

## POUR UNE SÉMIOLOGIE DU *SILENT LANGUAGE* DANS *L'ENFANT NOIR DE CAMARA LAYE*

### PROLÉGOMÈNES

S'il est un domaine qui échappe encore à l'analyse du discours littéraire, c'est bien celui de la communication par le corps et par l'espace. La notion de « territorialité »<sup>1</sup>, la guerre, la conquête et la pénétration territoriales, bref les « territoires du moi » (Goffman, 1973), sont de plus en plus intégrés dans les réflexes quotidiens des partenaires sociaux d'interaction. La « géographie du lieu », devient un facteur fondamental dans la communication, qui ne se réduit plus nécessairement à parler à quelqu'un, à proférer un acte de nature verbale, mais aussi à « marquer sa présence et celle de l'autre par la proximité résultant d'un face à face, par la disponibilité mutuelle des interlocuteurs à être présents l'un à l'autre et à se répondre [...] en fonction des codes conventionnels. » (Baylon & Mignot, 1994 :141).

On admettra ainsi que la signification s'étend à tous les « signes »<sup>2</sup> produits ou non dans une intention de communication, quand on sait que tout est signe et tout signe est communication, car, « si l'on admet que dans une interaction tout comportement a valeur de message, c'est-à-dire qu'il est une communication, il suit qu'on ne peut ne pas communiquer qu'on le veuille ou non. Activité ou inactivité, parole ou silence, tout a valeur de communication. » (Watzlawick (1972) cité in Fame Ndong, 1991 :21). Ces signes, encore appelés « signes sémiologiques » (Barthes, 1985 :227) peuvent avoir une valeur utilitaire, une valeur d'usage, (ce sont donc des « fonctions-signes ») car, en fait, « Un vêtement, une automobile, un plat cuisiné, un geste, un film, une musique, une image publicitaire, un ameublement, un titre de journal, voilà des apparences des objets bien hétéroclites. Que peuvent-ils avoir de commun ? Au moins ceci : ce sont tous des signes. ». On en arrive ainsi, à

---

<sup>1</sup> Cette notion, qui vient de l'éthologie animale recouvre à la fois le corps et ses divers prolongements (le vêtement...); l'ensemble des réserves matérielles de l'individu (le « à moi »...), le territoire spatial (le « ma place », le « chez moi »...).

<sup>2</sup> Le signe ici est conçu dans le sens saussurien comme une unité à double face : un signifiant et un signifié. Mais il s'agit beaucoup plus dans la tradition barthésienne de ce qu'il appelle le *signe sémiologique* qui se différencie du signe linguistique non par la structure, mais par la substance, car il n'est pas exclusivement verbal

## **POUR UNE SÉMIOLOGIE DU SILENT LANGUAGE DANS L'ENFANT NOIR...**

travers des codes muets et tacites, à une véritable sémiologie du silence, ce que les théoriciens du « *Collège invisible* »<sup>1</sup> appellent le « *langage silencieux* »<sup>2</sup>, perceptible à travers les paradigmes sémiotiques de la « *Kinésique* » (les gestes) et de la « *Proxémique* » (les distances et les mouvements).

Notre objectif dans cet article, est de montrer que la valeur cachée, le procès de signification de **L'Enfant noir**<sup>3</sup> passe aussi par maîtrise, l'évaluation et la gestion de l'espace et des distances, par une dictature des codes muets qui orientent et justifient les mouvements des personnages. Par ailleurs, le parcours initiatique (comprendre la culture africaine traditionnelle) du jeune Laye n'est pas seulement cette quête du savoir (modalité déontique) le *devoir savoir* qui résulte d'une translation spatiale<sup>4</sup>, mais c'est surtout l'investissement du savoir (modalité épistémique), le *vouloir savoir* et le *savoir voir* dans cet espace où les jeux, les rites, les gestes... obéissent à une logique communicationnelle fortement symbolique. Espace enfin où la possession des objets et leur circulation ont une signification culturelle évidente, où les « *indices* » se muent en « *signes* » et où « *tout a le pouvoir de faire signe* » (Boutaud, 1998 :161)

Pour rendre compte de l'effectivité de sa démarche, cette étude débouchera à coup sûr sur une double approche sémiologique et stylistique (sémio-stylistique) qui rend compte de la production/fabrication des signes, et s'intéresse aussi à la réception et l'interprétation de ces signes, quand on sait que, interpréter un signe, comme le dit Valette (1993 :177) reprenant Eco (1979), « *ce n'est pas proposer une signification solipsiste et partisane ou se satisfaire du contresens, c'est simplement choisir -ou mieux créer- les signifiés potentiels du message esthétique dont l'usage, individuel ou collectif, facilite l'éclosion* ». Ces signes, qui véhiculent un comportement dit « *communicatif* » sont saisis à partir d'une approche structurante (regroupement en paradigmes) chère à toute pratique stylistique.

