

Le parcours identitaire de l'individu entre rites initiatiques et croyances religieuses chez Camara Laye

El Hadji CAMARA

Université Assane Seck de Ziguinchor, Sénégal

e.camara@univ-zig.sn

Abstract: Camara Laye has always placed paramount importance on religious beliefs in the form of animist faith, fetishism, or revealed religions. But for him, the expression of spirituality takes place in a constant back and forth between the religious and the profane, between the supernatural and/or magical practices and initiation rites. Thus, constantly referring to community's ancestral traditions, he links the destiny of the individual to his or her capacity to face the rites of passage. Our analysis will show the role of religious beliefs and initiation rites in characterizing the identity path of the individual and that of the entire community.

Keywords: *rites, religions, traditions, community, individual, identity.*

Introduction

Que ce soit dans *L'Enfant noir* (1953) ou dans *Dramouss* (1966), Camara Laye a toujours accordé une importance capitale aux croyances religieuses déclinées sous forme de foi animiste, de fétichisme, ou de religions révélées dans ses romans. Mais dans l'univers de l'auteur guinéen, l'expression de la spiritualité montre une frontière assez poreuse entre le fait religieux et le profane, entre les pratiques surnaturelles et/ou magiques et les rites initiatiques. Ces éléments structurants de la vie de l'individu dans la société africaine en général et dans la communauté mandingue en particulier, malgré l'entrée en contact avec l'Occident par le biais de la colonisation, sont les fondements de la pratique romanesque de Camara Laye ; et ces aspects sont souvent représentés dans les œuvres fictionnelles de l'écrivain guinéen.

En effet, dans *L'Enfant noir*, une œuvre d'inspiration autobiographique qui retrace la vie du jeune Laye, de son village natal Kouroussa à son séjour en France, les conséquences de l'interaction entre les cultures se manifestent à plus d'un titre, surtout pour le personnage principal. Ainsi, destiné à succéder à son père forgeron dans le travail de l'or afin de perpétuer la tradition familiale, sa rencontre avec la culture occidentale à travers l'école française le dévia de ce chemin tout tracé. Dès lors, il fréquenta d'abord l'école française à Kouroussa jusqu'à la fin du cycle primaire, puis il fit ses études secondaires à Conakry où il

obtient un CAP (Certificat d'Aptitude Professionnelle) et, enfin, ayant bénéficié d'une bourse, il s'envola pour la France où il poursuit ses études supérieures afin de devenir ingénieur.

Dans *Dramouss*, Camara Laye revient sur ses années parisiennes au cours desquelles il a découvert d'autres aspects de la culture occidentale marquée également par une grande spiritualité comme celle qu'il a connue en Afrique. Œuvre qui est aussi la transposition d'un rêve prophétique sur le destin de l'Afrique post-coloniale, *Dramouss* montre une porosité flagrante entre le monde onirique et celui des réalités sociopolitiques des années 1960, et entre le moment présent et l'avenir plus ou moins lointain d'un continent tout juste sorti du joug colonial.

Mais, en se référant constamment aux traditions ancestrales et aux pratiques communautaires, l'écrivain lie le devenir de l'individu dans la société africaine à ses capacités à faire face aux rites de passage pour accéder à une classe d'âge supérieure ou à un statut social plus élevé. Dans *L'Enfant noir* en effet, le jeune Laye ne devient homme et reconnu comme tel qu'après avoir passé différentes épreuves d'initiation, alors que son père ne détient son statut et son rang social dans la communauté que grâce au pouvoir magique du totem familial qui lui est apparu. Dans *Dramouss*, le personnage principal Fatoman ne se réalise complètement en tant qu'individu qu'en pratiquant à la fois la culture occidentale et celle africaine à travers un aller-retour fréquent entre Paris et la Guinée, son pays natal.

