d'une race à une autre, d'où certainement la forte connotation injurieuse. Ici, c'est le corps qui est pris à parti dans son état.

### **c- Les désignations du corps en fonction de la provenance continentale**

<b>Les désignations par le continent</b>	<b>Pages</b>	<b>occurrences</b>	<b>Total</b>
------------------------------------------	--------------	--------------------	--------------

Africain	244	2	8 fois
Européen	56 ; 64 ; 95 ; 103 ; 144 ; 224	6	

La désignation du corps par référence au continent reste de loin celle qui traduit la différenciation raciale et spatiale. Lorsqu'on parle d'Africain, c'est généralement pour désigner le Noir. Parler d'Européen, c'est montrer l'homme à peau blanche. Comme nous le voyons, les démarcations sont plus liées à la couleur de la peau qu'à l'espace. La fréquence d'apparition du terme « Européen » est supérieure à celle du vocable « Africain ». Cela démontre que la désignation des Européens provient d'un discours prononcé par les Africains. Ces derniers indexent plus les Européens et autres hommes à peau blanche comme leurs bourreaux.

#### d- Les mots qui renvoient à la race

Les mots qui renvoient à la race	Pages	occurrences	Total
Race	8,32,41,42,44,60,65,140,157	10	427 fois
Métisse	42,48,110,160,161,195,208	7	
Nègre	pp.14-218	37	
Négresse	9,13,18,32,33,41,44,50,67, 99,139,144,145,160	14	
Blancs	pp.11-250	80	
Blanche	pp.17-224	32	
Mulâtre	pp.42-246	19	
Mulâtresse	pp.8-246	164	
Noirs	pp.12-246	130	

Les mots qui renvoient à la race abondent dans le roman d'Abdoulaye Sadjì. Le trio racial (Nègre/Blanc/Mulâtre) organise l'espace du roman et celui de Saint-Louis. On le voit, le vocable « mulâtresse » reste celui qui a une fréquence d'emploi élevée. Cette fréquence explique la focalisation de l'œuvre sur le personnage éponyme de « Nini ». En deuxième position, nous avons la fréquence du vocable « Noirs » qui détermine la confrontation permanente entre les Noirs et les Mulâtres.

### **XI-1-1-2- *Une vie de boy***

La perspective statistique dans *Une vie de boy* se focalise sur Toundi à travers les divers lieux de son évolution. Pratiquement, son corps est plus exposé aux sévices corporels lors de son passage chez le commandant ; passage qui le conduira également à la prison et à l'hôpital avant sa fuite pour la Guinée espagnole. Comme on a pu le constater, c'est à l'âge adulte et dans un espace occupé par les colons que Toundi se retrouve en proie aux différentes violences et exactions. La présentation finale de l'état de son corps tend à en faire un témoignage de l'histoire africaine. Tout son corps, de la tête aux pieds, est mis en branle pour parvenir à une telle fin.





	A l'hôpital	Poumons	179	1	12
		Côtes	179,183	1	
		Poitrine	180	1	
		Dos	180	1	
		Epaule	181	1	
		Poignet	183	1	
		Front	183	1	
		Yeux	183, 184	2	
		Tête	183	1	
		Bronche	183	1	
		Main	184	1	

*Une vie de boy* donne à voir un corps en bonne santé au départ et qui se retrouvera mutilé à la fin. *L'aventure ambiguë* présente des corps engagés dans des situations tout aussi diverses.

### XI-1-1-3- *L'aventure ambiguë*

L'étude statistique des parties du corps dans *L'Aventure ambiguë* s'organise autour de plusieurs personnages significatifs : Samba Diallo, le maître Thierno, la Grande Royale, le Chevalier, le chef des Diallobé, le fou, Lucienne, Adèle, Paul Martial, Pierre Louis.

Corps du personnage désigné	Partie du Corps désignée	Occurrence dans l'œuvre	Pages
Samba Diallo	Langue	2	13/14
	Cuisse	3	13/141
	Corps	20	13/14/22/29/30/50/72/77/141/176
	Poitrine	1	13
	Gorge	2	13/14
	Oreille	3	13/14/15
	Cartilage du lobe	2	13/14
	Lèvres	4	14/15/29/48
	Yeux	14	14/16/53/54/68/70/111/117/129/134/160/174/185
	Cœur	5	14/51/117/156/184
	Visage	14	15/24/54/64/70/71/72/73/185
	Tête	9	15/30/57/64/72/148/149/186
	Peau	1	16
	Jambes	3	16/28/72
Index	1	25	

Bouche	4	25/118/173/185
Dos	4	29/68/70/116
Pieds	7	51/140/174/184
Mains	12	64/68/70/71/77/106/148/153/160/182
Nuque	1	70
Bras	3	71/123/184
Epaules	1	72
Membres	1	139
Gros orteil	3	141
Menton	3	178/185
Narine	1	185

En observant ce tableau relatif à l'occurrence des parties du corps de Samba Diallo dans l'œuvre, nous comptons vingt cinq (25) parties différentes citées dans la description en marge de la représentation entière du corps comme une entité à part. L'utilisation plurielle du vocable « *corps* » montre l'attention qui est faite au corps même de Samba Diallo par rapport à ses propres actions ou à celles qu'il subit. Les parties les plus représentées sont la *tête*, *le visage*, *les yeux*, *les mains*, *les pieds*, et son *corps entier*. C'est surtout par la description des actions que les différentes parties du corps sont mises en situation. Dans l'incipit, différentes parties du corps de Samba Diallo subissent la violence exercée par le maître Thierno, ce qui marque une occurrence importante dès les premières pages. Il reste déterminant pour nous de mettre en relief un fait, celui du signe du châtement que relève le *menton*. En effet, à la fin de l'œuvre, l'on voit le fou mener Samba Diallo par le menton : « *Le fou vint se planter devant lui, et lui saisit le menton, avec violence* ». Par l'acte du fou, Samba Diallo est comme un animal conduit à l'abattoir. Il s'agit ici donc d'une métaphore implicite dont l'expressivité est patente avec le vocable « *menton* ».

Cette série de parties du corps, désignant Samba Diallo, atteste bien de sa présence dans la trame de l'œuvre comme actant principal.

L'indexation prend une signification symbolique non seulement chez lui, mais également chez d'autres personnages, notamment le maître Thierno.

Corps du personnage désigné	Partie du Corps désignée	Occurrence dans l'œuvre	Pages
<b>Maître Thierno</b>	Pouce	1	13
	Index	1	13
	Ongles	2	13/14
	Mains	12	15/17/38/100/105/130
	Bras	7	18/37/40/97/134/136
	Tête	4	21/34/100/101
	Doigt	1	22
	Corps	14	39/40/41/43/45/46/74/75/95/97/130
	Pieds	1	39
	Jarret	1	39
	Reins	2	40/43
	Genoux	3	40/130
	Coudes	3	40/105/131
	Dos	3	94/97/130
	Visage	6	97/174/180
	Yeux	1	97
	Poitrine	1	105
	Epaule	1	105
	Front	1	122
	Peau	1	122
	Paumes	1	130
	Ventre	1	130
	Buste	1	131
Bouche	1	181	

En tant que conscience et présence physique manifeste accompagnant Samba Diallo, le maître Thierno est dans tout le texte représentatif du personnage souffrant le martyr. Les occurrences les plus significatives des parties de son corps sont celles de l'évocation du corps comme entité. Le maître est marqué par la souffrance qu'endure son corps. Ses mains, ses bras, son visage restent les parties les plus désignées. Toute présentation du maître retient l'attention par

la description faite de son corps. Cette présentation du corps souffrant domine l'être même du personnage : « *Son corps, chaque jour davantage, accentuait sa fâcheuse propension à rester collé à la terre* »<sup>592</sup>.

Corps du personnage désigné	Partie du Corps désignée	Occurrence dans l'œuvre	Pages
<b>La Grande Royale</b>	Bras	1	30
	Visage	6	30/31/34
	Tête	3	30/34
	Cou	1	30
	Menton	1	30
	Epaule	1	30
	Nez	1	31
	Bouche	1	31
	Figure	1	31
	Yeux	1	31
	Pommettes	1	31

La Grande Royale est intégrée dans la diégèse à travers son portrait. La description des différentes parties de son corps montre ses allures d'homme, révélant ainsi son caractère de femme altière. Son visage et sa tête, qui regroupent le plus d'occurrences, sont les parties sur lesquelles s'est longuement focalisé le narrateur.

Corps du personnage désigné	Partie du Corps désignée	Occurrence dans l'œuvre	Pages
<b>Le Chevalier Père de Samba Diallo</b>	Genoux	2	18/109
	Visage	10	32/66/67/73/91/106/134/172
	Mains	5	66/67/72/109
	Tête	2	66
	Yeux	4	68/80/82/111
	Cœur	1	80
	Chair	1	80

Le Chevalier n'est pas à confondre avec le chef des Diallobé qui forme avec la Grande Royale les parents et tuteurs de Samba Diallo. Le Chevalier est le père de Samba Diallo. Il est évoqué puis mis en

<sup>592</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, p.39.

scène. C'est également à travers son portrait qu'on le découvre : *sa taille, son visage, ses mains, ses yeux* : « L'homme était grand, on le remarquait tout de suite...de lui donner une posture hiératique »<sup>593</sup>.

Corps du personnage désigné	Partie du Corps désignée	Occurrence dans l'œuvre	Pages
<b>Le Chef des Diallobé</b>	Genoux	1	76
	Poitrine	1	77
	Tête	2	78/180
	Doigts	1	78

La figure du Chef des Diallobé est peu représentative si l'on s'en réfère aux parties du corps. Personnage non des moins importants, il représente avec la Grande Royale les gardiens du temple et de la mémoire du peuple Diallobé. Ce tableau sur les occurrences des parties de son corps montre clairement que l'attention et la focalisation ne sont accentuées à son niveau.

Corps du personnage désigné	Partie du Corps désignée	Occurrence dans l'œuvre	Pages
<b>Le fou</b>	Yeux	3	98/103/178
	Cerveau	1	98
	Ventre	2	99
	Bras	1	99
	Cuisse	1	100
	Cœur	1	100
	Corps	5	100/101/102
	Jambes	2	101
	Os	1	101
	Mains	3	101/102/181
	Pieds	2	101/103
	Genoux	1	101
	Poignet	1	102
	Tête	5	102/179/182
	Dos	2	102/179
	Oreilles	1	103
	Visage	1	134
	Cou	1	179

<sup>593</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, p.66.

	Poitrine	1	180
	Buste	1	181

Le personnage du fou imprime dans sa présentation une gamme détaillée de parties désignées. Quand il entre en scène, son étrange allure va caractériser l'expression de son corps. Cette étrangeté finira par donner aux parties de son corps des traits extravagants. De même, les douleurs atroces de sa crise abdominale lors de son exil et à son retour au pays montrent que son corps est souffrant.

Corps du personnage désigné	Partie du Corps désignée	Occurrence dans l'œuvre	Pages
<b>Lucienne (Fille du pasteur Martial)</b>	Front	1	152
	Joues	1	152
	Yeux	5	152/153/156
	mains	4	121/148/149/152
	Peau blonde	1	152
	Coudes	1	149
	Menton	1	149
	Pied	1	151
	Visage	3	153/155/156
	Tête	2	153/155

Le portrait de Lucienne est un produit du regard de Samba Diallo qui, dans l'intime qu'il crée avec elle, l'observe. Il a le temps, à travers la description et le regard omniscient du narrateur, de découvrir le corps de Lucienne non dans une perspective d'amour véritable, mais dans un cadre d'attention particulière. Ce même regard se posera également sur Adèle.

Corps du personnage désigné	Partie du Corps désignée	Occurrence dans l'œuvre	Pages
<b>Adèle (Petite-fille de Pierre-Louis)</b>	Cou	2	158
	Visage	2	158
	Bras	1	158
	Cheveux	1	158
	Tête	3	158/160/168
	Epaules	1	158
	Gorge	1	158

	Yeux	5	158/160/163/169/173
	Corps	1	173
	Main	1	174

Le regard de Samba Diallo sur Adèle est plus prononcé. Il la dévore des yeux, en admirant les parties de son corps les plus exposées à son attention : « Devant lui, souriante, se tenait une jeune fille. Samba Diallo ne bougea pas, malgré l'invite, comme fasciné par l'apparition ». <sup>594</sup>

Ici encore, nous remarquons que le portrait est mis en relief avec une concentration des parties désignées du corps à la page 158. L'attrait du corps féminin chez Samba Diallo ne le conduit aucunement aux désirs passionnels et sensuels.

Corps du personnage désigné	Partie du Corps désignée	Occurrence dans l'œuvre	Pages
<b>Paul Martial (Père de Lucienne) Pasteur</b>	Corps	1	122
	Tête	1	122
	Chevelure	1	122
	Front	2	122
	Nez	1	122
	Bouche	3	122
	Lèvres	2	122/129
	Yeux	2	122/129
	Bras	1	123

En entrant chez Lucienne, Samba Diallo découvre Paul Martial, son père. Il est Pasteur et c'est lui qui permet à Samba Diallo de confronter ses opinions avec les siennes sur divers sujets, notamment sur la religion. En le découvrant, l'impression qu'a Samba Diallo reste celle que laisse la présentation physique du corps. Il s'ensuivra la description des autres parties de la tête. Une attention est portée à la

<sup>594</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, p.158.



bouche de Paul Martial qui a le plus d'occurrence : « Le long nez mince surplombait une bouche douloureuse...le chaos qu'évoquerait la bouche terrible »<sup>595</sup>.

Corps du personnage désigné	Partie du Corps désignée	Occurrence dans l'œuvre	Pages
<b>Pierre-Louis (Magistrat)</b>	Chevelure	1	141
	Calotte crânienne	1	141
	Yeux	2	141/143
	Bouche	2	142/143
	Dents	1	142
	Poitrine	1	143
	Visage	1	143
	Lèvres	5	143
	Tête	1	159
	Genoux	1	160

Pierre Louis est le second Africain, autre idéologue, à qui Samba Diallo rend visite durant son séjour en France, et avec qui de nombreux sujets sont à l'ordre du jour de leur entrevue. Son portrait, sans évoquer l'allure générale de son corps, retient surtout par l'étrangeté de certaines parties désignées, en particulier l'anomalie de son œil gauche, la vieillesse des dents jaunâtres.

La représentation du corps par la désignation de ses différentes parties tire son originalité dans l'enjeu implicite de l'écriture que souvent les auteurs n'exposent pas au premier chef. La singularité qui apparaît dans *L'aventure ambiguë* peut être valable en étude pour les autres ouvrages du corpus. Ces parties sont signes et symboles de la présence du corps : signes par rapport à la représentativité, symboles vu la présence réelle du corps.

<sup>595</sup> Ibidem, p.122.

### **XI-1-2-Les dominantes du corps ou éléments porteurs de messages**

A travers leur esthétique romanesque, les différents auteurs font de l'environnement actanciel l'apanage du corps, en laissant éclater son expression. Les œuvres se lisent à travers cette propension à une utilisation abondante des parties du corps. Il y a une insistance sur la réalité du corps, sur sa manifestation physique et son évidence dans tous les textes. Les corps sont soumis au rythme de l'histoire dans laquelle ils s'engagent ou dans laquelle ils sont contraints d'évoluer afin de trouver réponse à l'angoisse qui les envahit.

En inscrivant le corps dans la logique de pouvoir l'appréhender comme objet et sujet, quatre perspectives nous donnent les orientations requises. Il s'agit notamment de la perception, de la représentation, de la présentation et des actions du corps. Toutes ces perspectives favorisent l'exploitation des différentes parties du corps désignées dans le texte. De toutes celles-ci, ce sont les perspectives touchant aux actions du corps et à celle de la présentation qui dominent. En effet, dans la présentation qui est faite d'un personnage, le narrateur s'applique à mettre en relief des parties qui se rapportent aux attitudes, et qui s'impliquent dans les actions. Le visage, la tête, les yeux, la bouche, les mains, les jambes et le corps lui-même sont des éléments dominants dans cette organisation de l'espace du corps. La tête qui porte le plus d'éléments désignés donne une expression singulière à chacun d'eux. L'expression du visage atteste surtout l'état d'âme du personnage, la chevelure marque généralement la beauté féminine quand elle n'est pas l'objet d'une dépréciation due au mauvais entretien. La bouche, instrument d'expression de la pensée, se

caractérise par sa forme ; trop petite ou fine, elle est le signe de la féminité ; la force de ses traits montre qu'elle est celle d'un homme. La récurrence de ces parties dites dominantes traduit de même un mode de construction du corps qui favorise l'évolution du personnage et la progression du récit.

