



## **LE CORPS DANS LE THEATRE AFRICAIN POSTCOLONIAL : RECEPTACLE ET VECTEUR DE VALEURS**

**El Hadji Abdoulaye SALL**  
Université Cheikh Anta Diop de Dakar  
Eladjiabdoulaye.sall@ucad.edu.sn

### **Résumé**

L'article analyse le corps dans le théâtre africain postcolonial comme un élément central de la création dramaturgique. Il montre que le corps n'est pas seulement un support de jeu, mais un réceptacle de la mémoire collective. À travers gestes, voix, postures, le corps transmet des valeurs culturelles ancrées. Le théâtre postcolonial utilise la corporalité pour interroger l'héritage colonial et les résistances. Le corps devient ainsi un espace de refus, de reconstruction et de transmission identitaire. Il incarne des figures symboliques telles que le héros, l'ancêtre ou le dignitaire. La scène théâtrale transforme le corps en vecteur de communication avec la communauté. Cette interaction renforce la dimension culturelle du théâtre africain. Le corps apparaît comme un lieu vivant de sauvegarde et de transmission.

**Mots- clefs :** Corporalité, Théâtre africain postcolonial, Résistance, Transmission des Valeurs, Mémoire.

## **THE BODY IN THE POSTCOLONIAL AFRICAN THEATRE: RECEPTACLE AND VECTOR OF VALUES**

### **Abstract**

The article analyzes the body in postcolonial African theatre as a central element of dramaturgical creation. It shows that the body is not merely a performative medium but a repository of collective memory. Through gestures, voice, and posture, the body conveys deeply rooted cultural values. Postcolonial theatre uses corporeality to interrogate colonial legacy and forms of resistance. The body thus becomes a space of refusal, reconstruction and identity transmission. It embodies symbolic figures such as the hero, the ancestor, or the dignitary. The theatrical stage transforms the body into a vector of communication with the community. This interaction reinforces the cultural dimension of African theatre. The body appears as a living site of preservation and transmission.

**Keywords:** Corporeality; Postcolonial African Theatre; Values transmission; Resistance, Memory.

### **Introduction**

Le théâtre africain postcolonial s'inscrit dans une dynamique de recomposition identitaire, où les héritages précoloniaux, les traumatismes de la colonisation et les enjeux contemporains se croisent. Dans ce contexte, le corps de l'acteur, (personnage dans le texte), souvent marginalisé dans les théâtres de tradition textuelle occidentale, occupe

une place centrale. Il devient un support essentiel de signification, à la fois réceptacle des traces de l'histoire et vecteur de sa substance à travers des discours, des postures et des gestes. Cette double dimension soulève une question fondamentale : le corps est-il un simple dépositaire des traditions ou bien un médium actif qui les transforme et les redéploie dans le présent ? Comment le corps en jeu dans le théâtre africain postcolonial devient-il un agent de mémoire et de transformation au service du progrès social ? Cette problématique sera éclaircie en nous fondant sur un corpus assez fourni partant de ce qu'on appelle le théâtre historique post-colonial des premières années d'indépendance africaine en l'occurrence *la tragédie du roi Christophe* (A. Césaire, 1963)<sup>1</sup>, *Lat-Dior ou le chemin de l'honneur* (T. Bâ)<sup>2</sup>, *Béatrice du Congo* (B. Dadié)<sup>3</sup>. L'approche consistera à montrer à partir des théories de la mémoire (A. Mbembe, 2000), et de la corporalité (Mauss, 2016 ; Le Breton, 1989), comment dans la représentation du corps africain, le théâtre africain est passé de la mise en évidence de corps héroïques, sacralisés et mythifiés à la représentation de corps désacralisés (détruits) résistants pour recomposer, reconstituer ou réinventer un nouveau corps social (libéré de toutes contraintes et d'entraves) capable de porter les aspirations de l'Afrique contemporaines. Le tout dans le but d'être dépositaires et passeurs de valeurs culturelles fécondantes

## 1. Le corps dépositaire de valeurs de résistance

### 1.1 Le corps individuel résistant

Le corps est au cœur de multiples pratiques rituelles et sert, dans le même temps, la construction de discours sur les identités, les hiérarchies, les rapports de domination et de soumission (F. Gherchanoc, 2015, p. 9-18) À partir d'un tel constat, le corps est simultanément réceptacle des traumatismes historiques et vecteur actif de régénérescence culturelle. « Il constitue un lieu central de production du sens » (J.J. Courtine, 2005, p. 124). Dans le théâtre postcolonial, les dramaturges sont conscients de cet enjeu ; il représente leurs personnages principaux toujours en posture debout, malgré la situation de domination dans laquelle ils se trouvent. En tant que le lieu de la présence physique par excellence, le théâtre est l'espace privilégié de la confrontation, de la résistance. Or, résister, c'est faire face, c'est d'abord se tenir debout psychologiquement et physiquement ; c'est « une prise de position » (G. Didi-Huberman, 1990, p. 17). La verticalité du personnage, ou de l'acteur, quand il s'agit de la représentation, est donc assumée comme un symbole de résistance et d'héroïsme. Dans *Lat-Dior ou le chemin de l'honneur*, cette position est, d'entrée de jeu, assumée par le personnage éponyme. Lat-Dior incarne cette posture en tant que résistant inflexible face à la colonisation française. Dans la tradition dont il est le dépositaire, cette posture représente une mémoire à transmettre<sup>4</sup>, celle d'une résistance physique et guerrière à l'oppression, à l'injustice. Le dramaturge insiste donc sur sa prestance corporelle, véritable prolongement de sa dignité et de sa parole politique. Lat-Dior est présent dans toutes les scènes et ne se plie jamais dans ses apparitions, encore moins ne s'assoie devant l'envahisseur. Il est debout lorsqu'on lui annonce la mort de Samba Laobé, (*LDCH*, p. 28) ; il est debout lorsque