Cependant, quels pourraient être les motifs profonds de l'omniprésence des pratiques religieuses syncrétiques dans la société ainsi décrite ? Et que signifie la référence constante au monde surnaturel et onirique dans les œuvres de Camara Laye, *L'Enfant noir* et *Dramouss* en particulier ? En analysant ces deux romans précités, nous montrerons qu'au-delà de leurs aspects fédérateurs pour une meilleure cohésion sociale, les croyances religieuses et les rites initiatiques permettent également à l'individu, tout comme à la communauté, de se définir un parcours identitaire singulière quel que soit le contexte.

1. Les rites de passage et les épreuves d'initiation

Dans la société mandingue décrite par Camara Laye, la formation de l'individu passe par des épreuves initiatiques et des rites de passage hérités des ancêtres qui ont pu sauvegarder et transmettre par la parole des valeurs essentielles de leurs communautés. Ces us et coutumes qui constituent une part importante de l'héritage culturel dans la société traditionnelle mandingue jouent en réalité un rôle de premier plan dans l'éducation de l'individu. Mais cette éducation repose essentiellement sur l'apprentissage des pratiques initiatiques millénaires qui se sont transmises de génération en génération.

En effet, dans la société traditionnelle mandingue, tout s'apprend ; et tout a un rituel auquel toute personne doit absolument s'initier. Cette initiation se fait par des étapes successives qui constituent autant de transitions dans le processus de maturation de l'individu. L'initiation est un ensemble d'épreuves à la fois physiques et morales, et comporte une part très secrète réservée uniquement aux initiés. Parmi ces pratiques secrètes, nous évoquerons ici celles

qui permettent à l'individu de passer d'un monde à un autre, à savoir de l'adolescence à l'âge adulte.

1.1. La danse du « soli » et l'épreuve du « Kondén Diara »

Dans *L'Enfant noir*, l'initiation est d'abord montrée à travers la cérémonie de la danse du « soli » ou la danse des futurs circoncis. Cette danse initiatique est le premier acte concret qui marque la fin l'adolescence et l'entrée dans le monde adulte. Ainsi, coiffés d'un bonnet (leur premier bonnet d'homme) orné d'un pompon et vêtus d'un long boubou qui descend jusqu'aux chevilles, les candidats à la circoncision se rendent chaque soir, et ce durant plusieurs jours, en rang serré sur le lieu de la danse où les attend un public joyeux et enthousiaste. Cette danse est aussi une danse d'adieu qu'on offre au grand public ; elle permet également de mettre un terme à « l'âge profane » que symbolise l'adolescence.

Certes, la danse du « soli » est une cérémonie ouverte au grand public comme en témoigne son déroulement. D'ailleurs, la familiarité de cette manifestation est soulignée ici par le narrateur : « Certes, le rite nous était familier, la partie visible de ce rite tout au moins, puisque, chaque année, nous avons vu les candidats à la circoncision danser sur la grande place de la ville » (Laye 1953 : 102). Mais, si à travers cette danse publique et festive il apparaît que tout le monde communit et participe à la cérémonie, il n'en demeure pas moins que l'essentiel de l'initiation recouvre une part opaque et très secrète, réservée aux seuls initiés. C'est la raison pour laquelle le narrateur fait la distinction suivante entre ce qui est accessible à tous et ce qui ne l'est pas :

Entre le rite public et le rite secret il y a une antinomie complète. Le rite public est dédié à la joie. Il est l'occasion d'une fête, une très grande et très bruyante fête à laquelle la ville entière participe et qui s'étend sur plusieurs journées. Et c'est un peu comme si à renfort de bruit et de mouvement, de réjouissances et de danses, l'on cherchait à nous faire oublier ce qu'il y a d'angoissant dans l'attente et de réellement pénible dans l'épreuve. (Laye 1953 : 102)