L'écriture romanesque africaine ne fournit pas seulement le corps comme prétexte d'une analyse dialectique mettant ainsi en relief la couleur de la peau. D'autres orientations permettent de découvrir de multiples aspects d'une présence du corps dans l'écriture romanesque. Nous avons pu constater avec le relevé statistique que l'emploi même du vocable corps était considérable dans le texte de Cheikh Hamidou Kane. Il en est de même des autres textes. Isaac Bazié revient sur cette fixation de la critique relative à la dualité constante Blanc et Noir comme seul rapport lié au corps :

En partant des concepts de l'identité culturelle et de l'authenticité que construisent les discours critiques dans cette approche basée sur le biologique, on comprend que le corps ait servi comme « pré-texte » dans l'analyse des œuvres littéraires. D'une part, en tant qu'élément dans le texte et d'autre part, en tant qu'origine du texte littéraire, il fonctionne comme un « avant-texte » qui donne sa coloration ultime à l'œuvre littéraire et en marque la réception. En regard de ces influences du corps sur les premières critiques des littératures francophones d'Afrique subsaharienne, on remarque que le paradigme biologique est utilisé de manière plus ou moins évidente, sans pour autant constituer l'objet d'une analyse systématique dans les œuvres.<sup>596</sup>

S'agissant justement de l'analyse systématique en question, nous voulons ainsi, par la pratique de l'exploitation des éléments dans les

---

<sup>596</sup> Isaac Bazié, « *Corps perçu et corps figuré* » in *Revue, Études françaises*, Volume 41, numéro 2, 2005, pp.9-24, <http://id.erudit.org/iderudit/011375ar>, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.

textes, déchiffrer certains codes de cette présence du corps en tant qu'objet d'écriture.

En se déployant dans le texte comme signes d'une présence vivante ou même d'une absence<sup>597</sup>, les parties désignées ou évoquées du corps des personnages attestent l'existence d'un discours textuel qui ne peut se construire sans ces particules représentatives d'un corps entier qui reste celui du personnage. Le message de cette présentation réside dans l'attention à porter non seulement aux corps en présence mais à tout l'environnement, à l'espace les influençant. Les corps de Maïmouna, Climbié, Laye, Clarence, Toundi, Samba Diallo, Nini, Bakayoko, du Père Drumont, de Faye, de Banda, d'Ahouna et de les corps ceux qui constituent avec eux les actants dans les œuvres, restent représentatifs du point de vue de leur description. C'est justement en décrivant leurs actions que l'état du corps dans l'instant de narration se profile.

L'appropriation de l'espace textuel par les personnages comme leur cadre d'expression donne l'occasion de les découvrir dans la diversité de leur présentation. Une partie du corps désignée dans l'œuvre reste le gage de la référence à un corps tout entier, celui du personnage. Ainsi se constitue le discours lui-même autour de ces parties. Dans une narration, lorsque la phrase descriptive des actions du personnage se focalise uniquement sur le nom du personnage ou l'emploi constant des pronoms personnels sujets en occultant l'événement autour de la présence du personnage, l'on peut affirmer que le discours restera plat et incomplet.

---

<sup>597</sup> Cas de la Vieille Rella dans *L'aventure ambiguë*.

## **XI-2- La symbolique du corps dans les romans**

Le symbole est une réalité visible, observable, saisissable par le sens, mais aussi une réalité qui évoque ou fait penser à quelque chose d'abstrait, d'inexprimable, d'insaisissable, d'invisible, d'inépuisable. En partant de cette assertion, nous pouvons entrevoir d'identifier le corps comme un symbole pour saisir la réalité qu'il introduit dans le texte.

Le symbolisme en question se base toujours sur un rapport d'analogie ou de correspondance entre l'élément subtil ou principal qu'il s'agit d'exprimer et l'image graphique, verbale ou autre par laquelle on l'exprime. Ainsi, le corps humain ne peut être autre chose qu'un symbole, comme tout élément se présentant à notre observation. Le corps a son propre langage par lequel il exprime ses joies, ses souffrances, mais aussi il est lui-même un langage en soi de portée plus vaste.

### **XI-2-1- Les manifestations corporelles et leurs valeurs symboliques**

Les romans africains de la période coloniale nous laissent découvrir à travers la symbolique du corps la conception matérielle et idéologique qu'évoquent justement les différentes parties de ce corps. La lecture symbolique du corps met également en évidence des situations existentielles et des parties du corps qui établissent avec elles des rapports étroits. Pour mieux circonscrire ces aspects symboliques du corps, nous avons structuré les œuvres en trois perspectives symboliques : la symbolique culturelle, la symbolique de témoignage et la symbolique philosophique. Dans chaque perspective,

il s'agira de mettre en évidence les images corporelles exprimant des états, des situations et des phénomènes psychophysiques.<sup>598</sup>

Il est vrai, qu'en identifiant les images récurrentes, nous pourrions mieux saisir certaines dimensions des œuvres, afin de les insérer dans leur contexte.

### XI-2-1-1- La symbolique culturelle des images corporelles

œuvres	Relevé des images	Interprétations et implications métaphoriques
<i>Maïmouna</i>	<p>« Son cœur, mûr pour l'amour, ne vibrerait pourtant encore pour personne ». p.95.</p> <p>« Son amant de cœur, elle ne l'avait pas encore rencontré nulle part ». p.95.</p> <p>« La beauté de son corps était partie dans les feux de la fièvre ». p.240.</p>	<p>Le cœur est le siège des sentiments. Maïmouna se sent disposée à s'engager dans une relation amoureuse. Cependant, elle n'a pas encore rencontré l'homme de sa vie.</p> <p>Le contraste entre la beauté de Maïmouna au départ et la laideur qu'elle présente après la maladie. Le corps tout entier de Maïmouna n'est plus resplendissant. La beauté est donc éphémère.</p>
<i>Nini, mulâtresse du Sénégal</i>	<p>« Son corps entier est secoué par la cadence brutale de ses pas. La tête haute, elle ne regarde ni à droite ni à gauche : elle semble écraser d'un degré universel toutes les personnes qu'elle rencontre. » p.13.</p> <p>« Des Noirs s'arrêtent pour les regarder un moment, secouent leur tête en signe de pitié... » p.24.</p> <p>« ...au salon. Il y a là un petit garçon, noir cent pour cent, deux vieilles mulâtresses noires à moitié, une jeune fille blanche au quatre cinquièmes et un Blanc authentique.» p.27.</p>	<p>L'allure altière de Nini traduit sa fierté et son complexe de supériorité envers les autres. Car elle se considère blanche et non une mulâtresse encore moins une noire.</p> <p>Marque de mépris des Noirs pour ces personnages vils qui sont pourtant des leurs et qui veulent paraître tout autre. C'est également une marque de commisération accentuée au regard de Nini et Madou.</p> <p>Représentation de toutes les races, le monde des races qui se côtoient, qui s'affrontent. Nous avons une hiérarchisation sans fondements. Ici, s'exprime la diversité l'espace africain ; diversité qui devrait être une source d'unité d'enrichissement culturel.</p>
	<p>« Je voyais par intervalles un sourire courir sur ses lèvres ». p.33</p> <p>« chez nous, on ne parle guère des défunts qu'on a</p>	<p>Par les lèvres s'expriment la matérialisation de la joie et de la satisfaction de la réussite du travail.</p> <p>La peine ressentit à l'évocation de la mémoire d'un être cher qui n'est plus. Le cœur exprime</p>

<sup>598</sup> Cette typologie a été faite par Gérard Lézou Dago pour *Les soleils des indépendances* dans *La sémiologie du corps romanesque dans Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*. Gérard L. Dago voit dans le corps un lieu symbolique et métaphorique.

<p><i>L'enfant noir</i></p>	<p>beaucoup aimés ; on a le cœur trop lourd sitôt qu'on évoque leur souvenir ». p.39</p> <p>« Elle me soulevait et me pressait contre sa poitrine, et moi, je me pressais contre elle, l'entourant de mes bras, comme éperdu de bonheur ». p.42</p>	<p>toute la peine.</p> <p>La rencontre des poitrines marque l'amour partagé entre deux êtres. C'est une marque d'affection entre la Grand-mère et son petit-fils. Les bras qui entourent expriment cet attachement qu'ils se manifestent l'un à l'autre.</p>
<p><i>Climbié</i></p>	<p>«l'oncle N'Dabian tient les yeux fixés sur le temps, sur le soleil, sur la lune, sur les étoiles ». p.15</p> <p>« Climbié se sentait vieillir. Son budget sans cesse piquait du nez ». p.148</p> <p>«On croit résoudre les problèmes en supprimant des bouches, des têtes...tant qu'on n'aura pas supprimé les causes qui font penser les têtes, crier les bouches, on n'aura pas fini de supprimer les bouches et les têtes ». p.165</p> <p>«je regardais ces richesses, qui jamais, en aucune circonstance, ne me permettraient de me frapper, moi aussi, la poitrine avec une superbe assurance.» p.218</p>	<p>Observation attentive de la nature et du temps. Expression des connaissances cosmiques de l'oncle N'Dabian qui scrute la nature pour y déceler des signes.</p> <p>Climbié ne pouvait pas faire d'économie. Son budget s'amenuisait.</p> <p>La solution n'est pas d'empêcher les hommes de parler, de s'exprimer sur leurs réalités, de les tuer. Il faut favoriser la liberté d'expression et la réflexion. Il faut également chercher les causes qui les uns et les autres à vouloir s'exprimer.</p> <p>Le regret de Climbié qui ne peut manifester sa grandeur et sa fierté, sa valeur face à la richesse que constituent les livres. Les livres ne sont pas une richesse tangible, l'argent présente plus de valeur.</p>

### XI-2-1-2- La symbolique de témoignage des réalités coloniales

œuvres	Relevé de l'image	Interprétations et implications métaphoriques
<p><i>Ville cruelle</i></p>	<p>« La foule silencieuse était tout yeux et tout oreilles pour le jeune homme. Il (Banda) avait un œil poché. Un filet de sang pendait à ses lèvres. » p.47</p> <p>« Les contrôleurs, il faut leur mouiller la barbe... » p.54</p> <p>« il avait raison pour les Blancs, Tonga ! C'est tout juste pour gagner de l'argent sur ton dos ». p.132</p>	<p>Les yeux et les oreilles sont les symboles du témoignage : yeux/voir ; oreilles/entendre. La foule assiste silencieuse, avec une attention silencieuse pour Banda. Cette présence est un témoignage de la réalité quotidienne vécue par les paysans noirs.</p> <p>Corrompre les contrôleurs pour obtenir la grâce de vendre son cacao.</p> <p>Présenter un sens poussé pour l'exploitation afin de s'enrichir. L'enrichissement des Blancs repose sur le travail des Noirs de gré ou de force.</p>
	<p>«Ceux-ci (des prisonniers) apparurent en rangs devant lui (Bernardini). Ils ressemblaient à des</p>	

<p><i>Les bouts de bois de Dieu</i></p> <p><i>Les bouts de bois de Dieu</i></p>	<p>criquets dont ils avaient la maigreur, les jambes sans chair et la démarche saccadée. Le soleil leur brûlait les yeux... ». pp. 357-358</p> <p>« La promenade commença [...] Tout en marchant, ils ne cessaient de se gratter jusqu'à s'arracher des lambeaux de peau, tant les rayons de soleils avivaient leurs démangeaisons ». p.358</p> <p>« Quand j'en suis sorti (du trou où l'avait projeté Bernardini) je pissais le sang ». p. 359</p>	<p>Misère et souffrance des prisonniers face au cynisme de Bernardini. A travers lui, c'est tout le système mis en place par le colonisateur pour anéantir le noir qui est décrié.</p> <p>La présence du sang hors du corps est l'expression de la violence exercée sur ce corps.</p>
<p><i>O pays mon beau peuple !</i></p>	<p>«Une chaleur torride leur tombait sur la tête, brûlait les torsos nus et les cuisait comme une plaque chauffée à blanc. Par moment, l'un d'eux se relevait, la main sur les reins, le regard morne, la figure décomposée, les larmes prêtes à jaillir ».p. 148</p> <p>« Personne parmi ses gratte-papier ne lèvera ses fesses de sa chaise pour nous aider à sortir de ce mauvais pas. » p. 150.</p> <p>« Oumar ferma le poing. Il sentit le sang monter à son visage ». p.151</p>	<p>En plus de l'exploitation coloniale dont ils étaient victimes, les travailleurs sont exténués par la présence accablante du soleil qui a des effets dégradants sur toutes les parties du corps.</p> <p>Devant l'attitude des autorités administratives, les paysans veulent compter sur eux-mêmes et prendre leur destin en main.</p> <p>La colère d'Oumar face à l'indifférence de l'administration qui refuse de venir en aide aux paysans en détresse.</p>
<p><i>Le pauvre christ de Bomba</i></p>	<p>«C'est étonnant combien les hommes peuvent avoir soif de Dieu quand la chicotte leur strie le dos ». p.55</p> <p>« Ils ont fini par le maîtriser. Il haletait. A ce moment, le R.P.S. qui se tenait debout, les mains aux hanches, calme comme Jésus-Christ lui-même, l'a raillé... » p.78</p> <p>«Mon cœur battait avec une violence inouïe et, à chaque battement, le sang me montait à la tête comme une rivière en crue...des sirènes sifflaient dans mon crâne ». p.114</p>	<p>Le dos est la partie du corps qui reçoit plus de coups. C'est par contrainte que les Noirs adhèrent à la religion chrétienne. La souffrance pousse les indigènes à adhérer à la nouvelle religion.</p> <p>Le R.P.S. est satisfait de son action (empêcher les indigènes de danser). Face aux menaces proférées par le chef du village, le R.P.S. le défie. Ses mains aux hanches expriment sa sérénité, sa bravoure.</p> <p>Le cœur siège des sentiments. Denis exprime sa peur et son angoisse de se retrouver dans le même lit avec Catherine qui tente de le séduire.</p>
	<p>« Tête nue, les bras collés au corps, Méka se tenait immobile dans le cercle dessiné à la chaux où on l'avait placé pour attendre l'arrivée du chef des blancs ». p.95</p>	<p>La présence de Méka dans le cercle de chaux est un symbole. La représentation des parties de son corps marque son isolement et sa soumission à l'ordre donné. Son exposition au soleil, aux</p>



<i>Le vieux nègre et la médaille</i>	<p>« Il faisait chaud. Méka commença à se demander si son cœur ne battait pas dans ses pieds ». p.96</p> <p>« Méka ne savait ce qui lui faisait le plus mal, des pieds, du bas ventre, de la chaleur ou des dents ». p.100</p>	effets de la chaleur atteste du peu d'estime que les blancs ont pour ce personnage. Tout son corps (tête nue, les bras, le cœur, les pieds, le bas ventre, les dents...) souffre d'une douleur atroce qui le tenaille.
<i>Une vie de boy</i>	<p>« Le commandant m'empoigna par les cheveux, me fit tourner, puis plongea ses yeux dans les miens. » pp.36-37</p> <p>« Ses injures et ses coups de pieds ont recommencé ». p.154</p> <p>« Tout en parlant à sa femme, le commandant m'écrasait la main gauche ». p.155</p> <p>« On m'arrêté ce matin. J'écris ces lignes le cœur meurtri ». p.158</p> <p>« Je m'étendis à plat ventre devant le garde. Gosier-d'Oiseau lui tendait le nerf d'hippopotame qu'il ne quitte jamais. Le garde le fit siffler vingt cinq fois sur mes fesses ». p.171</p>	<p>Les avanies du commandant qui nargue Toundi. Par le jeu des yeux, le maître prévient implicitement son boy sur les risques qu'il encoure.</p> <p>Toundi exprime son désespoir et la douleur qu'il ressent après la bastonnade dont il a été victime.</p>