<sup>1</sup> Aux prochaines citations, nous mettrons (A. Césaire, 1963, page)

<sup>2</sup> Aux prochaines citations, nous mettrons (T. Bâ, 1977, page)

<sup>3</sup> Aux prochaine citationx, nous mettrons (B. Dadié, 1970, page)

<sup>4</sup> Cf. Céline Baduel-Mathon (1971, pp. 203-249).

l'envoyé de Borom Ndar lui transmet la correspondance de ce dernier lui enjoignant de sortir du Cayor. (*LDCH*, pp. 49 ; 64)

D'ailleurs, dans le texte, toutes les scènes où le roi refuse de céder à la domination française, son corps devient un rempart symbolique : il se dresse, inébranlable, face à l'envahisseur, représentant la terre elle-même qu'il défend. Scène de dialogue avec la Linguère où il se dit prêt à accueillir les envahisseurs comparés à un serpent enfoui dans le sable brûlant à cuire son venin, et qu'il se glisse dans (sa) chaussure et tisse un nid de mort, (lui) importe peu/ « Je le vois venir... Que ce soit un serpent enfoui dans le sable brûlant à cuire son venin, et qu'il se glisse dans ma chaussure et tisse un nid de mort, m'importe peu (*LDCH*, p. 48).

La métaphore animale du serpent qui se dirige vers Lat-Dior est une allusion certaine aux envahisseurs français. Le roi en est conscient, mais n'a pas froid aux yeux. L'usage de la fausse question accompagnée de réponse au début de l'entretien, explique d'ailleurs cette position. Elle se vérifiera au fur et à mesure que la trame avance car Borom Ndar notifie incessamment au roi du Cayor l'obligation de quitter le royaume. Lat-Dior refuse jusqu'à la mort car selon lui, il n'est pas question d'aller mourir à l'étranger. En combinant métaphore nécrologique et personnification, il l'exprime en ces termes :

Sachant que le seul objectif des colons est « de le capturer, le promener sur tout le Cayor pour exposer son corps, l'humilier afin de décourager la Résistance avant de l'exiler. » (*LDCH*, p. 56), Lat-Dior compte se prémunir de cette ultime désacralisation. Il préfère combattre jusqu'à sa mort ; livrer son corps à la terre natale au lieu de se laisser capturer et déporter : « Mon cadavre n'ira jamais engraisser la terre d'autrui alors que ma terre a soif de mon sang » (*LDCH*, p. 69). Une volonté manifeste d'être prêt à sacrifier son corps à sa terre natale que de se livrer à l'ennemi. Ce qui explique son refus de l'exil : L'exil ! Le connais-tu Borom Ndar, que ma terre est une terre pour y vivre ou pour y mourir ! ». Il ajoute plus loin : « Je le connais le chemin de l'exil ; C'est ici qu'elle sera ma tombe (*LDCH*, pp. 65 ; 68)

Déchiffrant naturellement le message codé qui se cache derrière les propos de son concitoyen, Linguère confirme les dires de celui-ci et répond également par le langage des proverbes métaphoriques : « L'arbre, dit-elle, ne s'abat jamais ailleurs qu'à son pied » (*LDCH*, p. 69) ; une tournure traditionnelle pour lui signifier, que son choix de mourir ne peut être porté nulle part ailleurs que sur ses terres car comme « l'arbre (qui) ne s'abat qu'à son pied », Lat Dior, roi du Cayor, ne peut mourir ailleurs que sur sa terre natale à laquelle il est inséparablement lié par la chair et le sang, le statut et le destin. Une prosopopée où, par anticipation, il exprime sa détermination de combattre et d'offrir son corps comme sacrifice suprême. Le dramaturge transmet ainsi des valeurs d'honneurs, de dignité et de reconnaissance à la patrie. Une autre scène où il déchire la correspondance de Borom Ndar qui lui commande de sortir du Cayor. Dans les mises en scène, les metteurs en scène de même que les comédiens sont conscients de la posture de Lat-Dior qui dénote cette dignité. Toujours le comédien joue par identification en essayant de restituer cette dignité dans la posture, dans les mouvements comme dans le gestuel<sup>5</sup>. Leur

<sup>5</sup> Cf. la création de Lat-Dior, par les artistes comédiens du théâtre national Daniel Sorano, Coly Mbaye, Umar Seck, Doura Mané, pour ne citer que ces exemples.

présence sur scène n'est pas une présence corporelle se limitant à une réalité anatomique permettant d'identifier le personnage mais elle constitue une structure symbolique socialement construite, investie de significations et d'enjeux culturels propres à chaque société » (Breton, 2002).