De ce fait, malgré les festivités, une certaine gravité pouvait se lire sur le visage des futurs circoncis obligés de transcender leur état d'âme. Car quel que soit le degré d'angoisse et de peur perceptible par rapport à ce qui les attend, personne parmi les enfants ne songe à se dérober ou à manifester un quelconque signe de faiblesse pour ne pas couvrir sa famille de honte et être moqué par ses condisciples le reste de sa vie. En réalité, cette danse est le début effectif de la renaissance pour les futurs circoncis et leur entrée dans « le monde hommes ». C'est la première étape du passage de l'adolescence à l'âge adulte, et les jeunes en étaient tous conscients comme l'affirme le narrateur :

Je savais parfaitement que je souffrirais mais 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 ; pourquoi l'eussions-nous esquivé ? La vie jaillissait du sang versé ! (Laye 1953 : 103)

L'étape de la danse du « soli » est donc un passage obligatoire pour tout adolescent afin d'amorcer sa renaissance. Elle est suivie d'une autre danse, celle du « coba », réservée exclusivement aux hommes, en l'occurrence aux futurs circoncis. Le « coba », qui s'accompagne toujours de chants rituels que les futurs circoncis apprennent par cœur sous l'autorité agissante des aînés, marque le point de rupture définitif entre le festif et le sacré. C'est au prix de cette double épreuve d'initiation que le passage s'effectue entre les classes d'âge dans la société traditionnelle mandingue.

En ce qui concerne la séance du Kondén Diara ou l'épreuve du lion, elle revêt la même importance dans le processus de formation de l'enfant. Cette cérémonie est destinée à combattre la peur chez l'individu et à préparer son entrée dans l'âge adulte. Redoutée par les enfants, elle est plus mystérieuse et n'est pas accessible aux non-initiés. Elle se déroule dans un lieu sacré en pleine brousse, sous un grand fromager ; et autour du feu, les enfants attendent les yeux fermés le surgissement du Kondén Diara.

Mi-homme et mi-lion, le Kondén Diara est en fait l'œuvre des aînés qui se déguisent ainsi et émettent des cris stridents qui fendent le calme de la nuit. Mais comme les danses rituelles, cette cérémonie est en réalité sans risque pour les enfants. « Plus tard, j'ai su qui était Kondén Diara et j'ai su aussi que les risques étaient inexistantes, mais je ne l'ai appris qu'à l'âge où il m'était permis de le savoir. » dira le narrateur (Laye 1953 : 97), désormais entré dans le monde secret des initiés. Cette cérémonie du Kondén Diara précède celle de l'opération proprement dite et qui ouvre définitivement la voie pour devenir un homme.

1.2. L'épreuve de la circoncision

L'épreuve de la circoncision est le passage ultime qui permet de basculer complètement dans l'univers des hommes. C'est l'acte initiatique qui marque l'entrée définitive dans le monde adulte. De ce fait, le secret qui entoure le déroulement de la circoncision témoigne de la répartition hiérarchique qui s'opère entre les initiés et les non-initiés mais il montre aussi son importance dans le processus de socialisation de l'enfant. Ainsi, après avoir appartenu à la société des non-initiés, l'enfant doit maintenant accéder à celle des hommes initiés en apprenant et en assimilant ses codes et ses règles de conduite. Ce passage ultime est obligatoire pour avoir le statut d'« homme » dans la société mandingue traditionnelle. C'est ce qu'expriment clairement ces propos du narrateur : « Quoi qu'il en soit, j'avais l'âge à présent, et il me fallait à mon tour renaître, à mon tour abandonner l'enfance et l'innocence, devenir un homme. » (Laye 1956 : 101).

Couverte ainsi de mystères pour les non-initiés, la circoncision est considérée comme le véritable rite de passage et une seconde naissance pour l'individu. Le jeune Laye justifie l'opacité autour de cet acte dans l'assertion suivante : « Tant que nous n'avons pas été circoncis, tant que nous ne sommes pas venus à cette seconde vie, qui est notre vraie vie, on ne nous révèle rien, et nous n'arrivons à rien surprendre. » (Laye 1953 : 97). Ainsi, en même temps que l'on change de classe d'âge, on devient possesseur à son tour de secrets ancestraux qu'il faudra sauvegarder et transmettre aux générations futures, de manière à ce que la chaîne de la transmission ne s'interrompe jamais.