### XI-2-1-3- La symbolique philosophique

œuvres	Relevé de l'image	Interprétations et implications métaphoriques
<i>L'aventure ambiguë</i>	<p>« nous sommes parmi les derniers hommes au monde à posséder Dieu tel qu'Il est véritablement dans Son Unicité...Comment Le sauver lorsque la main est faible l'esprit coure de grands risques car c'est elle qui le défend... » p.20</p> <p>« Au foyer ce que nous apprenons aux enfants c'est Dieu. Ce qu'ils oublient c'est eux-mêmes, c'est leur corps ». p.44</p> <p>« Je ne suis pas un pays des Diallobé distinct, face à un Occident distinct, et appréciant d'une tête froide ce que je puis lui prendre et</p>	<p>La main représente les œuvres de l'homme. Ces œuvres doivent être en adéquation avec l'esprit source de volonté, de réflexions, d'idées. La main et l'esprit représente l'homme face à Dieu. L'Occident en rendant sa main trop forte s'éloigne de Dieu. Quant aux Diallobé, ils semblent bâtir leur relation au monde avec une main agissant en conformité avec l'esprit.</p> <p>Expression de l'angoisse de samba Diallo face au dilemme qu'il éprouve. Il veut bien concilier les deux civilisations mais il n'y parvient pas. La tête est le centre de la réflexion.</p>

	ce qu'il faut que je lui laisse en contrepartie. Je suis devenu les deux. Il n'y a pas une tête lucide entre deux termes d'un choix. Il y a une nature étrange, en détresse de n'être pas deux. » p. 164	
<i>Le regard du roi</i>	<p>« le roi tourna imperceptiblement la tête, et son regard se posa sur Clarence. Ce regard n'était ni froid, ni hostile. Ce regard...Est-ce que ce regard n'appelait pas ? » p.251</p> <p>« Pourtant le roi ne détournait pas le regard. Et son regard...Son regard semblait malgré tout appeler. » p.251</p> <p>« Le roi lui ouvrit les bras. Et dans le temps qu'il lui ouvrait les bras, son manteau s'entrouvrit, son mince torse d'adolescent se découvrit... -Ne savais-tu pas que je t'attendais ? dit le roi. Et Clarence posa doucement les lèvres sur le léger, sur l'immense battement. Alors le roi referma lentement les bras, et son grand manteau enveloppa Clarence pour toujours. » p.252</p>	<p>Le regard persistant que pose le roi sur Clarence semble être une invitation à s'approcher de lui pour bénéficier de sa grâce. L'emploi récurrent du vocable « regard », 20 occurrences en deux pages montre la force de l'appel que le roi lance à Clarence. Dieu est attentif à la demande de l'homme réclamant sa grâce.</p> <p>Le roi dans sa magnanimité accepte le pardon de Clarence et lui offre son amour. Le roi est Dieu. Il conduit l'homme en lui pardonnant ses fautes. La rencontre du roi et de Clarence marque la réconciliation entre les deux cultures occidentale et africaine.</p>
<i>Un piège sans fin</i>	<p>« Tout est futilité dans la vie...je ne veux plus être un esclave. Je suis un enfant de la terre et la terre me semblait le seul endroit du monde où exister devrait...devait consister à être un homme libre et à se sentir tel.» pp.203-204</p> <p>« « Un monstre, c'est bien ce que je suis devenu ; est-ce vraiment ce que j'étais ? », se dit-il (Ahouna) en laissant retomber les bras le long de son corps. » p.216</p> <p>« tout m'est indifférent, mais je cherche mon être » p.217</p>	<p>Etres angoissés et malades d'être au monde dans une situation délicate, Affognon et Ahouna ne trouvent plus le besoin de vivre. Ils voient se transformer leur corps. La problématique de la quête de la liberté est au cœur de leur réflexion, surtout d'Ahouna.</p> <p>En dépit de son désespoir dû au manque de liberté, Ahouna est déterminé à donner un sens à sa vie en cherchant son être véritable qu'il a perdu.</p>

## XI-2-2- Les titres des romans et leur rapport au corps

A travers l'exploitation des titres des différents romans, nous percevons combien le thème du corps se situe dans le creuset de l'écriture romanesque africaine. Le titre est toujours annonciateur de la réalité qui sera traitée dans l'œuvre. Ainsi, nous faisons une taxinomie des différents titres en retenant : *les titres directement liés au corps, les titres en rapport avec les personnages principaux (héros éponyme), les titres impliquant un espace dysphorique sur le corps.*

### **XI-2-2-1- Les titres directement liés au corps**

Certains titres de roman renvoient à des parties du corps auxquels les auteurs ont emprunté leurs éléments ou, le plus souvent, à un individu, à un groupe qui aura à jouer un rôle prépondérant dans l'histoire.

#### **a- *Le vieux nègre et la médaille***

Dans ce titre d'œuvre, le groupe nominal « *le vieux nègre* » retient notre attention quant à l'identification du sujet actant, car c'est à ce niveau qu'apparaît une apparence corporelle. L'élément qui met en exergue la physionomie corporelle est l'adjectif qualificatif épithète « *vieux* ». L'adjectif, en qualifiant le vocable « *nègre* », donne un caractère ironique à l'expression. L'adjectif « *vieux* » en rapport avec l'apparence physique de Méka montre la souffrance à la fois physique et psychologique dont le Noirs a toujours été victime. Traiter quelqu'un de « *vieux nègre* » reste péjoratif et doublé d'euphémisme. En effet, les différentes péripéties de l'œuvre montrent un vieillard noir sympathique envers les colons. Ceux-ci lui promettent une médaille dont l'acquisition va constituer un véritable problème. Par

ailleurs, Méka ne va jamais bénéficier de cette médaille qu'il perdra en chemin. Tout le texte, qui présente les déboires de Méka dans cette confrontation avec l'administration coloniale, fait ressortir la question de la sous-estimation du Noir.

**b- *L'enfant noir***

Dans ce titre, le teint « *noir* » apparaît comme la caractéristique de l'enfant qui retrouve la fierté d'appartenir à une race dont il valorise la culture. Cette valorisation reste singulière dans la présentation de la quiétude et l'épanouissement du monde noir. *L'enfant noir* est une réminiscence du royaume d'enfance par rapport à l'hostilité du monde occidental où le jeune noir va poursuivre ses études loin de sa terre natale et des réalités de sa culture. L'on s'affirme mieux grâce à un attachement ferme à la tradition à la tradition africaine. En parlant d'« *enfant noir* », on peut entendre « *véritable enfant noir* », loin de toute assimilation, qui se restaure dans sa culture propre.

**c- *Le regard du roi***

Le regard met en action l'organe de la vue : l'œil. L'œil est l'organe de la perception, de distinction. Il montre une attention particulière sur un objet. Il y a ici un double regard : celui du roi lui-même, et celui qui est porté sur lui provenant surtout de Clarence. En effet, le regard du roi se posant sur Clarence, est une grâce qu'il accorde à ce dernier dans sa quête. C'est une vision de l'Afrique accueillant l'Occident avec amour et douceur. Du côté de Clarence, ce regard est une découverte de la splendeur du corps du roi, partant de l'Afrique avec ses nombreuses richesses qu'il découvre dans son

itinéraire initiatique jusqu'au roi. Le regard relève et suggère donc la rencontre à égalité des corps de différentes races.

#### **d- *Les bouts de bois de Dieu***

Le groupe nominal « *les bouts de bois de Dieu* » est la traduction littérale de l'expression wolof « *Banty mam yall* ». *Les bouts de bois de Dieu* représentent donc *les créatures divines* pour être en conformité avec la superstition selon laquelle il faut compter les bouts de bois de Dieu à la place des hommes pour ne pas abrégé le cours de leur vie. Ce titre référentiel est donc une métaphore qui reste une manière de souhaiter bonne chance aux combattants de la liberté et du progrès que sont les grévistes. Dès lors, le titre désigne plus qu'une partie du corps : il s'agit de corps tout entiers qui sont mis en scène dans cette lutte contre l'injustice et l'aliénation coloniale. Le titre montre également la sacralité de l'être noir qui appartient tout aussi à Dieu qu'au Blanc. L'appartenance divine des corps africains révèle la noblesse du combat mené. Cette entreprise de mise en valeur des corps humains va se poursuivre à travers des titres de chapitres qui portent sur des noms de personnages.

#### **e- *Une vie de boy***

Le titre présente également une valeur dépréciative de la profession de boy. Ici, le boy est synonyme de noir, de nègre, de misère. L'on assiste donc déjà à la souffrance d'un corps de boy. La misère de Toundi dans sa vie de boy est bien sûr liée à la couleur de sa peau. Nous pouvons donc interchanger « boy » par « Noir »,

« misère » tant la souffrance du Noir devient synonyme de la couleur de sa peau. Une vie de Noir, une vie de misère sont les perspectives qui fusent de la lecture de ce titre, de ce roman.

**f- *Le pauvre Christ de Bomba***

Ce titre est riche en signification relative à la représentation du corps. Il s'agit, en interprétation de la périphrase désignant le R.P.S Drumont. Allusion ici est faite à la déchéance d'un Blanc dans sa mission évangélisatrice. Le R.P.S se rend compte de la souffrance infligée aux Noirs qu'il veut aider en restant en contradiction avec la pensée colonisatrice dite civilisatrice. La réalité fondamentale de la mission coloniale lui échappe, lui qui comptait véritablement porter assistance à ces corps noirs en souffrance. En même temps qu'il relève la misère du missionnaire évangéliste, ce titre montre à travers la localisation de Bomba que la scène se passe sur le continent africain.

On peut également percevoir dans ce titre le fait que l'auteur ou le narrateur s'apitoie sur le sort réservé au vrai Christ qui malgré toutes les actions du R.P.S. demeure incompris des habitants de Tala.

**XI-2-2-2- Les titres en rapport avec les héros éponymes**

Quatre (4) titres sont constitués des noms des héros des romans. Ils indiquent clairement que les personnages auxquels ils renvoient sont les pièces maîtresses des œuvres. Leurs corps seront à tout moment sollicités.

**a- *Climbié***

« *Climbié* » signifie en langue N'zima « *un jour* ». Ce nom n'est donc qu'une prémonition, le présage d'une situation à venir. Le héros éponyme Climbié est en quête de connaissance. La première étape de son apprentissage se fait auprès de son oncle Assouan Koffi, lui-même au nom évocateur. En effet, « *Assouan* » en Agni signifie « *apprendre* ». Nous percevons ici le double sens que revêt le mot apprendre : *apprendre* comme acquérir des connaissances et *apprendre* comme enseigner, inculquer la connaissance. C'est cette seconde fonction que va incarner l'oncle de Climbié pour lui servir de professeur de la tradition avant son entrée à l'école occidentale. Le nom « *Climbié* » présage en fait l'issue de cet apprentissage : Que deviendra un jour le petit nègre à l'école des Blancs ?

Une telle question laisse entrevoir les nombreuses difficultés rencontrées par Climbié à l'école : l'obligation de parler le français avec interdiction de la langue maternelle. Surmontant l'épreuve, il s'insère dans la vie professionnelle en tant que fonctionnaire. Il y a dans ce choix de titre éponyme le relevé de l'influence fondamentale du nom sur les actions du personnage, sur son corps.

### **b- *Maïmouna***

Le roman éponyme centre toutes les actions sur le personnage indiqué. Il présente dans les détails les joies et les peines du personnage engagé dans le combat quotidien pour la survie. L'expérience de Maïmouna est une leçon à la jeunesse africaine attirée par le miroitement et les attraits de la ville. Ce qui frappe, c'est la blessure physique et morale de l'étoile de Dakar, qui, marquée par la maladie, n'est plus reconnaissable. Son corps s'est flétri, sa beauté

perdue. Le nom même de Maïmouna se partage entre beauté et laideur, les doubles faces d'une présence de corps, si l'on ne prend point le soin de mieux s'organiser.

### **c- *Nini, mulâtresse du Sénégal***

Le mot *mulâtre* signifie mélange de sang. Le caractère hybride du terme se perçoit chez l'homme à partir de sa peau. Le titre *Nini mulâtresse du Sénégal* soulève l'épineuse question des hommes hybrides. Ceux-ci devraient en réalité avoir une richesse culturelle plurielle, mais qui sont réduits à des regards particuliers qu'ils contribuent eux-mêmes à accentuer comme Nini. Le vocable « *mulâtresse* » mis en apposition à Nini renseigne sur la valeur déterminative du type de corps, de sa situation géographique. Il s'agit donc du contraste dans la vie de la jeune mulâtresse Nini qui refuse de s'identifier à la peau noire et est rejetée en même temps par la communauté blanche qui la reclasse dans les négresses. Tout est centré sur la couleur de la peau qui relève de nombreux enjeux qui affectent le corps et l'esprit.

### **XI-2-2-3- Les titres impliquant un espace dysphorique sur le corps**

Trois (3) titres annoncent l'atmosphère infernale dans laquelle évolueront les corps des personnages romanesques, corps d'avance broyés par un sort inéluctable.

#### **a- *Un piège sans fin***



La période coloniale a été pour les Africains la source d'une angoisse existentielle accentuée. Cette situation a conduit à de nombreuses déchéances psychologiques allant jusqu'à l'anéantissement physique de l'individu. C'est bien le cas de Ahouna qui a été pris dans l'étau de la vie après une vie paisible et joyeuse dans son enfance. Son âge adulte est ponctué par ce piège qui se referme sur lui, car ayant trop osé et surchargé sa vie d'incompréhensions conjugales, de meurtre. Ce rapport permanent à la réalité sociale aura une influence sur son corps emprisonné et brûlé.

#### **b- *L'aventure ambiguë***

L'itinéraire de Samba Diallo met en exergue cette réalité du rapport au corps. C'est l'engagement des entités de son corps et de son esprit à la conquête de sa culture et du monde occidental qui nous laisse découvrir un Samba Diallo pris entre deux feux. Le titre justifie l'ambiguïté de la mission réelle de jeunes africains devenant hybrides quand ils n'arrivent pas à faire la jonction entre les deux cultures qui doivent désormais constituer leur quotidien. Dès son jeune âge son corps est soumis aux blessures de l'apprentissage pour ensuite finir à son retour d'Europe sous les blessures mortelles du fou.

#### **c- *Ville cruelle***

L'évolution rapide des villes africaines soulève des problèmes de sécurité pour le corps à cause de la violence inhérente à ces nouvelles agglomérations. La cruauté de la ville a donc cette influence sur le corps surtout pour ceux qui viennent des campagnes. Banda, Odilia et Koumé seront confrontés à cette cruauté de la ville de Tanga dont la

configuration géographique expose déjà aux difficultés. Entre violence et mort, le corps des personnages est marqué par de nombreuses actions d'influences dont l'impact reste patent.

Les titres des romans africains de la période coloniale sont centrés sur les déboires des personnages dont les corps sont exposés à de terribles tractations. A travers ces titres, c'est la satire de la situation coloniale qui se referme comme un piège sans fin sur des personnages noirs, enfants ou vieux, qui sont ainsi englués dans des aventures ambiguës, à travers de nombreuses villes tout aussi cruelles que Tanga.

Tous les aspects sémiotiques et symboliques du corps appellent une interprétation de ses représentations. Ainsi, en donnant à voir de nombreuses images corporelles, la présente étude serait incomplète si elle ne faisait pas ressortir les significations des messages que les auteurs ont voulu faire passer.

## **CHAPITRE XII : LES FONDEMENTS IDEOLOGIQUES DES REPRESENTATIONS DU CORPS**

Selon Louis Althusser, « une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées, ou concepts selon les cas) doué d'une existence et d'un rôle historiques au sein d'une société donnée ».<sup>599</sup>

Claude Prévost donne une définition de l'idéologie qui complète celle d'Althusser. Pour lui : « une idéologie (...) C'est pas seulement un système d'idée, mais aussi un ensemble structuré d'images de représentations, de mythes déterminant certains types de comportements, de pratiques, d'habitudes et fonctionnant comme un véritable inconscient ».<sup>600</sup>

En partant de ces définitions de la notion d'idéologie, l'on peut interpréter les représentations du corps à travers les œuvres romanesques africaines de notre corpus.