**Fig.1.** Lat-Dior, interprété par Baay Niase, étudiant du théâtre universitaire<sup>6</sup>. Durant tout le spectacle, il a joué debout, tête redressée, visage sévère.

Par ailleurs, c'est cette attitude de rester debout jusqu'à la mort qui est d'ailleurs retenue par l'imaginaire national où le portrait de Lat-Dior, érigé en héros national, est toujours révélé à travers une stature de redressement qui dénote la fierté, l'honneur (soit debout, soit à cheval).

Aussi bien dans le texte que dans sa représentation les gestes du roi sont toujours montrés lents, les silences pesants, les déplacements ritualisés sur scène rappellent les pratiques traditionnelles des griots et des cérémonies royales. Ainsi, le corps de Lat-Dior n'est pas seulement réceptacle d'une mémoire nationale, il en est l'expression vivante et politique d'un refus. Selon David le Breton le redressement du corps est une conquête symbolique (D. Le Breton, 1992)<sup>7</sup>. Ce qui veut dire que la posture héroïque est avant tout

<sup>6</sup> Lors d'une résidence sur « les oralités aux prismes de l'art et de la littérature », en juin 2023 à Gorée.

<sup>7</sup> Cheikh Anta Diop a eu la même conception du mouvement du corps digne, symbole d'honneur et de liberté en choisissant le nom « *Siggi* », qui signifie « redresser la tête » en wolof, comme nom de son journal fondé dans les années 1970 pour promouvoir le panafricanisme, la lutte pour l'indépendance africaine et la conscience historique, avant de devenir « *Taxaw* » « se tenir debout », pour défendre les

un signe de reconquête de dignité et d'identité. C'est cette valeur qui se lira aussi dans le choix de ses compagnons à disposer corps et âmes pour sauvegarder leur honneur.

### *1.2. L'engagement collectif des corps.*

Au moment de présenter le serment pour s'engager dans la guerre de résistance, ces officiers adoptent la même posture dans le mental d'abord et dans le discours ensuite. Lorsque le roi affirme : « Que nul vers moi n'accoure et ne montre une blessure ! C'est de mourir qu'il s'agit, et non de gémir... Que ceux d'entre vous qui n'ont pas choisi de mourir s'abstiennent de venir » (*LDCH*, p. 81), tous ses lieutenants expriment la même volonté et la même détermination dans le combat. Le dialogue entre le roi et ses officiers restitue l'atmosphère de cet engagement. En effet, Codé abonde dans le même sens : « Nous ne pouvons pas reculer » (*LDCH*, p. 56) ; ce qui veut dire affronter l'ennemi quoi qu'il en soit. Cette acceptation d'un destin douloureux, implacable est ressentie et exprimée par tous les officiers et chefs d'armée de Lat-Dior. En effet, tout au long du sixième Tableau, on assiste à la concertation sur la décision à prendre en face de l'envahisseur. Mais, cette réunion se transforme progressivement et très vite à un rituel de prestation de serment dans lequel chaque officier déclare solennellement sa volonté de résister jusqu'à la mort (*LDCH*, pp. 75-81). Tour à tour, les officiers se lèvent pour prononcer chacun sa détermination à combattre jusqu'à la dernière goutte de sang. Quelques illustrations suffisent pour attester ce protocole d'engagement solennel et total dans les champs de bataille de la part des soldats : la déclaration de Codé qui martèle : « Porte-drapeau de l'armée, je m'en voudrais de mourir ailleurs que dans un champ de bataille ! » (*LDCH*, p. 82) ; et celle de Mankah, lieutenant inconditionnel de Lat Dior qui rappelle :

Depuis toujours Silmakha notre sang s'est mêlé pour écrire ces pages de gloire qui feront la fierté de la postérité. Au moment de couronner cette œuvre magnifique, à la noblesse de ton sang doit se mêler le ciment du nôtre. Le sceau n'en sera que plus indélébile pour résister aux calamités du règne des toubabs désormais inévitable (*LDCH*, p. 76).

Meïssa Codé ne peut se refuser aussi un tel honneur. Ainsi, remonte-t-il l'histoire pour puiser des arguments en faveur de son engagement en mettant en exergue les liens de confiance indéfectible qui l'ont toujours attaché à son chef. Il fait ce sermon suivant :

Depuis Guiguï, jamais nous ne nous sommes séparés. Chaque fois allant au combat tu m'as confié de veiller sur tes arrières. Une telle marque de confiance m'interdit de te survivre. Demain, je serai des cadavres sur qui l'ennemi devra marcher pour venir vers toi... (*LDCH*, p. 80).