En tout état de cause, la circoncision comme toutes les autres pratiques rituelles, a une fonction sociale primordiale. Cet acte initiatique a pour but de rendre les enfants plus endurants. L'épreuve de la circoncision doit surtout conduire l'enfant à vaincre à la fois la peur et la douleur corporelle. De manière générale, nous pouvons dire que les principaux enseignements de l'initiation, c'est-à-dire la cérémonie de circoncision à travers ses différentes étapes, c'est de préparer l'individu à la vie et à ses différentes péripéties. Le narrateur de *L'Enfant noir* affirme à ce propos ce qui suit :

L'enseignement que nous recevions en brousse. Loin des oreilles indiscretes, n'avait rien de mystérieux. [...] 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 toute la vie : être franc absolument, acquérir les vertus qui en toutes circonstances font l'honnête homme, remplir nos devoirs envers Dieu, envers nos parents, envers les notables, envers le prochain. (Laye 1953 : 119)

Ces leçons de vie qui se transmettent de génération en génération sont à la portée des seuls initiés. À ce titre, la circoncision est l'acte qui ouvre la voie pour accéder à la société des hommes et dote l'individu de valeurs qui forgeront son identité. Car elle représente la renaissance et l'intégration de l'individu à la communauté des hommes.

Bref, le passage à la vie d'adulte dans la société africaine tel que nous le voyons à travers le parcours initiatique du jeune Laye obéit à des principes et pratiques culturelles séculaires qui se perpétuent de nos jours. À travers la danse du « soli », les épreuves du « Kondén Diara » et de la circoncision, Camara Laye expose les aspects de sa culture qui ont contribué à la formation de son identité culturelle et spirituelle.

2. Les différentes facettes de la spiritualité

La spiritualité constitue en effet un élément fondamental que l'on trouve dans les œuvres de Camara Laye. Elle se manifeste de différentes façons dans les œuvres. La plupart du temps, Camara Laye évoque à la fois des coutumes liées à l'animisme, au fétichisme, à la magie et à la sorcellerie sans faire de distinction entre ces différentes pratiques spirituelles et surnaturelles. C'est donc à la lumière de ces éléments culturels que nous abordons cette deuxième partie de notre analyse.

2.1. Le syncrétisme religieux

Il s'agit surtout de manifestations religieuses qui mêlent les préceptes des religions révélées (l'Islam principalement) à celles des croyances anciennes (l'animisme en l'occurrence). Étant donné que la société mandingue était fondamentalement animiste avant d'être convertie à l'Islam, il se crée un syncrétisme de façon naturelle et presque inconsciente dans la manifestation quotidienne de la spiritualité. Alors que l'Islam prône l'unicité de Dieu, l'animisme procède d'un polythéisme manifeste assumé.

Dans *L'Enfant noir*, c'est l'oncle Mamadou qui incarne la piété et la foi musulmane en pratiquant assidûment sa religion (l'Islam) à travers une lecture

assidue du Coran, une observation sans faille du jeûne du Ramadan et les prières quotidiennes. Voici ce que dit le narrateur à son égard :

Il était musulman, et je pourrais dire : comme nous le sommes tous ; mais il l'était de fait beaucoup plus que nous ne le sommes généralement : son observance du Coran était sans défaillance. [...] Le Coran dirigeait sa vie ! [...] À Conakry, on avait grande admiration pour lui, et il suffisait que je me réclamasse de ma parenté, pour qu'une part de son prestige rejaillît sur moi. À mes yeux, il faisait figure de saint. (Laye 1953 : 141-142)

Mais à côté de cette foi en l'Islam de l'oncle Mamadou, il y a la pratique animiste du père et de la mère du narrateur qui sont aussi les gardiens de la tradition. Leur attachement à l'animisme se traduit par une sorte de théophanie, c'est-à-dire une représentation de Dieu s'incarnant dans des éléments physiques et matériels tels que les statues, les masques, les totems, etc. En effet, le père et la mère du jeune Laye sont beaucoup plus attachés aux coutumes animistes à travers leurs totems respectifs qui leur confèrent un certain pouvoir aux yeux de toute la communauté.