En effet, la représentation du corps dans le roman africain francophone repose sur des enjeux déterminants, permettant d'identifier les idéologies fondamentales relatives aux contextes de production. La relation au corps est un rapport constant du

---

<sup>599</sup> Louis Althusser cité par Joseph Gabel dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, SA, 1990, p. 903

<sup>600</sup> Prévost Claude, *Littérature politique, Idéologie*, Paris, éditions sociales, 1993, p.123

personnage avec lui-même et avec les autres. Cette relation se déploie à travers un regard accentué sur les manifestations des parties du corps comme objet et sujet. Il y a donc là, le double point de vue qui construit la sphère d'évolution du corps. Ainsi, les diverses conceptions de la relation au corps donnent d'abord lieu à une lecture spécifique dans chaque roman, et laissent ensuite découvrir des significations se rattachant à l'idéologie collective.

Pour détecter les fondements idéologiques de la représentation du corps, nous décèlerons les enjeux à travers les dimensions sociales et politiques, la quête constante de la liberté et les multiples aspects de la jonction entre corps et esprit. Toute cette structuration permettra de prendre également en compte la représentation du corps dans la construction de l'histoire comme un motif littéraire servant surtout de code à l'histoire littéraire africaine.

L'on peut d'ores et déjà affirmer que la représentation du corps détermine des états que saisit l'histoire littéraire africaine. Nous pouvons nous accorder avec la perspective de Maurice Amuri Mpala, pour saisir le corps comme un élément de l'âme du peuple africain :

La littérature est langage, parole porteuse de l'imaginaire collectif d'un groupe social. En effet, l'œuvre littéraire est le résultat de plusieurs expériences (diverses représentations de la communauté) vécues en expérience par une expérience (le travail de l'écrivain). En cela, l'œuvre littéraire traduit finalement l'âme d'un peuple : le carrefour de plusieurs discours, de plusieurs expériences qui forment cette âme collective. L'expérience de l'écrivain est déjà une somme d'expériences.<sup>601</sup>

---

<sup>601</sup> Maurice Amuri Mpala Lutebele « Littératures africaines francophones du XX<sup>ème</sup> siècle : une dynamique de décolonisation bradée » in Actes du colloque de Lubumbashi, 26-28 janvier 2005, « 1960-2004, bilan et tendances de la littérature négro-africaine ». p.23.

La première étape de cette analyse des significations et de l'idéologie est le relevé des enjeux de la diversité des représentations du corps.

### **XII-1- Les enjeux de la diversité des représentations du corps**

Le roman africain de la période coloniale consacre des personnages dont la présence expose constamment une situation dramatique, conflictuelle du corps en soi et des corps de façon collective. Qu'il soit un corps de Noir ou un corps de Blanc, le corps restera inscrit dans le discours, laissant apparaître dans son expression la reconnaissance d'une identité humaine africaine liée aux valeurs universelles, la valorisation culturelle et la revendication de la liberté.

L'acte d'écriture, par son énonciation, devient une entreprise qui servira aux romanciers d'avoir une seule voix. L'unicité de perspective en question demeure patente avec la pluralité de style utilisé afin de traduire l'homme africain dans son existence au monde. Le roman africain se lie donc aux réalités sociales, en partant bien souvent du vécu d'un personnage ou d'une communauté. C'est ce que relèvent Maurice N. Ngandu et Maurice M. Wetu, s'agissant du cadre d'analyse des œuvres littéraires africaines :

Le fait littéraire est aussi lié au flux ou reflux sociétal. Car une analyse plus attentive des œuvres de la littérature africaine laisse aujourd'hui apparaître que celles-ci doivent être étudiées dans le

cadre, plus général, de la problématique spécifique de l'approche des réalités africaines.<sup>602</sup>

Pour situer la représentation du corps dans ces réalités, il reste important d'établir le rapport qu'il y a justement entre les corps, notamment les personnages, et les flux sociaux. Une telle dimension s'appréhende généralement par les aspects politiques et sociaux caractéristiques de toutes les relations qui s'établissent entre divers éléments évoluant dans une même sphère.

### **XII-1-1- Les dimensions politiques et sociales de l'écriture du corps**

Le drame des Africains s'inscrit dans un double système : le premier provient de sa propre histoire, les civilisations africaines ayant été beaucoup plus autarciques ; le second, de sa rencontre avec l'Occident. A travers cette rencontre se définiront toutes les réalités existentielles du nouveau monde africain. Il se crée donc un système qui va se nouer autour des pratiques africaines et occidentales. Ainsi, nous aurons de nombreuses informations sur l'organisation des hommes, leur gestion et leur vie au quotidien. L'Occident, en s'accaparant ces points essentiels et existentiels, va heurter la conscience africaine qui semblait jusqu'alors ne pas se rendre compte de la supercherie. De là naîtront les sujets qui restent au cœur de toutes les représentations dans la littérature africaine véritable. L'on comprend donc qu'autour du système colonial, les idéologies des

---

<sup>602</sup> Maurice Njila Ngandu et Maurice Muyaya Wetu, « Vers une coupure sociolinguistique de la littérature négro-africaine. cas de la nouvelle africaine de langue française » in Actes du colloque de Lubumbashi, 26-28 janvier 2005, « 1960-2004, bilan et tendances de la littérature négro-africaine ». p.324.

romanciers se justifient dans ce qu'elles s'inscrivent dans un mode de contestation politique et de réhabilitation. Partant, nous voyons surtout que le rapport aux problèmes sociaux est patent, rapport à la société que Claude Duchet veut actif et transformateur : « Le roman donne forme et sens [à l'idéologie collective], il est lecture de la société, lecture orientée, active, transformatrice. »<sup>603</sup>

L'écriture du corps dans le roman africain de la période coloniale est manifeste à travers les expériences des personnages dans les relations avec les autres. L'Autre est d'abord le Blanc, ensuite le frère de même couleur. La configuration du corps sera diversifiée car les différents contacts vont certainement avoir une influence sur chaque représentation. Toutefois, c'est à travers l'engagement de l'Africain à sa propre histoire que nous déterminons les spécificités de la perception et de la manifestation du corps.

Les neuf (9) auteurs étudiés sont ainsi inscrits dans la logique de créer la confrontation idéologique constante. Ces écrivains trouvent matière à organiser l'espace textuel, en tenant un discours qui considère les valeurs humaines, ou en recréant, s'il le faut quelquefois l'espace social. Chez Abdoulaye Sadjji, l'écriture du corps établit une problématique prenant pour axes la situation de la mulâtresse Nini à la recherche de repères et la question de la réalité de la vie qui ne ménage pas avec les illusions de Maïmouna. Dans ses œuvres éponymes, *Nini, mulâtresse du Sénégal* et *Maïmouna*, Abdoulaye Sadjji centre donc tout le discours sur ces personnages, donc sur leurs corps. Evidemment, le problème de Nini, c'est un refus d'assimilation au

---

<sup>603</sup> Claude Duchet, *Roman et Société (Colloque, 6 novembre 1971)*, Paris, A. Colin, 1973, p.56.

Noir et tendance d'assimilation au Blanc. Ce déséquilibre marquant l'hybridité du corps même de Nini est l'expression d'un malaise social. A lire la fréquence d'emploi des termes relatifs à la manifestation du corps, l'on peut considérer l'ancrage dans la structure de composition du thème du corps. La couleur de la peau, donc du corps reste un élément dans l'enjeu des existences raciales. Nini est certes une mulâtresse plus blanche que noire, mais elle demeure une Africaine ; c'est bien à ce niveau que se joue son drame, elle dont le seul but est de s'identifier comme une Blanche et d'épouser un Blanc.

Les rapports dialectiques entre Mulâtresse/Négresse, Blanc/Noir montrent les différentes caractéristiques du corps à travers son évolution et la signification qu'il se donne. L'actualité de cette représentation et son implication dans le changement social sont déterminantes dans la prise de conscience que la question raciale ne saurait aucunement être un frein à l'épanouissement. La préface nous indique le dépassement de ce rapport au corps :

Le cas des mulâtresses devient, en effet, passionnant au moment où le monde paraît s'orienter vers la régénérescence de certaines races par un brassage volontaire d'éléments distincts où le mythe des races inférieures tend à disparaître...<sup>604</sup>

Abdoulaye Sadj, par cette entreprise d'interrogation sur l'identité réelle de l'homme que nous représentons dans le moule des relations au monde, restitue la vitalité du corps nié, rejeté, abandonné comme Maïmouna dans l'expérience de l'existence. A la fin des œuvres, les héroïnes ne meurent pas ; cette absence de fatalité liée à la mort permet d'intégrer la notion d'espoir et de transformations possibles :

---

<sup>604</sup> Abdoulaye Sadj, *Nini, mulâtresse du Sénégal*, Paris, Présence Africaine, 3<sup>e</sup> édition, 1988. p.8. Préface.



Nini part pour la France, Maimouna se résout à refaire sa vie. Le corps ne cesse jamais de s'exprimer, il se réalise malgré les souffrances. Maimouna le comprend, elle dont les déboires ont été accentués avec le nouvel état de son corps affecté par la maladie. Son expérience permet également la mise en évidence de la construction sociale du corps qui se régénère :

Avec la fuite des jours son existence passée s'en allait, s'évanouissait, enveloppée dans un nuage aux contours imprécis. Il lui semblait maintenant que ce passé n'avait jamais été qu'un rêve.

Avec la fuite des jours, la vraie vie, la vie réelle sans tendresse ni leurre, Maimouna commençait à la découvrir, à l'aimer du même amour que sa brave mère. Elle l'acceptait d'emblée, avec son cortège de luttes, de souffrances, de misères, d'humiliations. N'était-ce pas la meilleure façon d'en triompher ? <sup>605</sup>

Le triomphe dont il s'agit ici est une rupture avec l'illusion de jeunesse qui tend à idéaliser l'existence sans toutefois considérer les principes qui doivent la construire. La jeunesse africaine qui était marquée par cette tendance d'exode du milieu rural vers la ville rencontre un nouveau monde fait d'épreuves et de désillusions.

S'agissant de désillusions, les œuvres de Ferdinand Oyono se construisent sur ce même fond avec une autre structuration. Le caractère plus politique de sa production donne le ton de sa formation et présente Ferdinand Oyono comme un défenseur de la justice. *Une vie de boy* et *Le vieux nègre et la médaille* engagent toutes les deux une écriture du corps en partant déjà de cette identification même dans les intitulés des titres. Il s'agit donc des corps d'un boy et d'un vieux nègre qui sont en situation face à des acteurs administratifs coloniaux occidentaux. Dans la sphère coloniale, être noir était synonyme justement de subalterne à anéantir. Ainsi, scripteur d'une humanité qui met en avant un réalisme corporel dans la description des situations

---

<sup>605</sup> Abdoulaye Sadj, *Maimouna*, Paris, Présence Africaine, 1958. p.250.

quotidiennes, Ferdinand Oyono adopte une écriture qui renouvèle les expériences corporelles de Toundi et de Méka, et avec eux, d'autres expériences de vie.

Le constat de la réalité aliénante de la colonisation a contribué à de nombreux changements dans les relations universelles. En brandissant son action civilisatrice qui, au lieu d'être une ouverture à l'Autre, a plutôt été une oppression, la mission colonisatrice s'est entièrement consacrée à faire du corps social africain une pierre où elle grava les piètres actions de son histoire. Corps battus, marqués à vie, torturés, calcinés, autant de synonymes de l'atrocité, tel est le bilan d'une action inhumaine. Toundi est battu à mort, lui à qui la fuite n'a fait qu'accorder un sursis. Ce bénéfice ne répare pas son drame corporel et psychologique. Condamné pour s'être mêlé involontairement des affaires conjugales des Blancs, Toundi dans son évolution met en scène les déboires des Africains dans le système colonial :

Aujourd'hui, journée sans histoire, à part l'hostilité toujours croissante du commandant. Il en devient complètement fou. Ses injures et ses coups de pieds ont recommencé. Il croit m'humilier ainsi et ne le peut autrement. Il oublie que tout cela fait partie de mon métier de boy, un métier qui n'a plus de secrets pour moi. <sup>606</sup>

Les brimades et les humiliations qu'il inscrit à son quotidien ne sont pour Toundi que sa vie. Il s'y est adapté. Sa passivité traduit fort à propos une réalité et c'est bien celle-là qui sert à la dénonciation des actions inhumaines des colons.

Le tragique de situation vécu par Toundi sera également au centre de l'œuvre *Le vieux nègre et la médaille*. L'aventure de Méka, engagé sur les traces d'une certaine reconnaissance que lui devait le colon en tant que récipiendaire, va présenter le triste visage de la colonisation avec son lot de racisme, d'injustice, d'emprisonnement. Dans le drame qui

---

<sup>606</sup> Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956. p.154.

l'affecte, les rapports entre corps/espace, corps/temps sont patents. Bien qu'il recouvre la liberté, le corps de Méka est endolori et en peine. Il garde des lueurs d'espoir que le changement se fera un jour et que toute cette injustice sera réparée :

Que les femmes aillent au marigot et que les hommes retournent à leurs occupations... Nous ne pouvons rien sur ce qui est fait, les Blancs sont toujours les Blancs..., dit Méka en jetant un regard attendri autour de lui. Peut-être qu'un jour... <sup>607</sup>

Le drame qui le conduit en prison demeure celui des Africains ployant sous le joug de l'injustice. Ainsi, ce regard sur ses proches détermine sa vengeance silencieuse en optant pour le pari de la justice.

L'œuvre de Sembène Ousmane s'engage dans cette même quête de la justice et du bien-être. En effet, les nombreux personnages de *Les bouts de bois de Dieu* et ceux de *O pays mon beau peuple !* luttent pour l'amélioration de leurs conditions de vie. Toutes les communautés de la régie ferroviaire se mettent corps et âme dans une grève syndicale contre leurs supérieurs de l'administration coloniale, grève qui prend des allures hautement sociales, car entraînant toutes les populations qui auront, elles, à lutter pour la survie. La bravoure exceptionnelle des femmes et la mobilisation des hommes conduiront à la victoire. Ici, Sembène Ousmane gère les différents espaces d'évolution des personnages en s'appuyant sur une description et une mise en situation des corps dans tous leurs états :

Jamais l'hippodrome de Dakar n'avait connu un tel concours de peuple. Aux grévistes s'étaient joints les dockers, les pêcheurs de N'Gor, de Yoff et de Kambarené, les ouvriers et les employés de toutes les grandes entreprises. *Les tambassimbés (écharpes teintées à l'indigo)*, les turbans, les casques blancs ou kaki, les bonnets carrés, les fez, les chéchias, les mouchoirs de tête aux couleurs vives, aux coins empesés qui les faisaient ressembler à des oreilles dressées,

---

<sup>607</sup> Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1956. p.186.

formaient au-dessus de la foule une sorte de mosaïque mouvante d'où émergeaient des parapluies et des ombrelles noirs, violets ou blancs.<sup>608</sup>

La grève finit par entraîner toutes les franges de la société, devenant ainsi l'expression d'un corps social affecté par les misères et les injustices.

Du portrait de jeunes filles à celui des femmes, mères au corps ravagé par les multiples enfantements, le dur labeur des champs et de ménage, en passant par la description des hommes, des enfants aux visages et aux corps ravagés par les privations, *Les bouts de bois de Dieu* offre un tableau pratique de l'anatomie humaine où les parties du corps sont exposées, sollicitées, disséquées.

C'est également entre brimades et répressions coloniales que la seconde œuvre de Sembène Ousmane, *O pays mon beau peuple !*, prend forme avec la lutte d'Oumar Faye contre l'injustice nourrie par la communauté blanche. Oumar Faye vient à briser de nombreux tabous par la révolution qu'il intègre avec la présence de sa femme blanche. Ici, c'est à la défense du « beau peuple » que s'engage Oumar Faye qui relève les conditions de vie et de travail les plus pénibles et harassantes, sous le soleil caniculaire faisant découvrir des corps décharnés, amaigris, prématurément vieilliss :

Et les paysans continuaient à taper et à combler les fossés. Leurs corps décharnés, baignés de sueur, étaient couverts d'une poussière noirâtre que soulevaient les ramures. A califourchon sur le dos de leurs mères, les bébés portaient d'instinct leurs minuscules mains sur leur petit crâne, pour s'abriter des morsures du soleil. Ils avaient presque tous vieilli et la famine aux yeux creux les guettait...<sup>609</sup>

---

<sup>608</sup> Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, pp.328-329.

<sup>609</sup> Sembène Ousmane, *O pays mon beau peuple !*, p.149.