Comme nous le constatons, Codé termine non sans préciser sa détermination de combattre jusqu'à la mort. Dans cette kyrielle de déclarations guerrières et de défis qui

---

droits des Africains, une initiative clé de son combat intellectuel et politique au Sénégal et en Afrique. In *le Monde diplomatique*, Janvier, 1990, p. 25.

fusent, les propres fils du roi ne sont pas restés indifférents en dépit de leurs prérogatives de réserve liées à leur statut de prince. Lat Deguen, l'aîné de Lat-Dior se fait le porte-parole de tous ses frères pour rappeler le sens de l'honneur qui a toujours prévalu au sein de la famille. Il lance devant l'assemblée cette question suivante : « Où êtes-vous, Laba et Macodou Sa-diara Ndaw ? Dans notre famille, nous sommes UN, [mis en majuscule par l'auteur], pour vivre ou pour mourir ensemble... L'aîné, je mourrai le premier » (*LDCH*, p. 80). Et Lat-Dior de renchérir :

Songe Linguère, à ce qu'eût été ma fin ? Si après de glorieux exploits, mon nom, en proie aux railleries les plus fielleuses. Plutôt qu'un étendard au bras de la postérité ne serait plus qu'un habit de honte aux épaules de nos héritiers (*LDCH*, p. 64.)

Par cette réplique, le personnage est inscrit dans un processus d'héroïsation qui s'appuie sur l'onomastique, première caractéristique d'identification du corps pour survivre dans la conscience populaire de la postérité. C'est dans ce sens que V. Melh constate que :

L'héroïsation est un processus complexe qui utilise les corps, elle les fait perdurer dans les mémoires et les rend saisissables. Par elle, c'est la continuité de l'ordre cosmique qui est garantie. Une fois le corps du héros disparu, il reste de lui un *sèma* ou un *mnèma*, une « tombe » ou un « monument » que le processus d'héroïsation rend central. La mémoire perpétue ce corps, expression du destin héroïque auquel il est difficile d'échapper (V. Mehl, 2025).

Dans ce sens, le corps de Lat-Dior, même mort ne sera pas laissé à la disposition des ennemis comme ce fut le cas pour Laobé Penda « mort abattu comme un chien » (*LDCH*, p. 28). Le corps de Lat-Dior ne sera ni capturé ni enterré dans un lieu connu comme le reconnaît l'historiographie (T. Ndiaye, 2006, p. 144). Dans la mise en scène, le dramaturge envisage le legs de la mémoire par le *sèma* (la tombe) d'abord selon les vœux du héros lui-même, ensuite par l'image à travers la description et l'illustration<sup>8</sup>. La mise en scène procède comme suit : À Linguère qui lui demande de tout sacrifier à la patrie, le roi répond : « Tout sauf l'honneur. Jamais, ils ne mettront la main sur moi ! Jamais ! » (*LDCH*, p. 56).

Lat-Dior veut que son corps soit restitué à la terre natale et surtout au peuple dont il incarne la destinée. Il veut être un mythe et la fictionnalisation construit cette mythisation par le fait que le tombeau importe peu pour le héros. Il déclare :

C'est donc ici qu'elle sera ma tombe, quelque part, quelque part je ne sais où... Que m'importe de dormir au pied d'un guiguis ou d'un guer, d'un gouyou d'un kad, sous une haie ou sous un grenier, à l'ombre comme au soleil, sous la pluie ou sous un toit !... Je veux être enterré ici au Cayor à la portée de tous. [...] Et n'est-ce pas, Linguère, le chemin de l'honneur, beau comme l'arc-en-ciel ? Plus beau que l'arc-en-ciel (*LDCH*, pp. 89-90)

<sup>8</sup> Dans la réalité cette posture sera reprise pour ériger un monument à l'honneur de Lat-Dior héros national du Sénégal

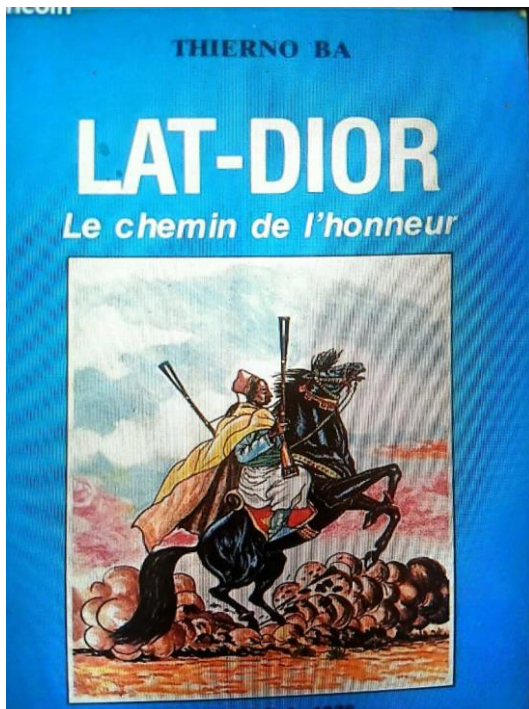
Le vœu de Lat-Dior d'être enterré au Cayor suggère les liens indéfectibles qui le lient à sa patrie et la volonté de transmettre à son peuple l'idéologie de l'honneur. Dans ce sens, « La tombe à la portée de tous » (*LDCH*, p. 69) symbolise l'appropriation de l'idéologie par la postérité. Ce qui fait de lui un mythe porteur du mythe de l'immortalité. D'ailleurs, le personnage de Bamba, par son statut de guide spirituel confirme avec foi cette élévation de Lat-Dior au rang des immortels :