---

<sup>1</sup> Encore appelée « *Ecole de Palo Alto* » du nom d'une petite banlieue du sud de San Francisco, ce collège était un groupe de chercheurs pluridisciplinaires rassemblés autour de l'idée que toute société s'organise dans les échanges quotidiens

<sup>2</sup> Ce terme, traduit de l'anglais *The silent language*, est le titre du premier ouvrage de T. HALL (1959) qui vulgarise les travaux de l'Ecole de Palo Alto sur la communication non verbale.

<sup>3</sup> (1953), l'un des tout premiers romans négro-africains qui s'est en quelque sorte écarté de la thématique virulente de la négritude et des œuvres coloniales pour mettre un accent sur la culture et les valeurs traditionnelles africaines. Sorte d'autobiographie dans laquelle le héros africain, Camara Laye promène le lecteur dans les contours et les profondeurs de la culture africaine (domaine familial, travail de la forge, récoltes, danses et fêtes traditionnelles, circoncision et.) et la quête du savoir et de l'espace européen. On lui reprochera d'ailleurs ce « *nombrilisme* » polémique au moment où les écrivains africains étaient censés regarder dans la même direction, c'est-à-dire combattre la politique coloniale par des dénonciations violentes. Ce qui a donné lieu à la fameuse « *querelle* » autour de **L'Enfant noir**. Toutes les citations dans cette œuvre sont tirées de l'édition Plon de 1972. Nous utiliserons par ailleurs l'abréviation **EN**, pour des besoins de clarté et de convenance

<sup>4</sup> Le passage de l'espace « *topique* » (l'Afrique) à l'espace « *hétérotopique* » (l'Europe), l'ascension spatiale du sud vers le nord.

## 1. LES COMPORTEMENTS COMMUNICATIFS

L'espace diégétique de L'EN est traversé par une multitude de comportements silencieux dits communicatifs qu'on peut identifier et regrouper en paradigmes « *d'unités différentielles finies [...]* » (Fosso, 1997 :39) qui vont de l'espace au geste en passant par le vêtement, la parure, etc.

### 1.1. Le comportement territorial ou proxémique

La communication sociale dans L'EN est marquée essentiellement par la quête et le souci de préservation d'un territoire multiforme que l'on veut surtout intime. Elle est un problème de territoire certes, mais beaucoup plus un problème de gestion des différents espaces L'espace global est bipolaire, et la migration de l'un (Afrique) vers l'autre (Europe) est à la base des parcours figuratif et narratif du héros, qui est ainsi investi d'une double modalité du savoir : le savoir sur l'espace réel (connaître la culture africaine et ses traditions) et le savoir cognitif (se doter d'une personnalité intellectuelle en Europe). Cette ascension spatiale (du sud vers le nord) est d'autant plus saisissante qu'elle impose une hiérarchie spatiale de gradation marquée par sa non-réversibilité (le retour en Afrique est-il possible ?). En effet Camara Laye, qui entend terminer ses études en Europe se demande bien s'il retournera dans sa société africaine pour réintégrer la caste des forgerons dont son père est le grand dépositaire, ou s'il y restera, coupé de ses racines. Cet embarras<sup>1</sup> qui ne trouvera d'ailleurs aucune réponse plausible jusqu'à la fin de l'œuvre, est traduit par un « *je ne sais pas* » (p. 90) de Laye non moins ambigu dont le doute n'a d'égal que la confusion qu'elle crée dans son esprit. Si la voix sanglotante et suffocante de sa mère lui rappelle que « *[sa] place est ici* » (p. 186), son père lui, ne tardera pas à manifester sa méfiance à l'égard de cet ailleurs, « *ces pays lointains* » (p. 184) dont on revient rarement entier. Ceci est prémonitoire du rôle que doit jouer l'espace ou la « *place* » dans l'univers interactionnel de la société du texte. Mais c'est bien en faveur de l'espace africain que semble se trancher le débat, dans la mesure où c'est là que se déploient la plupart des actions des personnages qui y jettent un regard pluriel et multidimensionnel. C'est lui qui communique le savoir et intime des types de comportements, comme le fait déjà l'espace familial