Il est nécessaire de préciser que les religions animistes africaines sont essentiellement totémiques, c'est-à-dire fondées sur la croyance que la plupart des familles ont des affinités avec certains animaux qui les protègent du mal. C'est en général un héritage familial qui se transfère entre les membres de la famille, comme ce fut le cas de la mère du narrateur : « Enfin, elle avait, il va de soi, hérité de son grand-père son totem, qui est le crocodile » (Laye 1953 : 64). Pour ce qui est de l'héritage totémique du père du narrateur, il est l'œuvre du totem lui-même, car c'est le génie de la famille, un petit serpent noir, qui l'a choisi parmi d'autres membres de son clan : « Ce serpent, dit-il, est le génie de notre race. [...] Dans notre génération, c'est à moi qu'il s'est présenté. » (Laye 1953 : 16). Voici comment le totem du père s'est présenté à lui : « Je suis le génie de ta race, et c'est en tant que génie de ta race que je me présente à toi comme au plus digne. Cesse donc de me craindre et prends garde de me repousser, car je t'apporte le succès. » (Laye 1953 : 17). Le rapport entre le totem et la famille s'établit ainsi : le totem guide et protège la famille, et la famille respecte et reconnaît le pouvoir surnaturel du totem. C'est ce qui fait que le père de l'enfant aura du succès dans le travail de l'or et sera doté d'un pouvoir surnaturel qui lui vaut tout le respect dont il jouit dans la communauté.

Il y a donc une parfaite union entre la famille et le totem, comme nous pouvons le noter également dans ce passage de *Dramouss* :

Sur un geste de mon père, un signe de l'index, le serpent se mit à glisser vers nous. Parvenu à côté de mon père, juste à côté de la peau de prière sur laquelle il était assis, le serpent se tint debout, sur la queue, le corps vertical et la gueule grande ouverte. – Le serpent veut dire qu'il est heureux de votre visite, dit mon père. [...] – Il veut dire, dit mon père, que vous irez à Paris vivants, que vous nous reviendrez vivants et que vous me trouverez moi-même vivant. (Laye 1966, 49)

Le père de Fatoman, qui sait interpréter chaque geste du serpent-totem familial, explique que la protection totémique contre les forces occultes et maléfiques se répandra sur toute la famille, et ce en toute circonstance. Cette

croissance tenace au surnaturel est un élément fondamental qui crée la symbiose entre le monde visible et celui invisible dans cette société traditionnelle.

Quant à la mère du jeune Laye dans *L'Enfant noir*, sa relation avec son totem est également assez révélatrice de la porosité entre les deux mondes. En effet, alors qu'ils sont redoutés de tous, les crocodiles qui peuplent le fleuve Niger ne la menacent pas, mais au contraire ils la protègent. « Ce totem permettrait à tous les Dâman de puiser impunément l'eau du fleuve Niger [...]. Ma mère puisait l'eau sans crainte, et personne ne l'avertissait du danger, car chacun savait que ce danger pour elle était inexistant. » (Laye 1953 : 64-65). Toutefois, cette protection totémique des Dâman n'est pas une chose exceptionnelle dans la société mandingue, chaque clan ayant un totem qui veille sur lui.

2.2. Le rapport au monde surnaturel et onirique

L'analyse du cadre spirituel dans *L'Enfant noir* permet de se rendre compte de la centralité du monde surnaturel et onirique dans la société décrite par l'auteur guinéen. Si les totems confèrent à ceux qui les possèdent une protection maximale et un pouvoir extraordinaire, on s'aperçoit que certaines capacités surhumaines proviennent également des dons surnaturels inexplicables. C'est ainsi que la croyance populaire attribue à la mère du jeune Laye, née après les jumeaux, le pouvoir de lire et de prévenir l'avenir, la capacité de décoder certains signes mystérieux de la sorcellerie et la maîtrise du monde des ténèbres et de la nuit.