Ce pour quoi tu as choisi de mourir, ce pour quoi tant d'autres sont morts, ne périra jamais plus. Demain, sur cette terre que tu as tant aimé, un monde nouveau surgira, un monde de travail et de prières, de minarets et de lumière. Un monde où la patrie libre et honorée, se souviendra éternellement, éternellement [...] (*BDC*)

Cette beauté du chant est, d'ailleurs, réalisée par une mise en scène symbolique de la fin de Lat-Dior. Le dramaturge le campe comme suit : du haut de son destrier Lat-Dior lance : « A cheval ! ... » avant que les didascalies décrivent la suite de l'action : « *Tous se précipitent. Et pendant qu'un galop de chevaux se déchaîne, le noir peu à peu enveloppe Lat-Dior qui, tête haute, reste figé.* » (*LDCH*, p. 101).

Si en histoire, la mort de Lat-Dior est relatée en décrivant la façon dont il a été atteint par deux balles dans la poitrine avant de tomber de son cheval, résistant mais titubant avant de mourir<sup>9</sup>, le dramaturge opte pour une mise en scène symbolique en captant le moment déterminant de son départ au champ de bataille avec le destrier au galop. Le dramaturge termine en figeant le corps de Lat-Dior, la tête haute sur son cheval en galop. Figurer cette posture sur scène, c'est fixer dans la mémoire collective l'image d'un corps héroïque en mouvement de combat suspendu, faisant du geste une archive vivante où l'histoire s'inscrit sur le corps (Foucault, 1975 ; Didi-Huberman, 2009), et où la posture devient, selon une logique performative, le lieu même de la résistance et de la projection mythique (Barba, 1990 ; Pavis, 2004) ». L'on comprend alors pourquoi l'auteur choisit aussi cette posture historique pour le mettre en page de couverture en guise d'illustration iconographique, une posture altière de roi sur son cheval de bataille dont le corps est aussi mis en exergue par la position de cabré en plein galop qui montre sa combativité. L'histoire retient la mort de Lat-Dior tombée au champ de bataille, l'art dramaturgique cristallise la mémoire d'un chef héroïque prêt à livrer bataille, sur le chemin de l'honneur et non de la mort. Le texte dramatique s'appuie sur la médiation de la photographie pour accroître sa puissance persuasive.

<sup>9</sup> Le 27 octobre 1886 Lat-Dior Ngoné Latyr Diop et son armée se rendent à Dékhélé pour combattre les colons français. D'après les récits des colons. Lat-Dior est tué vers 11 heures, avec deux de ses fils et bon nombre de ses partisans. Cf. Tidiane N'Diaye, *op.cit.*



**Fig.2 :** Lat-Dior en cheval en partance à son dernier combat à Dekhlé contre les troupes de « borom ndar »<sup>10</sup> dans la pièce Illustration iconographique de la page de couverture de la pièce de Thierno Ba.

## 2. Le corps dépositaire de valeurs de résilience

Si Thierno Bâ donne à voir le corps de son personnage comme modèle de résistance héroïque, pour en faire un lieu d'inscription et de transmission de l'histoire, Bernard Dadié et Aimé Césaire font du corps scénique un espace de mémoire traumatique, mais aussi de résilience active. Lat-Dior n'a pas subi de violence physique durant l'occupation coloniale, à l'exception de sa mort qu'il a choisi. Les héros de Dadié et de Césaire, Béatrice et Christophe sont présentés comme des personnages dont le corps constitue une archive vivante, portant les stigmates des violences esclavagistes, coloniales et postcoloniales, qu'ils transcendent pour en faire des marqueurs de refus, de dignité et de reconstruction. Comme le rappelle Frantz Fanon, « Le corps du colonisé est un corps surveillé, contraint, nié, mais jamais entièrement soumis » (F. Fanon, 1961, p. 95). Cette tension traverse les deux héros.

### 2.1. Le corps féminin héroïque

Dans les premiers moments de l'arrivée des Bitandais au Congo, Dona Béatrice, apparaît sur la scène comme une figurante, personnage secondaire dont la présence physique n'est que subsidiaire. Elle fait de brèves apparitions et disparaît tantôt. Si elle ne s'adresse à personne quand elle alerte : « Le malheur est entré dans notre pays » (BDC, p. 140) ; personne ne la prend au sérieux, car elle est « immobile, droite, parle peu (BDC,

<sup>10</sup> Dans la pièce, personnage qui désigne le gouverneur de Saint-Louis, Faidherbe, représentant de l'ordre colonial.