Ainsi, dans un climat de tensions permanentes entre les corps blancs et noirs, se traduisent incompréhensions et impasses conduisant même à l'assassinat final de Faye. Avec sa fin tragique qui montre clairement les intentions sinistres des colons, nous avons en même temps l'inscription de Faye au nombre des héros rédempteurs dont la mort est synonyme de renaissance et de révolution.

Le constat, dans la lecture de l'évolution du roman africain à partir de la représentation du corps, est que les auteurs abordent cette réalité poignante avec une variété de points d'ancrage. Les différentes figures des corps agissants ou subissants offrent un état délabré de la vie quotidienne dans l'Afrique coloniale. Les œuvres de Mongo Béti en font également le point avec des axes de focalisation pratiques et déterminants. *Ville cruelle* et *Le pauvre Christ de Bomba* se mettent au cœur d'une perspective scripturale de transformation progressive du corps qui se réalise dans les rapports avec les autres. L'expérience du corps chez Mongo Béti démontre toute la difficulté qu'ont les Africains à s'insérer dans un système lourd dont les structures ne sont pas faites pour le petit peuple exploité. Mongo Béti en appelle à une modernité africaine à partir de cette satire du corps social que dominant les ambiguïtés et les travers du monde colonial.

Olympe Bhêly-Quénum dans *Un piège sans fin* marque son écriture par des occurrences de mutilations corporelles, de suicides et de brimades. La quiétude des premières pages présentant une image du corps attrayant et fascinant est très vite remplacée par des corps martyrisés, meurtris et souffrants. Le drame de Bakari face au commandant blanc et les déboires d'Ahouna ne finissent pas de

montrer le calvaire et l'angoisse des Africains. Les crimes d'Ahouna et des fils de la veuve Kinhou peuvent également se traduire par l'impression du malaise social imprégné par le supplice et la mort qu'a institué le système colonial.

*L'aventure ambiguë* déploie, entre quête religieuse et nouveaux enjeux du monde africain, un regard sur le traitement imposé au corps. De l'enfance à l'âge adulte, Samba Diallo est soumis à cette angoisse dont les impacts sur son corps seront manifestes jusqu'à sa mort. Entre philosophie de changement, d'intégration sociale et religieuse, et modernité, l'œuvre de Cheikh Hamidou Kane présente autant des consciences marquées par une vie intérieure intense que des corps dont la seule présence reste problématique pour la quête de l'identité africaine véritable.

Les auteurs ne tardent pas à bouleverser certaines structures formelles qui semblaient être ancrées dans l'écriture afin d'exposer leur conception de la réalité humaine et existentielle. Les romans prennent toutes sortes de couleurs en mettant également en scène une typologie de personnages dont les enfants dans une sorte d'itinéraire initiatique et autobiographique. *Climbié et L'enfant noir* font partie de ces romans dits d'initiation et de formation au groupe social. De l'initiation traditionnelle où le corps intervient à toutes les étapes des cérémonies rituelles, à l'éducation occidentale qui se déroule sous la férule du maître manipulant allègrement le bâton. Les personnages dont la présentation se fait de l'enfance à la vie active font l'apprentissage de la vie communautaire et professionnelle.

Etablissant un nouveau regard sur les rapports Blancs et Noirs, *Le regard du roi*, récit initiatique, également met en apprentissage le jeune colon rejeté par les siens, Clarence, « *en quête de mystère de l'amour et de la grâce de Dieu* ». En effet, confiné dans une attente interminable du roi et une angoisse grandissante, Clarence finit par assouvir sa soif dans l'étreinte finale avec le roi. Tout est symbole en partant des corps en présence, afin de recréer un cycle d'évolution avec pour personnage principal un Blanc.

En écrivant le corps, les écrivains poursuivent un dernier objectif : libérer le corps et le réhabiliter définitivement.

### **XII-1-2- La libération et la réhabilitation du corps**

Le choix du corps comme critère esthétique à même d'apprécier l'évolution de la production romanesque dans les années 50-60 n'est pas fortuit. En effet, l'esclavage et les années de colonisation, près de trois siècles durant, vont marquer le Noir autant dans son âme que sur son corps. Le corps est donc un motif et un sujet de tout temps dans l'histoire du peuple noir. Du fait de sa pertinence dans l'écriture africaine de la période coloniale, l'on pourrait ainsi parler de l'ère d'un humanisme africain qui, lui, va projeter également le regard sur toute la misère même des corps noirs.

La perspective globale des œuvres romanesques de la période était de produire un discours qui soit une interpellation, une critique des méfaits de la colonisation qui reprenait une sorte d'esclavage à nouveau visage. S'ils posent de véritables problèmes d'identité et de liberté, c'est parce que les Africains se sont encore sentis frustrés par

leur assimilation aux valeurs occidentales et l'oppression que leur imposent les colonisateurs. Pratiquement tous les thèmes abordés dans cette période convergent en gardant pour substratum la quête de la liberté.

La réhabilitation du peuple s'inscrit dans la perspective de sauver le corps et de lui permettre de connaître une véritable liberté, comme l'a si bien compris Cheikh Hamidou Kane :

De ton propre aveu, lorsque tu auras libéré le dernier prolétaire de sa misère, que tu l'auras réinvesti de dignité, tu considéreras que ton œuvre est achevée. Tu dis même que tes outils, devenus inutiles, dépériront, en sorte que rien ne sépare le corps nu de l'homme de la liberté.<sup>610</sup>

Cheikh Hamidou Kane à l'instar d'autres auteurs africains, a également compris qu'on ne pouvait séparer le corps et l'esprit. Ces deux entités constituent pour les Africains une même réalité.

## **XII-2- La dialectique du corps et de l'esprit**

Qualifié d'extérieur, le corps humain est mis en opposition à l'intérieur, à la pensée et à la raison. Cependant, ces deux composantes sont les pendants d'une même entité qui définit l'être : « L'extérieur est agressif. Si l'homme ne le vainc pas, il détruit l'homme, et fait de lui une victime de tragédie. »<sup>611</sup>

Blaise Pascal, comme les existentialistes, analysait la vie humaine en termes de paradoxe : le moi humain, à la fois corps et esprit, est en soi un paradoxe, une contradiction. Toutefois, cette dualité de présence

---

<sup>610</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*. p.154.

<sup>611</sup> Ibidem. p.91.



en l'homme peut être une source d'équilibre. Peut-on vraiment penser le corps sans l'esprit ?

L'existence elle-même lie ces deux entités, en les dépassant. La dialectique les incruste dans une dépendance de fait :

Le maître pensait que l'adoration de Dieu n'était pas compatible avec aucune exaltation de l'homme. Or au fond de toute noblesse, il est un fond de paganisme. La noblesse est l'exaltation de l'homme, la foi est en avant tout humilité, sinon humiliation. Le maître pensait que l'homme n'a aucune raison de s'exalter, sauf précisément dans l'adoration de Dieu.<sup>612</sup>

Cette dualité est encore en mise évidence dans ce passage :

Il contenait en lui la totalité du monde, ce qu'il a de visible et ce qu'il a d'invisible, son passé et son avenir. Cette parole qu'il enfantait dans la douleur, elle était l'architecture du monde, elle était le monde même.<sup>613</sup>

Le corps est une matérialité qui figure dans le monde physique.

### **XII-2-1- La valorisation de l'esprit**

La conception du corps peut être réduite à l'être en soi. Elle tient d'une portée autant philosophique que physiologique. Le corps est d'abord l'expression du vivant, de l'être pensant. Dans les différentes œuvres, les personnages manifestent cette réalité. Cependant, le regain idéologique chez de nombreux auteurs s'accroche au fait qu'il faut souvent tuer le corps pour valoriser l'esprit. Nous pouvons lire une telle perspective dans *L'aventure ambiguë* avec la mort brutale de Samba Diallo. L'instant final présente la douceur d'un dialogue mettant en relief le privilège et le triomphe de l'esprit :

L'instant est le lit du fleuve de ma pensée. Les pulsations des instants ont le rythme des pulsations de la pensée ; le souffle de la pensée se coule dans la sarbacane de l'instant. Dans la mer du

---

<sup>612</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*. p.33.

<sup>613</sup> Ibidem. p.15.

temps, l'instant porte l'image du profil de l'homme [...] Dans la forteresse de l'instant, l'homme, en vérité, est roi, car sa pensée est toute-puissante, quand elle est.<sup>614</sup>

Cette valorisation de l'esprit ne doit plus s'inscrire dans le temps, mais être hors de celui-ci. Ainsi, dans la conscience des Africains, la pensée constante du triomphe de la liberté doit déterminer la vie. La pensée ne doit aucunement tenir l'homme en esclavage et le maintenir dans l'angoisse.

### XII-2-2- La réconciliation du corps et de l'esprit

L'homme ne peut trouver le sens de sa vie qu'à travers la découverte de sa propre et unique vocation. Il est toujours plongé dans une angoisse qui affecte justement son corps. Cet impact considérable conduit indubitablement vers la mort lorsqu'il est mal géré. L'angoisse est encore plus une invitation à l'engagement qui doit sauver du désespoir. Comme le souligne Sartre, c'est la conscience de la totale liberté de choix à laquelle se confronte à tout instant l'individu.

Dans *L'aventure ambiguë*, Samba Diallo est plongé dans la tourmente d'un choix ; choix, pour lui, lié à l'option des Diallobé de ne favoriser une véritable rencontre des cultures avec l'Occident que par le surpassement et la découverte de la clé du succès :

Au fond, ils ont déjà choisi. Ils sont comme une femme consentante. L'enfant qui n'est pas encore conçu appelle. Il faut bien que l'enfant naisse. Ce pays attend un enfant. Mais pour que l'enfant naisse, il faut que le pays se donne... Et ça...ça... Mais aussi, la misère à la longue, ne mettra-t-elle pas l'amertume dans nos cœurs ? La misère est ennemie de Dieu.<sup>615</sup>

Dans cette perspective de Cheikh Hamidou Kane, une réponse sera donnée avec la publication de *Les gardiens du temple*.

---

<sup>614</sup> Ibidem. p.190.

<sup>615</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*. p.94.

L'exploration de la notion de corps éclaire la représentativité même de l'être au monde et en situation. L'homme est donc un tout : corps et esprit.

Le corps humain dans son évolution est corrompu. Cette corruption touche toutes les activités de l'homme. La relation qui est ainsi révélée s'accorde donc à la subjectivité. Une telle vision est perçue par Gérard Genette qui parle de la relation esthétique. Le rapport à l'objet peut s'établir comme rapport au corps :

La relation esthétique en général suppose une attention particulière d'un objet, plutôt qu'à son usage, orientée vers une appréciation positive ou négative. Cette appréciation purement subjective et temporaire s'exprime sous la forme illusoirement objective et universelle d'un jugement...<sup>616</sup>

Ainsi, l'itinéraire des personnages éclaire mieux cet état du corps exposé à la convoitise charnelle, à la subjectivité. La perception du corps humain se dévoile comme une identification des caractères dans le récit. En s'y référant, le parcours des personnages traduit cette vision que l'on a de la notion même du corps. L'idée que les perceptions du corps entraînent dans l'entendement de chacun, est attenante à la nécessité de s'interroger constamment sur le sens de la vie. Le corps naît, s'identifie perceptiblement comme existant, pensant, mouvant. Aussi pouvons-nous l'entendre comme surgissement de la pensée divine en l'être appelé à se soumettre. Le corps est donc foncièrement soumis à de nombreuses contingences.

La vie de l'homme apparaît entachée par la misère et les déboires ; mais sa quête de l'existence montre clairement sa présence de vivre et de dépasser les obstacles. Cette présence au monde est liée à l'entretien et au maintien de son corps. C'est justement le sens de la nouvelle

---

<sup>616</sup> Gérard Genette, *L'œuvre de l'art, la relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997. Postface.

lutte à laquelle doivent se livrer les Diallobé et qu'annonce la Grande royale.

## CONCLUSION PARTIELLE

Le romancier africain de la période coloniale ne construit pas de prime abord la trame de ses œuvres sur la réalité du corps saisie par une représentation multiple de ses parties. L'objectif n'est pas de faire une anatomie en présentant le corps dans sa dissection la plus totale. C'est surtout dans la pratique des œuvres sous la perspective d'évaluation des grands moments de l'histoire africaine que le corps vient à se poser comme l'émanation d'une écriture singulière. Le corps se présente, se représente. Le corps est image, imagination. Le corps est symbole. A ces divers titres, il se dégage des idéologies qui tendent à faire du corps le cœur des enjeux divers dans la quête véritable de la liberté.

# ***CONCLUSION***

Le roman africain de la période coloniale a privilégié une thématique variée de laquelle émergent cependant des préoccupations comme la mise en cause des stéréotypes racistes et la dénonciation des sévices corporels. En exploitant ainsi ces perspectives qui semblaient se résumer dans le refus systématique de la colonisation et de ses méfaits, la critique a trop vite fait d'accentuer les analyses sur les aspects généraux. En effet, l'on mettait au centre des différents débats tous les discours sur les êtres souffrants sans toutefois s'intéresser réellement à leurs corps. La représentation du corps est un sujet de réflexion et de discussion pour tous les écrivains. Même s'ils ne s'attachent pas à présenter un discours qui met en évidence le concept de corps, il n'en demeure pas moins que dans les écrits, le corps est le lieu de multiples expériences.

Les indices du corps des personnages sont assurément ceux qui ont été le plus usités dans la majorité des romans. L'on serait même tenté de dire que les personnages ayant des corps, et que le roman mettant en scène les acteurs sociaux qu'ils représentent, il est nécessairement discours du corps et discours sur le corps. Le roman africain avant les indépendances n'a donc fait qu'exprimer la réalité de cette période :

Les écrivains africains sont des artistes, mais ils sont surtout des témoins d'un monde. Les recherches esthétiques formelles semblent

moins les préoccuper que la révélation de la spécificité de l'âme noire.<sup>617</sup>

L'évocation de l'âme noire s'appuie sur la représentation du corps ; un corps brimé, exploité, supplicié, violé, malade, un corps qui meurt, mais aussi un corps beau, vivant et capable de surmonter de nombreuses épreuves. On peut donc le voir, le corps subit mais agit ou réagit face à la menace extérieure.

Les corps sont représentés dans leurs diversités et dans la particularité de leurs composantes. Les désignations des parties ou des substances provenant du corps donnent lieu à l'établissement d'un discours qui prend en compte l'état du corps.

La présente étude a voulu s'appuyer sur l'esthétisation du corps pour montrer justement que la représentation de l'état du corps peut être un critère valable de catégorisation du roman africain de la période coloniale. Ainsi, le tracé de l'analyse révèle ce que l'histoire de chaque roman et la mise en scène du corps dans cette histoire disent du corps et sur le corps.

Les corps des personnages dans les romans sont rendus visibles à travers une représentation morphologique. C'est ce que nous avons identifié à partir des angles thématiques de l'initiation, de la féminité, de la souffrance et de la martyrisation.

Dans cette vision des choses, les auteurs ont surtout privilégié l'évolution du corps. Ainsi, de nombreux corps d'enfants, sont mis à l'épreuve de la vie, engagés, dès leur tendre enfance, à l'apprentissage,

---

<sup>617</sup> Pierre Thoungui, « *Survivances ethniques et mouvance moderne* », *Le Cameroun dans le miroir de ses écrivains (Imagologie et ethnopsychologie littéraires)* in *Mélanges Africains*, Yaoundé, Editions Pédagogiques Afrique-Contact. 1974. p.329. (pp.329-362).

à l'initiation aux valeurs propres à leurs espaces culturels. Climbié, Samba Diallo, Toundi, Laye, Maïmouna, Nini, entre autres, font l'expérience initiatique en présentant, le long de leur itinéraire, ce qu'il advient de leurs corps. Le corps de l'enfant est celui-là qui peut facilement ressentir les douleurs les plus âpres et être marqué à vie. Leurs corps se voient infliger des traitements divers tendant à donner une image d'eux qui explique la réalité de l'époque. Ils sont des enfants perdus entre deux cultures, l'africaine et l'occidentale, pris dans l'étau de l'aliénation, dans le besoin d'affirmation de soi. Les corps sont ici brimés, emprisonnés, en proie à la maladie, à la raillerie, à la mort.