Dans cette même logique, le narrateur évoque à plusieurs reprises des références liées aux pratiques magiques et fétichistes. Ainsi, expliquant avec un certain étonnement le pouvoir de protection énorme des amulettes et des gris-gris pour ceux et celles qui en possèdent, il observe :

Enfin, à la tête du lit, surplombant l'oreiller et veillant sur le sommeil de mon père, il y avait une série de marmites contenant des extraits de plantes et d'écorces. Ces marmites avaient toutes des couvercles de tôle et elles étaient richement et curieusement cerclées de chapelets de cauris ; on avait tôt fait de comprendre qu'elles étaient ce qu'il y avait de plus important dans la case ; de fait, 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. (Laye 1953 : 10-11)

En dévoilant ainsi la panoplie des objets protecteurs du père, le narrateur nous fait entrer par effraction dans l'univers animiste, souvent secret, de sa communauté. On retrouve dans *Dramouss* cette même référence au rôle des gris-gris et des amulettes du père du personnage-narrateur, Komady, comme l'indique ce passage :

Enfin, à la tête du lit, surplombant l'oreiller et veillant sur le sommeil de mon père, j'apercevais une série de marmites. Mais, cette fois, en plus des marmites, il y avait, lové entre elles, un serpent noir ; celui-là même qu'on m'avait défendu de tuer et que, secrètement, j'avais nourri l'espoir de voir cet après-midi à l'atelier. (Laye 1966 : 49)

Mais, même s'il nous fait l'inventaire de ces objets magiques redoutables, le narrateur ne pourrait pas révéler le secret de leur confection, car ignorant lui-même ce processus. En fait, ce sont les charlatans et les marabouts,

eux-mêmes dotés de pouvoirs hors du commun, qui confectionnent à l'abri des regards indiscrets ces potions pour leurs adeptes. Ces derniers les sollicitent pour être éclairés sur leurs projets futurs. C'est la raison pour laquelle, dans *L'Enfant noir*, la mère du jeune Laye a d'abord sollicité les services d'un marabout avant d'accepter le voyage de son fils.

Quant au monde onirique, il faut se rappeler que le père du jeune Laye a reçu la visite du petit serpent noir dans un premier temps sous forme de rêve. À cette occasion, le petit serpent lui a révélé le moment exact et les circonstances dans lesquelles il se présenterait réellement à lui. Cependant, c'est dans *Dramouss* que le monde onirique prend toute son importance sous la plume de Camara Laye. Car l'auteur y a aboli par moments la frontière entre le réel et l'irréel, entre la fiction et la réalité, en mêlant les faits politiques historiques et sa vision onirique sur l'Afrique.

En effet dans cette œuvre, le chapitre « Dramouss » qui a donné son nom au livre est entièrement consacré au récit d'un rêve prémonitoire sur l'Afrique. La discussion ci-dessous entre Fatoman et son père Komady, rapportée par le narrateur, renseigne à merveille sur le pouvoir de prévision des gris-gris du père :

– Je me demande quel sera l'avenir de ce pays, après tout ce que vous venez de me raconter.

– Dieu seul connaît l'avenir, dit mon père d'un ton amer.

– Tu dois en connaître quelque chose. Le serpent noir t'a déjà entrouvert cet avenir, insinuai-je. Mon père sourit, comme pris au piège. Puis, d'un air de défi, il se pencha vers son lit en terre battue, y prit l'oreiller, l'ouvrit avec un petit canif. Il en retira une boule blanche cernée de cauris et il me la tendit.

– Tiens ! dit-il. Mets-la sous ta taie d'oreiller cette nuit et demande aussi que Dieu t'éclaire sur l'avenir de ce pays.