pp. 32 ; 40) » dans une posture proche de l'icône. Comme chez Lat-Dior, cette fixité corporelle devient un langage de résistance car « le corps immobile sur scène peut devenir un signe de résistance plus fort que le mouvement » (P. Pavis, 2002, p. 125). Mais elle dépasse la résistance pour se muer en résilience. Représentante de son peuple martyrisé, Dona Béatrice est le premier personnage dont le corps fera l'expérience de la souffrance extrême. Dans la pièce, Bernard Dadié met en scène une héroïne dont le corps est devenu même symbole et lieu de la violence coloniale. Béatrice est jugée, condamnée et brûlée vive au bucher au nom d'un christianisme instrumentalisé par le pouvoir des Bitandais. Son corps féminin devient ainsi un corps sacrifié, à la croisée de la domination religieuse et politique. Cependant au lieu de s'apitoyer sur son sort, elle demeure plus que jamais déterminée à exprimer sa détermination à combattre ; « Qu'ils sachent nos maîtres de toutes les couleurs que ce soir nous allons nous admirer à la lumière des incendies » (BDC). Cette déclaration engage le corps autant que la parole. Béatrice assume la souffrance physique comme un prix à payer pour la fidélité à ses valeurs. Sa condamnation transforme son corps en corps témoin, exposé publiquement afin de briser toute résistance. Même dans les flammes sa voix porte, elle reste debout, intacte et a le courage de déclarer sa volonté

*(Béatrice debout dans le bucher)*

Je veux que chacun de nous s'assume que chacun sache quelle merveille de création il est. Je refuse qu'on fasse de nous des bêtes éthiques pour abattoircélestes. Je dis à mes frères et sœurs du Zaïre de renverser les structures imposées devenues corsets d'airain sur lesquels veillent des spécialistes attentifs (BDC, p. 145).

La résilience de Béatrice ne se manifeste pas par l'action violente, mais par la tenue du corps jusqu'au bout, malgré la torture et la mort. La mort de Béatrice n'est pas une annihilation, mais une transfiguration symbolique. Son corps supplicié entre dans la mémoire collective comme un corps fondateur, comparable aux figures martyrologiques. Bernard Dadié inscrit clairement cette dimension lorsqu'il fait de Béatrice une figure qui dépasse l'individu : « Ce n'est pas une femme que vous jugez, c'est une mémoire que vous brûlez » (Béatrice du Congo, scène du procès). Le corps devient ainsi un support de transmission historique, rejoignant la réflexion de Paul Ricœur sur la mémoire incarnée selon lequel la mémoire s'attache à des corps, à des gestes, à des postures qui deviennent signifiants (P. Ricœur, 2000, p. 27).

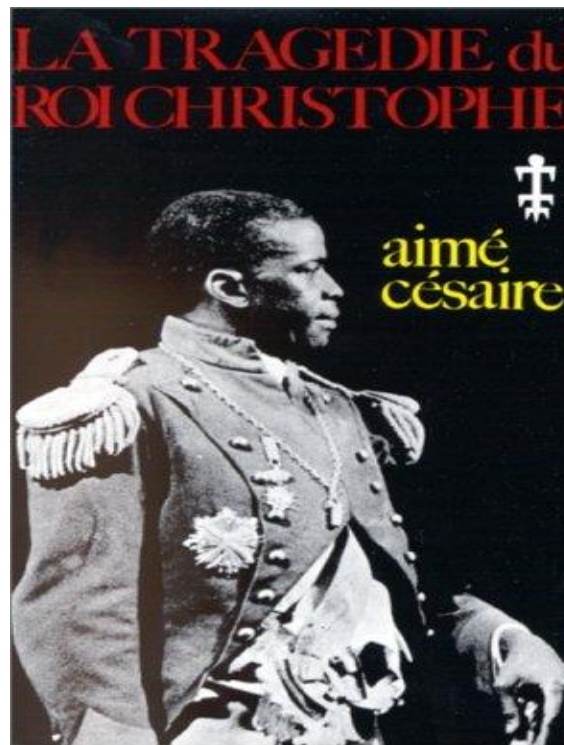
## *2.2. Le corps du colonisé ou de l'esclave affranchi*

Dans *La Tragédie du roi Christophe*, Aimé Césaire propose une autre figure de la résilience : celle du corps souverain, chargé de bâtir l'État haïtien après l'esclavage. Christophe rappelle le passé douloureux de l'esclave dont le corps, bien que n'étant plus soumis, est toujours porteur des stigmates de la maltraitance et de l'humiliation. À sa femme qui lui reproche de « trop demander aux hommes », il répond en martelant ses propos avec fermeté : « je demande trop aux hommes !/ Mais pas assez aux nègres, Madame » (TRC, p. 59). Pour expliquer cette réponse qui paraît absurde, il va plus loin

pour puiser ses arguments dans un passé qui rappelle la déshumanisation du corps des esclaves :

À qui fera-t-on croire que tous les hommes, je dis tous, sans privilège, sans particulière exonération, ont connu la déportation, la traite, l'esclavage, le collectif ravalement à la bête, le total outrage, la vaste insulte, que tous, ils ont reçu plaqué sur le corps, au visage, l'omnini- niant crachat! Nous seuls, Madame, vous m'entendez, nous seuls, les nègres! (*TRC*, p. 59)<sup>11</sup>

Pour faire face à cette humiliation historique, Christophe fait de son corps, une posture, une prise de position. Pour lui être debout, la tête haute s'est affirmer sa dignité, d'où les apparitions sur scène toujours debout tête levé, une verticalité qui dénote non pas, l'autoritarisme mais la proclamation de sa dignité, « Debout ! Nous sommes debout dans l'histoire ! » (*TRC*, p. 63). D'ailleurs, c'est cette posture que le dramaturge capte pour illustrer la page de couverture et les affiches de création de la pièce ci-après :



**Fig.3** : Douta Seck, le comédien qui a créé le personnage éponyme, en illustration de la page de couverture de la pièce *La tragédie du roi Christophe*<sup>12</sup> d'Aimé Césaire.