L'impact du cadre culturel et traditionnel sur les corps de Laye et de Samba Diallo a été, pour le premier, de transformer son corps enfant en un corps adulte en le marquant par le symbole du fer de la circoncision, et pour le second de mortifier son corps qui devait se détacher des désirs mondains. Samba Diallo n'a pas réussi cette métamorphose. Quant à Toundi, il souffre le martyr à la résidence du commandant. C'est un corps individuel souffrant dont le seul recours pour échapper à la mort restait la fuite.

S'agissant de l'axe lié à la féminité, il est d'importance parce que le corps de la femme africaine a toujours fait l'objet de nombreux discours<sup>618</sup>. Partagé entre beauté et affirmation de son être propre, le corps de la femme s'affirme, qu'il soit celui d'une négresse ou celui d'une mulâtresse. La célébration de la beauté de la femme africaine est traitée dans une perspective précise, celle de prouver justement que la

---

<sup>618</sup> Quelque soit le genre littéraire utilisé, les écrivains ont, de tous les temps traité, dans leurs œuvres, le thème de la femme africaine.



beauté est éphémère et que les femmes doivent plutôt rechercher des valeurs pérennes. Elles doivent mettre leur corps en jeu pour triompher des situations. Penda, dans *Les bouts de bois de Dieu*, illustre cette dimension de la femme africaine battante.

Dans les romans de la période coloniale, c'est surtout l'image d'un corps souffrant qui nous est donné de voir. La souffrance détermine l'état de présentation du corps. Un corps qui souffre sera donc un corps qui aura été violenté, supplicié, malade, blessé. La souffrance est constante quelque soit son degré, et elle se retrouve dans toutes les œuvres. Tous les corps connaissent une quelconque souffrance dont l'issue est généralement fatale.

Ainsi, la représentation de la mort du corps prend également une dimension singulière dans les œuvres. La mort peut faire suite à une longue maladie, comme celle de la mère de Banda ; elle peut procéder d'une martyrisation du corps, c'est le cas d'Ahouna dont le corps est incinéré, et de Toundi qui est battu à mort. La prépondérance dans les romans de la thématique de la mort rehausse celle du corps. En ce sens, le corps se définira comme l'élément qui meurt.

Par ailleurs, le corps tient des rapports avec son environnement. La gestion de l'espace par le corps s'établit comme un facteur existentiel. Le corps, dans les espaces du village, de la ville ou de l'Occident, connaît des fortunes diverses. Dans l'univers traditionnel, le corps se sent intégré à une communauté, malgré quelquefois des dissensions. Camara Laye chante le royaume de l'enfance au village, avec tous les dangers que cela représente pour le corps : le jeu avec le serpent totem, la circoncision. *L'enfant noir* démontre clairement le

prima de la collectivité sur l'individu en Afrique, en rappelant que le corps appartient à un groupe, à un milieu. Cette intégration donne une identité au corps. Aucun corps de personnage n'est abandonné à lui tout seul. Il est avec d'autres. Quand il se retrouve en ville, le corps du personnage est exposé à la violence et à la cruauté. *Ville cruelle* atteste ainsi les dangers que peuvent encourir les corps. La ville coloniale présente un visage peu reluisant, car elle est un véritable l'espace de toutes les violences. Banda en fait l'expérience, lui qui venait de la brousse pour simplement vendre son cacao et utiliser son gain pour contracter un mariage. Les événements qu'il vit et ceux qui se déroulent sous ses yeux finissent par lui démontrer que dans la ville, tout est danger. La ville est devenue un espace cruel où chaque corps doit lutter pour sa survie. La violence, elle aussi, va intervenir dans ces facteurs agissant négativement sur le corps. Toute la violence orchestrée pendant la période coloniale est à l'encontre du corps.

Assurément, la représentation du corps s'affiche comme un indicateur de l'évolution de l'histoire du roman africain de 1950-1960, avec pour repères l'expression culturelle, le témoignage historique et le support de réflexions philosophiques. La problématique du corps, dans la période coloniale, doit être perçue comme un véritable devoir de mémoire. Le réalisme dans les romans fait l'écho à une histoire africaine rattachée à l'action dite civilisatrice de l'Occident qui aura contribué à avilir les Noirs jusqu'à faire de leurs corps des choses sans valeur, et à faire d'eux-mêmes « des moins que rien ».

Tout l'intérêt des œuvres de l'époque axées sur la mise en jeu du corps, réside dans deux préoccupations idéologiques avec lesquelles

fonctionne sémiotiquement la représentation même du corps : d'abord, le souci plus ou moins conscient de se situer implicitement par rapport aux stéréotypes coloniaux racistes ; ensuite la dénonciation des sévices sur les corps colonisés.

Les stéréotypes se recourent en ces expressions : le nègre est laid, il sent mauvais, il a un corps de brute, il est endurant comme l'animal et est doté d'une forte libido qui est un autre indice supposé de sa bestialité. L'on ne perçoit pas explicitement cette tendance de contestation du stéréotype colonial raciste qui est la plupart du temps en filigrane ou en creux. En effet, dans les différentes narrations, les romanciers eux-mêmes n'arrivent pas toujours à ce départir de ces préjugés, car il arrive qu'ils aient un certain degré d'aliénation. Abdoulaye Sadju présente la beauté de la femme africaine, celle qui inspire la joie de vivre, quand Sembène Ousmane montre que les Noirs sont capables de former un bloc pour défendre leurs droits dans *Les bouts de bois de Dieu*, capables de mettre leur expertise au service du développement de l'Afrique comme dans *O pays, mon beau peuple !*. Ferdinand Oyono exprime la fierté d'être noir face au cynisme des Blancs, avec la résolution finale de Méka qui appelle à l'espoir :

- Que les femmes aillent au marigot et que les hommes retournent à leurs occupations... Nous ne pouvons rien sur ce qui est fait, les Blancs sont toujours les Blancs... Peut-être qu'un jour...<sup>619</sup>

Les romanciers ont également privilégié la mise en scène d'un corps supplicié en l'inscrivant dans une « *passion* » du corps. Chaque roman présente ainsi des corps dans divers états : « le corps enfant »

---

<sup>619</sup> Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, p.186.

qui subit la circoncision et qui surmonte les épreuves chez Camara Laye dans *L'enfant noir*, le corps mutilé de Samba Diallo dans *L'aventure ambiguë*, les corps battus et tués de Toundi et d'Oumar Faye dans *Une vie de boy* et *O pays, mon beau peuple !*, les corps malades de Maïmouna et de sa mère, celui de la mère de Banda, les corps écroulés de Climbié, de Méka et celui d'Ahouna qui est brûlé au bûcher.

Notre travail a permis de relever que les corps des personnages ne sont pas simplement des corps inertes qui figurent dans un espace colonial aliénant ; mais que ceux-ci s'engagent à résister à toutes les violences qui leur sont faites. Malgré l'imminence de la mort qui marque l'élimination totale du corps, le corps reste présence. Il existe d'abord avant d'être confronté à quelques sévices.

Alors, si le roman africain a pu se positionner, dans la période avant les indépendances, comme roman anticolonial, c'est surtout par rapport à la focalisation faite sur le corps. Le corps demeure le support réel à partir duquel tous les discours s'élaborent. Ainsi, le choix du corps comme critère d'appréciation de l'évolution et de la place de la littérature romanesque africaine dans les années 50-60 paraît, à notre sens très pertinent à plus d'un titre : non seulement, ce thème sort des chemins battus, mais il permet aussi aux lecteurs de ces romans d'avoir sous les yeux des « images parlantes » de ce que fut l'histoire de l'Afrique à une époque donnée.

Une autre dimension reste que le corps est une constante implicite. Il n'est pas toujours nommé. Cependant, il surgit à travers les actes ou la gestuelle. Toutes ses expressions révèlent son mouvement, son état.

En définitive, nous avons voulu réévaluer les canons de caractérisation des romans de la période coloniale par la réflexion sur la représentation du corps. Ce faisant, il s'est révélé que la matérialité du corps transparait dans l'écriture comme une valeur constante. Les romanciers écrivent le corps. Ils manifestent tous un véritable désir de mettre au premier plan un discours sur le corps. Les nombreux indices d'apparition du corps dans les textes établissent un registre du corps avec une pluralité de mots qui renvoient, chacun, à une partie du corps. Auparavant l'Africain avait de son corps une image qu'il rattachait lui-même à ses valeurs culturelles, mais l'avènement de la colonisation va lui donner une nouvelle image de son corps.

# ***BIBLIOGRAPHIE***

**I- CORPUS**

BETI (Mongo), *Le pauvre christ de Bomba*, Paris, Présence Africaine, 1976.  
(1<sup>ère</sup> Edition, Paris, Laffont, 1956). 284p.

BHELY-QUENUM (Olympe), *Un piège sans fin*, Paris, Présence Africaine, 1985. 284p.  
(1<sup>ère</sup> édition, Paris, Présence Africaine, 1960)

CAMARA (Laye), *L'enfant noir*, Paris, Librairie Plon, 1953. 221p.  
*Le regard du roi*, Paris, Librairie Plon, 1954. 253p.

DADIE (Bernard), *Climbié*, Abidjan, Douga Editions, 1996. 222p.

EZA (Boto), *Ville cruelle*, Paris, Présence africaine, 1971. 224 p.  
(1<sup>ère</sup> édition, Paris, Présence Africaine, 1954)

KANE (Cheikh Hamidou), *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.  
191p.

OYONO (Ferdinand), *-Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956. 185p.  
*-Le vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1956. 187p.

SADJI (Abdoulaye), *-Nini, mulâtresse du Sénégal*, Paris, Présence Africaine, 3<sup>è</sup> édition, 1988. 252 p  
(1<sup>ère</sup> édition, Paris, Présence Africaine, 1955)  
*- Maimouna*, Paris, Présence africaine, 1958. 251 p

SEMBENE (Ousmane), *-Les bouts de bois de Dieu*, Paris, Le livre contemporain, Presse Pocket, 1960. 380p.  
*-O pays mon beau peuple !*, Paris, Le livre contemporain-Amiot Dumont, 1957. 187p.

**II-AUTRES ROMANS ET ŒUVRES CITÉS**

ADIAFFI (Jean-Marie), *Silence, on développe*, Paris, Nouvelles du Sud, 1992.

BEYALA (Calixthe), *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987.

DIOP (David), *Coups de pilon*, Paris, Présence Africaine, 1956.

HAZOUME (Paul), *Dogouicimi*, Paris, Larose, 1938.

KANE (Cheikh Hamidou), *Les gardiens du temple*. Abidjan, NEI, 1996.

KOUROUMA (Ahmadou), *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

LABOU Tansi (Sony), *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

LOPES (Henri), *Le pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.

LOTI (Pierre), *Le roman d'un Spahi*, Paris, Presses Pocket, Calmann-Levy, 1990.

MARAN (René), *Batouala, véritable roman nègre*, Paris, 1921.

SENGHOR (Léopold Sédar), *Chants d'ombre*, Paris, Seuil, 1964.

### III-OUVRAGES ET CRITIQUES SUR LES AUTEURS ÉTUDIÉS

#### **1-Ouvrages**

DIOUF (Madior), *Nini, mulâtresse du Sénégal, Etude critique*, Dakar, Editions Khoudia, 1990. 117 p.

EDEBERI (Unionmwan), *Bernard Dadié*. Paris, Nouvelles du Sud, 1992. 413p.

GETREY (Jean), *comprendre L'aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane*, Paris, Editions Saint-Paul, 1982. 112p.

GOURDEAU (Jean-Pierre), *Les bouts de bois de Dieu de Sembène Ousmane*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures africaines », 1998. 112p.

MERCIER et Al, *Cheikh Hamidou Kane*, Paris, Fernand Nathan, 1967. 64p.

MINYONO-NKODO (M. F.), *Comprendre Les bouts de bois de Dieu*, Paris, Editions Saint-Paul, 1979. 96p.

MBOCK (Charly-Gabriel), *Comprendre Ville cruelle d'Eza Boto*, Paris, Les classiques africains, 1992. 96p.

MOURALIS (Bernard), *Comprendre l'œuvre de Mongo Béti*. Paris, Saint-Paul, 1981. 67 p.



## 2-Articles

BISSEK, (Philippe), *Mongo Béti à Yaoundé 1991-2001*, 7600 Rouen [82 avenue de la Porte des Champs] : Editions des Peuples Noirs, 2005, 458 pp., ISBN 2-86441-004-4. Textes de Mongo Béti publiés dans la presse de Yaoundé.

BRODEUR (Léo A.), « *Une critique de la perception occidentale de l'Afrique noire, selon le modèle layen de Clarence dans « Le regard du roi »* » in *L'Afrique littéraire*, n° 58, 1981, pp. 126-134.

ETONDE-EKOTO (Grâce), *Le regard du roi : une pédagogie de la rédemption*, in *The french review*, Vol. LIX, N°2, December 1985, printed in U.S.A. pp.267-277.

KOM, (Ambroise) « *MONGO BETI - 40 ans d'écriture, 60 ans de dissidence* », *Présence Francophone* 42 (1993), pp.1-159

KUNZE (Cornélie), « *L'Européen déraciné et l'Afrique guérisseuse : une relecture du roman Le regard du roi de Camara Laye* » in *Littérature et maladie en Afrique, Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Actes du congrès de l'A.P.E.L.A., Nice, septembre 1991, Paris, L'Harmattan, 1994. 352p. (pp.75-94)

MELONE (Thomas), « *Mongo Béti, l'homme et le destin* », in *Présence Africaine*, 1971, pp.16-17 »

MELONE (Thomas), « *Analyse et pluralité, Cheikh Hamidou Kane et la folie* » in *Mélanges africains*, ouvrage collectif réalisé par l'équipe de recherche en littérature africaine comparée sous la Direction de Thomas Melone, Yaoundé, Editions pédagogiques Afrique-Contact, 1973. pp.129-161.

MOUKOKO (Gobina Henri), « *La cruauté de la ville et le destin du héros dans Ville cruelle* » in *Mélanges Africains*, ouvrage collectif réalisé par l'équipe de recherche en littérature africaine comparée sous la Direction de Thomas Melone, Yaoundé, Editions pédagogiques Afrique-Contact, 1973. pp.111-127.

NISSIM (Liana), « *L'érotisme comme langage. La mystique renversée du **Regard du roi*** », in *Letterature e civiltà nei Paesi africani di lingua francese*, Atti del Convengno Internazionale Mediterraneo, Catania-Siracusa, 24-27 novembre 1986, p.15.

TIDJAN-SERPOS (Nouréni), « *Climbié de Bernard Dadié ou une autre facette romanesque de l'itinéraire des lettres et intellectuels négro-africains* » in *Nouvelles du Sud, arts, littératures, sociétés, Paris, ACCT/Éditions Nouvelles du Sud, N°16, 1992. p. 150.*

### 3-Thèse

HUANNOU (Adrien), *Le réalisme militant dans les romans de Sembène Ousmane*, Thèse de Doctorat du 3<sup>ème</sup> Cycle soutenue le 25 juin 1973, Université de Besançon. 131p.

## IV-OUVRAGES THÉORIQUES ET ÉTUDES CRITIQUES SUR LE CORPS

### 1-Ouvrages

DENEYS-TUNNEY (Anne), *Écritures du corps : de Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture ». « Pierres vives », 1992. 327p.

DERIVE (Jean) et Al, *Sémiologie du corps romanesque dans Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*. Abidjan, EDUCI, 2002. 154p.

DEVESA (Jean-Michel), *Le corps, la structure : sémiotique et mise en scène*, Paris, Pleine page, 2004. 223p.

*Du corps virtuel...à la réalité des corps*, Tome I, Ouvrage collectif sous la direction de Claude Fintz, Paris, L'Harmattan, 2002. 236p.

*Du corps virtuel...à la réalité des corps*, Tome I, Ouvrage collectif sous la direction de Claude Fintz, Paris, L'Harmattan, 2002. 223p.

KABAKOVA (Galina), *Anthropologie du corps féminin dans le monde slave* Paris, L'Harmattan, 2000. 319 p.

LE BRETON (David), *La sociologie du corps*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1992.

## 2-Articles

BALAERT (Ella), « Les corps exposés d'André Pieyre de Mandiargues », dans Julie Delorme et Claudia Labrosse (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XXe siècle*, @analyses, 2008 pp.35-50.

BAZIE (Isaac), *Corps perçu et corps figuré*, in *Études françaises : Le corps dans les littératures francophones*, Montréal : Presses universitaires de Montréal, vol. 41, N°2, 2005, pp. 9-24.