– Je pris la boule. (Laye 1966 : 51)

Après avoir mis la boule blanche sous son oreiller sur les conseils de son père, Fatoman a pu entrevoir l'avenir sombre et calamiteux de son pays. Dès lors, il a pu se rendre compte de la véracité de cette pratique mystérieuse permettant de connaître les événements futurs, comme ceux qu'il a vus en rêve.

Ainsi, la rencontre de Fatoman dans un rêve avec d'étranges personnages tels qu'un « géant aux épaules tombantes » (Laye 1966 : 52), une « silhouette blanche qui montait très haut dans le ciel » (Laye 1966 : 58) et surtout avec le personnage éponyme Dramouss, « cette femme extraordinairement belle, dont la chevelure, cette fois parsemée de fleurs de diamant, étincelait comme une coulée de soleils » (Laye 1966 : 58), sera marquée par l'annonce de temps difficiles pour le pays. En fait, c'est Dramouss qui l'avertit en quelque sorte de ce qui va advenir dans le pays en lui montrant des prisonniers et des cadavres jonchés sur le sol. Et au cours d'un voyage nocturne qu'ils effectueront ensemble, elle présentera à Fatoman son nouveau guide, c'est-à-dire un « lion noir » qui sera à son service, comme l'était le serpent noir pour le père du narrateur. Ici, c'est le rêve qui révèle la réalité dans toute sa nudité et anticipe son avènement. Désormais, les faits et gestes du personnage-narrateur Fatoman seront commandés par son nouveau guide, le « lion noir », qui veillera sur lui et le protégera contre d'éventuelles forces maléfiques.

En abolissant ainsi la frontière entre le monde onirique et le monde réel, entre le profane et le religieux, ce récit nous montre à quel point la société décrite par Camara Laye est ancrée dans ses pratiques culturelles et coutumières séculaires, reposant sur les valeurs traditionnelles ancestrales telles que la pratique du totémisme, les danses rituelles et les objets culturels, entre autres. Dans *Dramouss*, le personnage principal s'érige donc en défenseur de la tradition africaine qu'il trouve menacée dans son intégrité et son authenticité. Car cette tradition, qui repose sur le principe d'une transmission de croyances et de valeurs héritées des anciens d'une génération à une autre, doit être sauvegardée et protégée contre les influences extérieures. S'il apparaît qu'à travers la remise de la boule blanche au fils le père Komady perpétue cette tradition ancestrale de la transmission des secrets de famille et du transfert des savoirs entre les générations, nous constatons tout de même que les bouleversements sociaux entraînés par le contact des cultures relèguent au second plan ces pratiques anciennes au profit de la modernité.

Conclusion

L'Enfant noir et *Dramouss* sont deux romans autobiographiques caractérisés par l'expression du vécu de l'auteur dont l'identité est très soigneusement confondue avec celle du personnage-narrateur dans chacune des deux œuvres. Mais à travers les récits sur son parcours personnel, Camara Laye parvient à montrer l'authenticité de la tradition africaine dans laquelle il a baigné durant son enfance. De ce fait, en s'érigeant en défenseur de l'Afrique traditionnelle marquée par le mysticisme et le surnaturel, il s'inscrit dans une démarche inaugurée par les précurseurs de la littérature africaine des années 1920. Car en réalité, la littérature africaine, qu'elle soit militante ou revendicative, engagée ou non, a toujours été solidement fondée sur la tradition africaine ancestrale. L'histoire de l'Afrique et ses pratiques culturelles constituent donc une source d'inspiration inépuisable pour les écrivains, qu'ils soient romanciers, poètes ou dramaturges.