<sup>11</sup> Dans le processus de la traite négrière, le corps des Noirs capturés, à l'intérieur et sur les côtes africaines, puis transportés aux Amériques est soumis aux pires traitements. Enchaîné, fouetté, jeté dans les cales des navires, en proie aux infections et aux parasites, le corps des esclaves souffre et de nombreux écrits en témoignent (M. V. Humberg, 2009, p. 187)

<sup>12</sup> Ses performances physiques liées à ses postures dans les représentations de la pièce qui fait dire à Aimé Césaire que c'était lui Christophe.

Une posture, droit et dru dans ses bottes de roi, qui exige de la rigueur dans le travail et le sacrifice qu'il demande aussi à son peuple :

Et si nous voulons remonter, voyez comme s'imposent à nous, le pied qui s'arcboute, le muscle qui se tend, les dents qui se serrent, la tête, oh! La tête large et froide! Et voilà pourquoi il faut en demander aux nègres plus qu'aux autres : plus de travail, plus de foi, plus d'enthousiasme, un pas, un autre pas, encore un autre pas et tenir gagné chaque pas! C'est d'une remontée jamais vue que je parle, Messieurs, et malheur à celui dont le pied flanche! (*TRC*, p. 59).

Christophe insiste sur les parties du corps que les hommes et les femmes de son peuple doivent mobiliser pour un effort physique parce qu'il s'agit de s'arracher de la torpeur de l'esclave martyrisé pour se hisser à la hauteur d'hommes et de femmes libres. Cette injonction politique exigée par le code du travail pour tous<sup>13</sup> est donc avant tout une exigence corporelle. Être debout signifie exister face à l'ancien maître, c'est travailler dur pour construire son autonomie. La présence de Christophe dans les champs, investit son corps de statut politique. Cependant, Césaire attire l'attention sur les excès d'une politique rigoriste car à force d'être tendue, la verticalité finit par se rompre et devient progressivement une rigidité destructrice. « Christophe à vouloir poser la toiture d'une case sur une autre case elle tombe dedans ou se trouve trop grande ! » (*TRC*, p. 58) Le-Porte-Parole-Des-paysans emploie un langage similaire pour les mêmes raisons : « Majesté, une pirogue tient la mer, mais n'est pas toujours sur une mer démontée. Un ceiba tient au vent, mais n'est pas toujours à se collecter avec le vent. Ton peuple est las ! » (*TRC*, p. 96). En soumettant son propre peuple, Christophe transfère les logiques de dominations coloniales dans la sphère de la postcolonie. Achyle Mbembé rappelle à juste titre que la première caractéristique de la postcolonie est le commandement et le dressage des corps (A. Mbembé, 2000, p. 84). En témoigne l'arrivée d'un Maître de cérémonie venant de la Métropole auquel Christophe fait appel pour apprendre les bonnes manières à ses serviteurs. La mise en scène s'est déroulée comme un théâtre dans un théâtre :

La démarche ! Soignez la démarche ! Pas de geste anguleux, saccadés...Des gestes arrondis ! Ni l'air raide d'un soldat à la manœuvre ni la nonchalance désinvolte, les pieds africains et les bras créoles. Un air à la fois digne et naturel. Naturel et solennel. (*TRC*, p. 36).

En effet, les dictatures postcoloniales mettent en scène un rituel dithyrambique du pouvoir, semblable à celui des anciens régimes communistes (A. Mbembé, p. 158). Non seulement, le peuple souffre d'un excès de travail, mais Christophe même n'est pas

<sup>13</sup> L'historiographie confirme que Christophe avait réellement instauré la corporation du travail agraire dans le cadre du « Code Henri<sup>450</sup> » consécutives aux réformes des institutions en 1807. Cf. Thomas Madiou. *Histoire d'Haïti*. Port-au-Prince : Imprimerie de J.h-Courtois, 1848.

épargné la fatigue, la maladie causent la dégradation du corps et du projet national qu'il lui fait porter: « Ce corps me trahit, mais je ne trahirai pas ma fonction » (*TRC*, p. 82).

Par ailleurs, jusque dans ses derniers moments de pouvoir, Christophe fait preuve de résilience et assume le contrôle de son corps. Bien que la résilience de Christophe est tragique parce qu'elle passe par son corps paralysé, l'épuisé affaibli (*TRC*, p. 145-153) il refuse cependant la déchéance publique. Son suicide apparaît alors comme un ultime acte de souveraineté corporelle quand il affirme choisir sa fin car il refuse d'être traîné dans la boue (*TRC*, p. 152). Le corps devient ici un lieu ultime de résistance, confirmant l'analyse d'Achille Mbembe : « Le pouvoir sur la mort est souvent le dernier espace de liberté du corps dominé » (A. Mbembé, 2000, p. 159).