BISANSWA K., (Justin) « *Le corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique* », in *Études françaises : Le corps dans les littératures francophones*, Montréal : Presses universitaires de Montréal, vol. 41, N°2, 2005, p.100.

BOLTANSKI (L.), « *Les usages sociaux du corps* » in *Annales ESC*, 26, p. 232, cité par Frédéric Pailler, in *Du corps virtuel...à la réalité des corps*, Tome I, Ouvrage collectif sous la direction de Claude Fintz, Paris, L'Harmattan, 2002, pp.129-145.

ETOKE (Nathalie), « *Ecriture du corps féminin dans la littérature francophone : Taxonomie, enjeux et défis* » in *CODESRIA Bulletin*, Nos 3 & 4, 2006, pp.43-47.

FINTZ (Claude), « *Le corps, l'œuvre, l'imaginaire* » in *Les imaginaires du corps*, tome 2. (Ouvrage collectif) op.cit. 2002, pp.381-382.

GENSAME (Bernard), « *Le corps et la crasse dans l'œuvre de George Orwell* » in *Annales de l'Université d'Abidjan, série D, tome XIII, Lettres*, 1980. p.181

JEUDY (Henry Pierre), « *Le sourire de la contingence* » in *Du corps virtuel...à la réalité des corps*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp.197-209.

JEURISSEN (Lissia), « *colonisation au masculin et mise en corps de la féminité noire : le cas de l'ancien Congo belge* » in *Séminaire FER-ULg 2002-2003, Cycle femme et corps*.

LABROSSE (Claudia), « *L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand* », dans Julie Delorme et Claudia Labrosse (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XXe siècle*, @analyses, 2008. pp. 65-85.

LAGHZAOU (Ghizlaine), « *L'initiation : le corps dans tous ses états* » in *Etudes françaises : Le corps dans les littératures francophones*, Montréal : Presses universitaires de Montréal, vol. 41, N°2, 2005, pp.25-41.

LANDAIS (Clotilde), « *Aliss de Patrick Senécal : le corps violenté comme représentation métatextuelle* », dans Julie Delorme et Claudia Labrosse (dir.), « *Écriture du corps, corps de l'écriture* », @*analyses*, 2008.pp. 20-34.

MESSANVI (Raymond Johnson), « *L'image du corps : la représentation chez l'Africain et l'Occidental* » in *L'Afrique littéraire*, N°64, 1982, (pp.103-106), p. 104.

MICHEL (Barbara), « *Corps colonisé, imaginaire dépossédé* » in *Les imaginaires du corps*, tome 2. 2002, (Ouvrage collectif) pp. 371-380.

NAUDILLON (Françoise), « *Le continent noir des corps, représentation du corps féminin chez Marie-Célie Agnant et Gisèle Pineau* », *Etudes françaises*, vol. 41, 2. 2005, pp.73-85.

NSHIMIYIMANA (Eugène), « *Les corps mythiques de Sony Labou Tansi : figuration et mnémotopie* » in *Etudes françaises*, vol.41, 2, 2005, p.97.

PAILLER (Frédéric), « *Sur la Face : sociologie, montagne et visagété* » in *Du corps virtuel...à la réalité des corps*, Tome I, Ouvrage collectif sous la direction de Claude Fintz, Paris, L'Harmattan, 2002. pp.129-145.

### **3-Thèses**

HUSSON-CASTA (Isabelle), *Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux*, Septentrion, Presses Universitaires, thèse à la carte, Paris, 1992.

## V- OUVRAGES ET ÉTUDES CRITIQUES SUR LE ROMAN AFRICAIN

### 1- Ouvrages

- ANOZIE (Sunday O.), *Sociologie du roman africain*, Paris, Editions Aubier-Montaigne, 1970. 268p.
- BOKIBA (André-Patient), *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures africaines », 1998.
- BORGOMANO (Madeleine), *Ahmadou Kourouma le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, 1998. 252 p.
- BRAHIMI (Denise) et Al, *Les femmes dans la littérature africaine*, Paris, Karthala-CEDA, 1998. 239p.
- CAZENAVE (Odile), *Femmes rebelles, naissance d'un nouveau roman au Féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996. 349p.
- CHEMAIN (Roger), *La ville dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1981. 281 p.
- CHEVRIER (J.), *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984. 300 p.
- COUSSY (Denise), *La littérature africaine moderne*, Paris, Karthala, 2000. 208 p.
- DOBGE (Yves Emmanuel), *Négritude, culture et civilisation : essai sur la finalité des faits sociaux*, Paris, Editions, Akpagnon, 1980. 268 p.
- GNAOULE (Oupoh-Bruno), *La littérature ivoirienne*, Paris, Abidjan, Karthala / CEDA, 2000. 444 p.
- GASSAMA (M), *La langue d'Ahmadou Kourouma*, Paris, Karthala, 1995. 136 p.
- GOURDEAU (Jean-Pierre), *La littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Hatier, 1973. 158 p.
- KANE (Mohamadou), *Roman africain et tradition*, Abidjan-Dakar, NEA, 1982. (Essais littéraires 1), 519 p.

KESTELOOT(Lilyan), -*Anthologie négro-africaine*, Belgique, Editions Gérard et C°, Verviers, 1967. 413p.

- *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Editions de l'Université de Bruxelles, 6<sup>ème</sup> Ed. 1977. 243 p.

LEZOU (Dago Gérard), *La création romanesque devant les transformations actuelles en Côte d'Ivoire*, Abidjan-Dakar, NEA, 1977. 250 p

LECOMTE (Nelly), *Le roman négro-africain des années 50 à 60, temps et acculturation*, Paris, L'Harmattan, 1993. 358p.

LEE (Sonia), *Les romancières du continent noir*, *Anthologies*, Paris, Hatier, 1994. 207p.

LOCHA MATEO, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT / Karthala, 1986. 399 p.

MACQUET (Jacques), *Africanité traditionnelle et moderne*, Paris, Présence Africaine, 1967. 180 p

MAKOUTA M'BOUKOU (Jean-Pierre), -*Une lecture de Gouverneur de la Rosée*, Abidjan-Dakar, Lomé, NEA, 1987. 285 p.

- *Introduction à la l'étude du roman négro-africain de langue française*, Abidjan, Dakar, NEA, 1983. 349 p.

MIDIOHOUAN (Guy Ossito), *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986. 243 p.

MOURALIS (Bernard), *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française*, *Annales de l'Université d'Abidjan, série D, Lettres* 1969, Tome 2. 165 p.

MOURALIS (Bernard), *Littérature et développement : Essai sur le statut, le fonctionnement et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Lille, Université de Lille, 1981. 720 p.

- N'DA (Pierre), *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman : ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan, 2003. 168 p.
- N'DA (Pierre), *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 248 p.
- N'GAL (Georges), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- NORDMANN-SEILER (Almut), *La littérature néo-africaine*, Paris, PUF, 1976. 125p.
- NTONFO (André), *L'homme et l'identité dans le roman des Antilles et Guyane française*, Sherbrooke, Editions Naaman, 1982. 254 p.
- PAGEARD (Robert), *Littérature négro-africaine*, Paris, Le livre africain, 1966. 161p.
- REBOULLET (André) et TETU (Michel), *Guide culturel, civilisations et littératures d'expression française*, Paris, Hachette, 1977. 380 p.
- SCHUERKENS (Ulrike), *La colonisation dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994. 272 p.
- SEMUJANGA, (J.), *Dynamique des genres dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan. 1999.
- SENGHOR (Léopold Sédar), *Liberté I. Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964.
- Liberté II, Nation et voie africaine du socialisme*, Paris, Seuil, 1971.
- Liberté III. Négritude et Civilisation de l'Universel*, Paris, Seuil, 1997.
- SEWANOU (Dabla), *Nouvelles écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986. 256p.
- SOCE (Ousmane), *L'Afrique à l'heure des indépendances*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1963. 57 p.
- THOMAS (Louis Vincent), *Les idéologies négro-africaines d'aujourd'hui*, Paris, A.G. Nizet, 1965. 80p.
- WEREWERE (Liking), *Une vision de Kaydara d'Hamadou-Hampaté-Ba*, Abidjan, NEA, 1984, p.19.

## 2-Articles

AMURI MPALA LUTEBELE(Maurice), « Littératures africaines francophones du XXème siècle : une dynamique de décolonisation bradée » in Acte du colloque de Lubumbashi, 26-28 janvier 2005, « 1960-2004, bilan et tendances de la littérature négro-africaine ». pp.29-30.

BAZIE (Isaac), « Roman francophone : écriture, transitivité, lieux », in *Tangences* , N°75, 2004. pp.123-137.

BONNET (Véronique), « Villes africaines et écritures de la violence » in *Notre Librairie*. Revue des littératures du Sud. N° 148. « Penser la violence ». Juillet - septembre 2002, pp.18-23.

CHEMAIN-DEGRANGE (Arlette), « Maladie et guérison comme signes dans l'évolution de la littérature subsaharienne de langue française » in *Littérature et maladie en Afrique, Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Actes du congrès de l'A.P.E.L.A., Nice, septembre 1991, Paris, L'Harmattan, 1994. 352p. (pp.229-240).

DHEDYA BUNGANDE (Valérien), « Evolution des techniques scripturales dans le roman négro-africain d'expression française, des origines a 2004 » in Acte du colloque de Lubumbashi, 26-28 janvier 2005, « 1960-2004, bilan et tendances de la littérature négro-africaine ».pp.453-471.

KABOMBO (Wadi), « Roman négro-africain de langue française et société : une lecture sociocritique », in *Analyses sociales*, volume I, numéro 3, mai-juin 1984.

LUMAMANTAMBO (Monga), « Etude de la violence et des interdits dans l'espace des champs littéraires Africains », in Acte du colloque de Lubumbashi, 26-28 janvier 2005, « 1960-2004, bilan et tendances de la littérature négro-africaine ». pp.388-408.

MOURALIS (Bernard), « Les disparus et les survivants » in *Notre Librairie*. Revue des littératures du Sud. N° 148. « Penser la violence ». Juillet - septembre 2002. pp.10-16.



MVONDO (Marie-Rose), « *La maladie ou la déstabilisation de l'ordre moral* » in *Littérature et maladie en Afrique, Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Actes du congrès de l'A.P.E.L.A., Nice, septembre 1991, Paris, L'Harmattan, 1994. 352p. (pp.307-319)

NNADOZIE OKAFOR (Raymond), « *Aspect du monde colonial dans le roman africain* » in *Annales de l'Université d'Abidjan, série D (Lettres)*, tome 9, 1976. pp. 358-359.

POIRIER (Jean), « *Dépendance et aliénation de la situation coloniale à la situation condominale*. Cahier int. De sociologie, Vol.X, 1966, p. 78, cité par Raymond Nnadozié Okafor, « *Aspects du monde colonial dans le roman africain* » in *Annales de l'Université d'Abidjan, série D (Lettres)*, tome 9, 1976.

RIESZ (János), « *L'acculturation à rebours : un thème littéraire* » in *Diogène*, n°135, 1986, pp.50-64.

SAÏD (Ben Slimane), « *"Femme noire" de Léopold Sédar Senghor : de la poésie charnelle à l'expression de l'universel* », *Ethiopiennes*, n°69, 2<sup>e</sup> semestre, 2002, cité par Françoise Naudillon, « *Le continent noir des corps, représentation du corps féminin chez Marie-Célie Agnant et Gisèle Pineau* », in *Etudes françaises : Le corps dans les littératures francophones*, Montréal : Presses universitaires de Montréal, vol. 41, N°2, 2005, p.73.

THOUNGUI (Pierre), « *Survivances ethniques et mouvance moderne* », *Le Cameroun dans le miroir de ses écrivains (Imagologie et ethnopsychologie littéraires)* in *Mélanges Africains*, Yaoundé, Editions Pédagogiques Afrique-Contact. 1974. pp.329-362.

### 3-Thèses

AKAÏCHI (Mourida), « *Quête et théâtralité à travers les romans de Mohammed Dib et Gassan Kanafani* » Thèse de Doctorat, Université Lumière-Lyon2, Sous la direction de Professeur Charles Bonn et de Professeur Floréal Sanagustin.

BONN (Charles), *Le roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*.  
Thèse de Doctorat d'état, Bordeaux III, 1982.  
(Paris, L'Harmattan, 1985).

MEZGUELDI Zohra, *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khaïr-Eddine*. Sous la direction de  
M. Charles BONN, M. Marc GONTARD.  
UNIVERSITE LUMIERE-LYON2. 2000.

## **VI- OUVRAGES THÉORIQUES ET ÉTUDES CRITIQUES**

AUSTIN (Warren), *La théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1971. 304 p.

BARTHES (Roland), *-Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1973 et  
1972. 187 p.

*-L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985. 359 p.

BECHADE (Hervé D.), *Syntaxe du français moderne et contemporain*,  
Paris, P.U.F, 3<sup>e</sup> éd, 1993. 334p.

BERGER (Daniel), *L'exploitation du texte littéraire*, Paris, DUNOD, 1996.  
207 p.

BESSIERE (Jean), *Théorie littéraire : problème et perspectives*, Paris, P.U.F,  
1989. 395 p.

BLANCHOT (Maurice), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1998. 376 p.

CABAKULU (Mwamba), *-Initiation à la recherche et au travail scientifique*,  
Saint-Louis, Editions Xamal, 2001. 86 p.

*- Soutenir un rapport de stage, un mémoire ou une  
thèse. Vade-Mecum du candidat et du Jury*,  
Dakar, Editions du livre Universel, 2006. 52 p.

DUCHET (Claude), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979. 224 p.

DUMORTIER (J.L), *Pour lire le récit*, Paris, Duculot, 1985. 184 p.

EAGLATON (Terry), *Critique et théorie littéraire*,  
Paris, P.U.F, 1994. 228 p.

- GARROT (Daniel), *Léopold Sédar Senghor : critique littéraire*, Dakar, NEA, 1978. 154 p.
- GENETTE (Gérard), -*Figures I*, Paris, Seuil, 1966. 267 p.  
 - *Figures II*, Paris, Seuil, 1969. 293 p.  
 -*Figures III*, Paris, Seuil, 1972. 281 p.  
 - *Seuil*, Paris, Seuil, 1987. 281 p.
- GENETTE (Gérard), *L'œuvre de l'art, la relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997. 296 p
- GENGEMBRE (Gérard), *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996. 210 p
- LECARME (Jacques), *Les critiques de notre temps et SARTRE*, Paris, Garnier Frères, 1973. 192 p.
- LUKACS (Georges), *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1971. 196 p.
- MAKOUTA-MBOUKOU (Jean Pierre), *Systèmes, théories et méthodes comparés en critique littéraire. Volume I, Des poétiques antiques à la critique moderne*, Paris, L'Harmattan, 2003. 368 p.
- MITTERAND (Henri), *Le discours du roman*, Paris, P.U.F, 2<sup>e</sup> éd., 1986. 266 p.
- PAGEAUX (Daniel-Henri), *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994. 192p.
- PAULME (Denise), *La mère dévorante : Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976. 326 p.
- PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil. 1965.
- RAIMOND (Michel), *Le roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1981. 298 p.
- REUTER (Yves), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, DUNOD, 2<sup>e</sup> Ed, 1996. 179 p.
- SARTRE (Jean-Paul), *l'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, « Pensées », 1970.

VALETTE (Bernard), *Le roman, initiation aux méthodes et aux techniques modernes de l'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 1992. 128 p.

VIERNE (Simone), *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973. 192 p.

## **VII- OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX**

ADOTEVI (Stanislas), *Négritudes et Négrologues*, Paris, Union Générale d'Édition, 1972. 306 p.

AUJARD (Marie-France), *Genèse et nature de la suicidologie*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de doctorat en sociologie pour l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D), janvier 2008.

BONN, Charles. (Ss dir. de) KHADDA, N. MAGHRI-ALAOUI, A. *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, EDICEF/ AUPELF, Coll. « Histoire littéraire de la francophonie », 1996. 272 p.

CESAIRE (Aimé), *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1970. 64 p.

DUMONT (René), *Démocratie pour l'Afrique*, Paris, Seuil, 1991. 188 p.

FANON (Frantz), *Les damnés de la terre*, Paris, Ed. Maspero, 1968. 240p

FANON (Frantz), *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1952. 191p.

HALL (Edward T.), *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971. 256p.