Mais chez Camara Laye, la prédominance de ces aspects dans ses œuvres lui a surtout permis de s'affirmer comme un défenseur incontesté de l'Afrique et de son identité culturelle. En effet Camara Laye est l'un des écrivains africains qui a exploité le mieux cette thématique, notamment dans *L'Enfant noir*, mais aussi dans *Le Regard du roi* et dans *Dramouss*. Il a écrit des œuvres qui dépeignent ces traditions africaines et leurs influences sur l'évolution de l'individu dans son parcours identitaire. Les œuvres de l'écrivain guinéen apportent donc d'une certaine manière un démenti formel aux thèses colonialistes sur la non existence d'une culture africaine authentique et valorisent sa culture et sa tradition ancestrale tout en montrant les conséquences du contact des cultures sur l'individu.

Ainsi à travers cette analyse, nous avons surtout pu saisir l'importance du sacré, des croyances religieuses et de l'initiation dans la société mandingue telle que décrite par Camara Laye. Ces pratiques culturelles ésotériques, mêlant souvent aspects religieux et incantations magiques, assurent la transmission et l'enseignement d'un ensemble complexe de savoir-faire et de règles de vie qui constituent le fondement de l'identité culturelle mandingue. À titre d'exemple,

les rites initiatiques permettent, entre autres fonctions sociales dans la formation de l'individu, de créer une communauté fraternelle liée par une sorte de « serment des initiés » et qui reste soudée plus ou moins toute la vie. Car pour ceux qui ont vécu ensemble cette expérience exceptionnelle, elle reste gravée dans leur mémoire ; et c'est la première chose dont ils se souviennent lorsqu'ils se revoient, même après plusieurs années, ce qui montre le rôle déterminant de la collectivité dans le processus d'identification et de maturation de toute personne dans les communautés africaines dont il est question dans les œuvres de Camara Laye. C'est la raison pour laquelle à la dimension individuelle de l'identité, l'écrivain ajoute l'aspect collectif et communautaire marqué par des pratiques rituelles et initiatiques plusieurs fois millénaires. En soulignant de cette façon la primordialité des croyances ancestrales, c'est l'Afrique traditionnelle que célèbre l'écrivain guinéen.

BIBLIOGRAPHIE

- Aas-Rouxparis 1993 : Nicole Aas-Rouxparis, « Le personnage de Mimie dans *Dramouss* de Camara Laye », dans *Francophonia*, N° 24, pp. 41-52.
- Azodo 1993 : Ada Uzoamaka Azodo, *L'imaginaire dans les romans de Camara Laye*, New York, Peter Lang.
- Beniamino & Gauvin 2005 : Michel Beniamino & Lise Gauvin, *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
- Bokiba 1998 : André-Patient Bokiba, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.
- Chevrier, 2006 : Jacques Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud.
- D'hust & Moura 2003 : Lieven D'hust & Jean-Marc Moura, *Les Études littéraires francophones : États des lieux*, Lille, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle- Lille 3.
<https://www.jstor.org/stable/43015863?seq=4>
- Joppa, 1982 : Francis Anani Joppa, *L'engagement des écrivains africains noirs de langue française : du témoignage au dépassement*, Collection « Etudes », Sherbrooke, Naaman.
- Kane, 1983 : Mouhamadou Kane, *Roman africain et traditions*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines.
- Laye 1953 : Laye Camara, *L'Enfant noir*, Paris, Plon.
- Laye 1954 : Laye Camara, *Le Regard du roi*, Paris, Plon.
- Laye 1966 : Laye Camara, *Dramouss*, Paris, Plon.
- Malanda, 2000 : Ange-Séverin Malanda, *L'esthétique littéraire de Camara Laye*, Paris, L'Harmattan.
- Mathieu, 1996 : Martine Mathieu, *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, L'Harmattan.
- Mouralis, 1969 : Bernard Mouralis, « Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française », dans *Annales de l'Université d'Abidjan*, série D, Lettres, t. II.
- Mucchielli, 2003 : Alex Mucchielli, *L'identité*, Paris, PUF.
- Ruano-Borbalan, 1998 : Jean-Claude Ruano-Borbalan, *L'Identité : l'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Editions Sciences Humaines.