Enfin, même, mort Christophe sera enterré debout. En effet, comme la mise en scène de la mort de Lat-Dior à cheval sur son destrier, et celle de dona Béatrice, la mise en scène de la mort de Christophe est symbolique. Il sera enterré debout conformément à son vœu : « Qu'on le mette debout/Dans le mortier gâché », ordonne Vastey, « Tourné vers le Sud. C'est bien. Non pas couché mais debout. » (*TRC*, p. 151). Enfin, pour cristalliser dans la conscience du peuple l'image d'un roi toujours debout et tendant vers l'idéal de perfection, Césaire lui réserve une oraison funèbre digne d'une apo théose. C'est Le page africain qui se charge de cette mission lorsqu'il récite :

Père, nous t'installons à Ife sur la Colline aux trois palmiers  
Père, nous t'installons à Ife dans les seize rhombes du vent... Force de nuit, marée du jour.  
Shango (*TRC*, p. 152)

## Conclusion

Chez les dramaturges africains postcoloniaux, le corps dépasse sa fonction expressive pour devenir un lieu de résistance et un outil vivant de transmission culturelle. Que ce soit dans l'héroïsme (Thierno Ba), la spiritualité et le sacrifice (Dadié), ou la renaissance (Césaire), le théâtre africain postcolonial utilise le corps comme un texte vivant, où se rejoue l'histoire collective de l'Afrique, entre souffrances, résistance et espérance. D'une part, les dramaturges insistent sur la position du corps individuel du personnage dont la stature debout marque le début de la résistance. Résistance ou il engage l'ensemble du corps social autour de lui, c'est-à-dire son peuple. L'engagement collectif des officiers de Lat-Dior qui donnent leur corps pour la survie de la patrie. Tous ses lieutenants expriment la même volonté et la même détermination dans le combat face aux colonisateurs. D'autre part, les dramaturges mettent en évidence les valeurs de la résilience qui implique aussi l'acceptation de la souffrance ou les leçons que l'on doit tirer de l'expérience de la souffrance pour se forger une carapace corporelle et psychologique solide afin de surmonter les obstacles qui empêchent de se hisser vers le progrès. Pour illustrer cette double dimension, Dadié est passé par l'exaltation du corps de Dona Béatrice, personnage féminin qui incarne l'héroïsme jusqu'au sacrifice ultime (le sacrifice de son corps pour la renaissance du peuple). Si Dona Béatrice y est sereinement consenti, le personnage de Césaire, Christophe, y a été contraint. Seulement, il est conscient d'un fait : pour sortir de l'état de torpeur dans lequel le corps de l'ex-

esclave ou l'ex-colonisé a été maintenu à force de violence, il faut combiner aussi bien l'effort moral que physique pour se hisser au sommet et gagner son autonomie. C'est tout le travail auquel doit s'atteler les Etats postcoloniaux qui ne sont pas encore sorti totalement de la situation de dépendance

### **Bibliographie**

- Bâ Thierno (1977), *Lat-Dior, le chemin de l'honneur*. Luxembourg : Litho Bourger.
- BADUEL-MATHON Céline, (1971) « Le langage gestuel en Afrique occidentale : Recherches bibliographiques », *Journal des Africanistes*, 41-2, pp. 203-249.
- BERNARD Dadié (1970), *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine.
- BADUEL-MATHON Céline (1971), « Le langage gestuel en Afrique occidentale : Recherches bibliographiques », *Journal des Africanistes*, 41-2, pp. 203-249.
- CESAIRE Aimé (1963) *La Tragédie du roi Christophe*. Paris/Dakar : Présence Africaine.
- COURTINE, J. Jaques (2015), *Histoire du corps, 3, Les mutations du regard*. Le XXe siècle, Paris, Seuil.
- DIDI-HEBERMAN Georges (1990), *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit.
- EUGENIO Barba (1990), *L'Archipel du théâtre*, Paris, Bouffonneries.
- FANON Frantz (1961), *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero.
- FOUCAULT Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- GHERCHANOC Florence (2015), « L'histoire du corps dans l'Antiquité : bilan historiographique », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 14 « Suppléments », p. 9-18
- HUMBERG Micka Valentin (2009), « Corps et souffrance dans les sociétés post-esclavagistes aux Amériques », in *Imaginaire racial et projections identitaires* Presses universitaires de Perpignan, pp. 187-199.
- LE BRETON David (2016), *La sociologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Monde diplomatique*, Janvier, 1990, p. 25.
- MAUSS, Marcel (1989), *Notion de technique du corps*, Paris, PUF.
- MBEMBE Achille (2000), *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala.
- MEHL Véronique (2022), *Corps héroïques, héroïsation et mémoire des corps en Grèce ancienne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 27-40.
- N'DIAYE Tidiane (2006), *La longue marche des peuples noirs*, Publibook, Paris, p. 144.
- PAVIS Patrice (2004), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- RICOEUR Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.