MONTEIL (Vincent), *L'Islam noir*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

SAYAD (Abdelkader), « *Enonciation et idéologie dans L'étage invisible de Emma Belhadj Yahia* », Thèse de Magister, Université d'Oran (Algérie), 2004-2005.

# ***INDEX***

## I-INDEX DES AUTEURS CITES

### A

- ADIAFFI (Jean-Marie) : 16, 471  
 AKAÏCHI (Mourida) : 207, 482  
 AMURI MPALA LUTEBELE (Maurice) : 82, 127, 443, 444, 480  
 ANOZIE (Sunday O.) : 97, 407  
 AUJARD (Marie-France) : 180, 181, 484

### B

- BALAERT (Ella) : 52, 53, 83, 475  
 BAZIE (Isaac) : 52, 70, 71, 305, 306, 428, 475, 480  
 BETI (Mongo) : 15, 21, 23, 88, 99, 149, 150, 154, 155, 173, 226, 227, 228,  
 229, 250, 251, 312, 333, 381, 452, 453, 472, 473  
 BEYALA (Calixthe) : 16, 471  
 BHELY-QUENUM (Olympe) : 15, 28, 89, 90, 131, 136, 142, 180, 181,  
 182, 183, 184, 190, 191, 192, 205, 208, 277,  
 282, 304, 307, 309, 310, 316, 317, 318, 319,  
 320, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 329, 331,  
 332, 338, 341, 344, 347, 348, 406, 453, 471  
 BISANSWA K., (Justin) : 177, 475  
 BOLTANSKI (L.) : 275, 475  
 BONN (Charles) : 185, 186, 207, 211, 482, 484  
 BRAHIMI (Denise) : 11, 477  
 BRODEUR (Léo A.) : 87, 473

### C

- CAMARA (Laye) : 19, 20, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 64, 66, 69, 81, 87, 107,  
 108, 114, 115, 136, 156, 157, 158, 195, 231, 232, 233, 234,  
 239, 243, 250, 251, 253, 263, 273, 279, 282, 286, 287, 293,  
 294, 295, 334, 339, 340, 343, 345, 346, 345, 347, 356, 357,  
 361, 362, 364, 366, 391, 392, 393, 394, 465, 467, 471, 473

CHEMAIN (Roger) : 297, 477  
 CHEMAIN-DEGRANGE (Arlette) : 166, 480  
 CHEVRIER (Jacques.) : 384, 385, 477  
 COUSSY (Denise) : 312, 314, 477

## D

DADIE (Bernard): 15, 24, 40, 42, 43, 44, 62, 63, 65, 66, 67, 135, 138, 283,  
 287, 288, 301, 388, 472, 473  
 DENEYS-TUNNEY (Anne) : 36, 37, 42, 474  
 DERIVE (Jean) : 4, 165, 474  
 DHEDYA BUNGANDE (Valérien) : 387, 480  
 DIOP (David) : 14, 376, 471  
 DIOUF (Madior) : 368, 371, 472  
 DUCHET (Claude) : 31, 446, 483

## E

ETONDE-EKOTO (Grâce) : 234, 249, 251, 473  
 EZA (Boto) : 21, 75, 78, 79, 84, 85, 95, 96, 103, 116, 140, 142, 171, 172,  
 184, 203, 265, 274, 298, 299, 303, 337, 338, 342, 380, 471, 472

## F

FANON (Frantz) : 133, 367, 368, 484  
 FINTZ (Claude) : 275, 350, 353, 474, 475, 476

## G

GENETTE (Gérard) : 458, 483  
 GENSAME (Bernard) : 148, 475  
 GETREY (Jean) : 134, 135, 192, 193, 204, 222, 472  
 GOURDEAU (Jean-Pierre) : 132, 175, 243, 244, 472, 477

**H**

HALL (Edward T.) : 33, 261, 270, 271, 484

HAZOUME (Paul) : 10, 13, 472

HUANNOU (Adrien) : 320, 328, 474

HUSSON-CASTA (Isabelle) : 92, 302, 476

**J**

JEUDY (Henry Pierre) : 136, 475

JEURISSEN (Lissia) : 251, 475

**K**

KABAKOVA (Galina) : 269, 474

KABOMBO (Wadi) : 74, 377, 378, 480

KANE (Cheikh Hamidou) : 29, 48, 49, 59, 63, 66-68, 70, 80, 117, 122, 125, 134,  
135, 145-147, 152, 153, 168, 177, 178, 184, 192-195,  
204, 209, 222-225, 246, 255, 256, 268, 269, 280, 285,  
292, 293, 398-400, 402, 421, 422, 425, 428, 453,  
455-458, 471-473

KANE (Mohamadou) : 280, 477

KOUROUMA (Ahmadou) : 16, 353, 430, 472, 474, 477

KUNZE (Cornélie) : 158, 473

**L**

LABOU Tansi (Sony) : 16, 74, 81, 82, 472, 476

LABROSSE (Claudia) : 53, 59, 65, 83, 239, 475, 476

LAGHZAOU (Ghizlaine) : 39, 53, 54, 476

LANDAIS (Clotilde) : 53, 476

LE BRETON (David) : 70, 474

LOTI (Pierre) : 11, 12, 472

LUMAMANTAMBO (Monga) : 179, 390, 480



**M**

MARAN (René) : 10,472  
 MBOCK (Charly-Gabriel) : 298, 472  
 MELONE (Thomas) : 134, 135, 398, 399, 473  
 MERCIER (Roger) : 400, 472  
 MESSANVI (Raymond Johnson) : 250, 476  
 MEZGUELDI (Zohra) : 185, 186, 211, 482  
 MICHEL (Barbara) : 3, 347, 476  
 MIDIOHOUAN (Guy Ossito) : 380, 478  
 MINYONO-NKODO (M. F.) : 124, 203, 218, 220, 383, 472  
 MOURALIS (Bernard) : 379, 472, 478, 481  
 MVONDO (Marie-Rose) : 159, 160, 162, 481

**N**

NAUDILLON (Françoise) : 76, 78, 476, 481  
 N'DA (Pierre) : 330, 479  
 NISSIM (Liana) : 195, 232, 253, 474  
 NNADOZIE OKAFOR (Raymond) : 273, 284, 481  
 NSHIMIYIMANA (Eugène) : 74, 476

**O**

OYONO (Ferdinand) : 15,25,40,41,50,51,57,58,64,65,72,85,86,88,107, 130,  
 141, 184, 190, 264, 270, 271, 304-306, 309,311, 313,  
 314, 333, 342, 349, 360, 379, 380, 385, 388,  
 448-450, 467, 471

**P**

PAGEARD (Robert) : 394, 479  
 PAGEAUX (Daniel-Henri) : 4, 261, 302, 483  
 PAILLER (Frédéric) : 275, 475, 476  
 POIRIER (Jean) : 272, 273, 481

**R**

RAIMOND (Michel) : 383, 483

**S**

SADJI (Abdoulaye) : 7, 15, 20, 22, 23, 120, 143,172,184, 196-200,205, 206,  
209,245,246,254,257,266,268,269,272, 277,289, 290,  
291, 300, 336, 339, 340, 348,358,361-375, 416,446-448,  
467,471

SAÏD (Ben Slimane) : 77, 78, 481

SARTRE (Jean-Paul) : 457, 483, 484

SAYAD (Abdelkader) : 210, 484

SCHUERKENS (Ulrike) : 386, 479

SEMBENE (Ousmane) : 6, 15, 27, 28, 68, 71, 75, 81, 87,88,91-103,105,106,  
110-114, 120, 123, 133, 134, 138, 139, 175, 177-179,  
187-189, 200, 201, 203, 219, 220, 240, 243, 244, 247,  
249, 265, 267, 268, 281, 301, 302, 305, 308, 310, 311,  
335, 337, 339, 343, 381, 382, 388, 389, 450-452, 467,  
472, 474

SENGHOR (Léopold Sédar) : 10, 13, 14, 15, 78, 472, 479, 481, 483

SOCE (Ousmane) : 10, 479

**T**

THOUNGUI (Pierre) : 354, 462, 481

TIDJANI (Serpos Nouréni) : 63, 473

**V**

VIERNE (Simone) : 53, 484

**W**

WEREWERE (Liking) : 38, 480

## II-INDEX DES NOTIONS

### A

Aliénation : 7,57,68,99,101,122,127,273,348,384,385,388,438,464,467,481

Ascétisme : 5, 144, 145, 147, 148, 150, 151, 159, 167

### C

Colonisation : 16,17,21,23,27,30,32,41,58,66,93,154,181,251,259,284,285,  
288, 292, 297, 308, 374, 376, 377, 381, 384-387,408, 409,449,  
450, 454, 455, 462, 469, 475, 479

Corporel : 3,5-8,22,55,60-62,79,106,108,109,115,128,129,135,140, 184,185,  
187, 217, 218,239,249,252,277,296,309,310,312,330,340,346,347,  
353,367,378,387,402,410,417,430,436,449,453,462

Culture : 6, 7, 8, 10, 13, 16, 17, 29, 34, 36, 39, 52, 53 [...] 375, 376, 408,409,  
412, 428, 430, 431, 440, 444, 463, 464, 466, 469  
(195 occurrences)

### D

Danse : 6, 55, 185, 235, 238, 249-254, 373, 374, 392

Domination : 7,88,106,124,133,258,284,285,302,303,308,381,384,385

### E

Education : 6,20,22,24,50,61,99,109,113,116,257,275-280,354,368,370,  
403, 454

Espace : 6,8,11,18,22,26,28-30 [...] 431,436,441,446,450,451,463,465,466,  
468, 480, 482 (327 occurrences)

Esprit : 8,20,32,38,39,47,49,52 [...] 402,434,441,443,455-458  
(74 occurrences)

### F

Femme : 5,10-14 [...] 464, 467, 475, 477,481 (374 occurrences)

Formation : 5,24,38,39,41,43,46,48,50-52,56,60,61,64,145,152,201,280,  
281, 285, 287, 448, 454

**G**

Geste : 11,23,27,51,78,91,92,183,188,193,196,199,207,223,242-248,  
253, 254, 321, 344, 347, 373

**H**

Hybride : 6,29,68,198,199,256,257,288-290,293,296,403,440,441

**I**

Idéologie : 10,12,32,39,41,42,54,59,60,65,128,150,157,178,210,256,330,  
380, 389, 412, 443, 444, 446, 465, 478, 479, 484

Initiation : 5,19,38-40,42,44-48,50,51-56,60,66,75,128,156,158,234,266,  
278, 280, 286, 317, 334, 454, 463, 476, 482, 484

**L**

Langage : 6,16,27,37,79,91,92,133,179,185,195,196,204,212,231,240,242,  
246,251,253,254,259,274,308,378,430,443,474

Liberté : 7,26,42,43,72,75,83,88,89,114,135,142,178,258,267,268,274,288,  
309,312,314,315,323,387,389,393,403-407,411,432,435,438,443,  
444, 449, 455, 457, 460, 479

**M**

Maladie : 5,12,24,38,75,88,101,114,116,128 [...] 431,440,448,464,465,  
473, 480, 481 (147 occurrences)

Mère : 5,11,14,21,22,29,38,84,101,103,104 [...] 364,365,374,375,  
381, 383, 448, 465, 467, 483 (184 occurrences)

Mort : 6,11,12,21,22,24 ?25,27,40,41,53 [...] 448,449,452,453,  
456, 457, 464, 465, 468 (188 occurrences)

Mulâtre/Mulâtresse : 12, 22, 23, 111, 123, 198, 199 [...] 431, 440, 441,  
446, 447, 464 (139 occurrences)

**P**

Physique : 5,12,16,22,47,53,54,61,69,70,78,80,106,113 [...] 310,348,  
373, 383, 387, 421, 425, 427, 436, 440, 441 (84 occurrences)

Portrait : 6,11,28,29,70,78,80,81,99,104,112,134,185-196,198,200-202,  
206,208,235,240,257,247,272,422,424,425,426,451

Prison : 6, 22, 25,26,41,55,66,85,132,142,182,288,300,307-311,313,322,323,  
325, 327, 344, 404, 406, 417, 418, 450

Proxémie : 18, 33, 414

**R**

Racisme : 24, 28, 234, 303, 368, 376, 383, 450, 494

Religion : 54, 60, 144, 148, 150, 154, 155,209,226,227,245,336,358,402,425,  
433

Révolution : 15, 129, 137-139, 174, 287, 322, 348

**S**

Séances : 5, 36, 55, 60-62, 83, 128, 129, 132, 135, 140, 215, 216,301,310,312,  
330, 346, 353, 376, 378, 387, 417, 462, 466, 468

Suicide : 6, 29, 179-183, 312, 318, 328, 343, 344, 388

**T**

Témoignage : 8, 34, 353, 376-379, 408, 409, 412, 417, 430, 432, 466

**V**

Violence : 5, 16, 21, 30, 36, 52, 56, 57,76,132,133,136-138,140,141,149,174,  
175, 179, 191, 223, 305, 306, 334, 341, 342, 345, 349,377,383,390,  
420, 433, 442, 465, 466, 480, 481

## **« LE CORPS DANS LE ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE AVANT LES INDEPENDANCES : DE 1950 A 1960 »**

### **RESUME**

Le corps humain se définit par sa matérialité envisagée du point de vue de sa forme, de son tempérament, de son fonctionnement physiologique, dans son rapport à l'âme ou à l'esprit. Dans ces conditions, la notion du corps peut servir de critère pour une nouvelle lecture de l'histoire du roman africain de la période se situant entre 1950 et 1960. Pour orienter la perspective analytique, deux démarches ont conduit à saisir la notion du corps dans sa représentation : une, thématique et une autre d'esprit plus sémiotique. La première a consisté à voir ce que l'histoire du roman dit du corps et sur le corps, sa représentation morphologique à partir d'angles thématiques : l'initiation, la féminité, la souffrance et la martyrisation ; sa représentation situationnelle dans sa relation avec son contexte, la perception de ce contexte par les organes du corps, notamment le sens. La démarche d'esprit sémiotique s'est intéressée à ce que la mise en scène du corps dans cette histoire dit, d'une part du roman à travers le réalisme et l'engagement, de l'histoire dont ce roman se fait l'écho ; d'autre part de la culture et de l'idéologie. Ainsi, la mise en évidence des représentations du corps dans les romans de l'époque obéissait en grande partie aux préoccupations idéologiques et fonctionnait sémiotiquement par rapport à elles. L'un des objectifs des romans africains de cette période était la mise en cause de ces stéréotypes coloniaux racistes. Il est vrai que cette contestation du stéréotype culturel n'est évidemment pas explicite et le stéréotype sous-jacent est en filigrane. En toute état de cause, le corps sort réhabilité et prêt à s'affirmer.

**Mots clés :** Corps, représentation, stéréotypes, violence, identité, témoignage

### **“THE BODY IN THE AFRICAN FRENCH-SPEAKING NOVEL BEFORE THE INDEPENDENCES 1950-1960”**

#### **ABSTRACT**

The human body defines itself by its materialism envisaged from the point of view of its shape, of its temperament, of its physiological functioning, in its relationship in the soul or in the spirit. In these conditions, the notion of the body can serve as criterion for a new reading of the story of the African novel of period being situated between 1950 and 1960. To direct the analytical prospect, two steps led to seize the notion of the body in its representation: one, theme and other one of more semiotic spirit. The first one consisted in seeing what the story of the novel says about the body and on the body, its morphological representation from thematic angles: the initiation, the femininity, the suffering and the martyrisation; his representation in its relation with its context, the perception of this context by the organs of the body, in particular the sense. The approach of semiotic spirit was interested in what the direction of the body in this story says, on one hand of the novel through the realism and the commitment, of the story this novel of which is made the echo; on the other hand of the culture and the ideology. So, the revealing of the representations of the body in the novels of period obeyed largely the ideological preoccupations and worked semiotically with regard to them. One of the objectives of the African novels of this period was the questioning of these racist colonial stereotypes. It is true that this contesting of the cultural stereotype is not obviously explicit and the underlying stereotype is watermarked. In quite state of cause, the body goes out rehabilitated and ready to assert itself.

**Keywords:** body, representation, stereotypes, violence, identity, testimony

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 120 Littérature française et comparée

UFR de Littérature générale et comparée

17, rue de la Sorbonne 75231 Paris Cedex 05