#### 1.1.1. L'espace familial

Si l'espace familial est le lieu de la formation de la personnalité de Camara Laye, c'est surtout à la préservation d'une certaine intimité qu'il convient de le situer. Il communique non seulement les sentiments (amour, bien-être), mais aussi des types de comportements (politesse, courage, dévotion et honnêteté) et des connaissances (le savoir sur la vie, sur la culture traditionnelle). Son isolement et sa fortification traduisent son appropriation et le souci de l'avoir comme quelque chose de personnel (un « *à soi* » ou un « *pour soi* »). Le père de Camara Laye a sa « *case personnelle* » (p. 10) qui se présente comme une forteresse, un lieu de transition, de paix et de protection du corps et de l'esprit, avec des marmites suspendues au chevet du lit contenant des « *gris-gris* » qui éloignent les mauvais esprits. On fonctionne dans un système où chacun a sa case et où les compétences et les pouvoirs sont

<sup>1</sup> Qui est déjà celui de Samba Diallo le héros de *L'Aventure ambiguë* de Cheik Hamidou Kane et qui traduit le drame des sociétés africaines à la croisée des chemins avec la culture occidentale : Faut-il s'ouvrir entièrement et s'oublier ou rester retranché sur soi-même ? Là est la véritable question.

## **POUR UNE SÉMIOLOGIE DU SILENT LANGUAGE DANS L'ENFANT NOIR...**

clairement répartis. Système aussi où les territoires sont visiblement délimités ; l'organisation spatiale étant ici fille de l'organisation sociale.

Lorsque Camara Laye arrive chez ses grands-parents à Tindican, c'est dans la case de sa grand-mère qu'il entre d'abord ; case que « *durant [son] séjour, [il] ne cessera d'occuper* » (p. 42). Mais c'est bien plus dans la case de sa mère à Kouroussa qu'il devrait passer toute sa jeunesse afin de rester sous sa surveillance, car, c'est à la mère, contrairement au rôle du père, que doit revenir l'éducation des enfants. Le père jugeait que ceux-ci « *ne pouvaient avoir de meilleur logement que sous la surveillance de [la] mère* » (p. 61) qui s'y mettait avec toute la fermeté. Même en attribuant plus tard une case personnelle à Laye, il n'échappe pas pour autant à la surveillance, et au regard maternel, puisqu'« *elle n'avait qu'un pas à faire [...] elle le faisait sans donner l'éveil et [...] ne frappait pas, elle entraînait !* » (p. 171). Cette liberté surveillée doit se poursuivre même après la circoncision qui ouvre logiquement l'ère de la maturité, et il n'y aura pas jusqu'aux fréquentations du héros qui n'échappent au collimateur du regard maternel

L'espace familial est donc un espace fondamental qui doit communiquer une certaine doxa, un code de conduite qui accorde un grand respect aux bonnes mœurs. Sa personnalisation excessive traduit son caractère intime qui fait de ce territoire, un « *espace vital* » qui est une nécessité absolue. La présence massive de la déixis indiciaire de possession, « *ma, ta, sa... case* » marque le souci de préservation et de conservation chez les personnages où chacun se sent relié dans son espace par une espèce de « *cocon symbolique où il manifeste ses prérogatives par de petits signes de possession qu'il a déposés sur son territoire* » (Baylon & Mignot, op. cit. : 151). Camara Laye, à son retour de la ville se voit attribuer une case qu'il entend aménager pour qu'elle revête un aspect « *qui la rapproche de l'Europe* » (p. 169), en substituant un « *divan-lit* », à son « *vieux lit maçonné, fait de briques séchées* » (p. 170). Ces marques personnelles deviennent des marques territoriales affectives.

Tous ces comportements amènent donc à penser que la gestion de l'espace familial dans l'EN comporte une dimension communicationnelle inexorable. Non seulement l'on recherche un espace intime, mais il faut connaître cet espace, c'est-à-dire comprendre l'intégralité des messages familiaux : configurations immobilières, affectations résidentielles, codes de conduite... La réussite ou l'échec de « *l'acte sémique* »<sup>1</sup> sera fonction de l'aptitude ou non des uns et des autres à s'insérer dans cet espace, à comprendre cette « *dimension cachée* » (The hidden dimension)<sup>2</sup> du langage révélatrice du « *jeu* » des territoires. Cet espace ainsi conçu n'est qu'un hyponyme du macro-espace africain qui rend compte et définit une véritable topographie de l'iconicité, ou ce que l'on peut appeler à la suite de Jacques Bertin (cité in Baylon & Mignot, op. cit. : 152), le « *langage de l'œil* ».

### **1.1.2. L'espace urbanistique ou architectural**

Comme marque d'une communication territoriale, l'espace physique ou architectural se définit essentiellement par sa perception visuelle, ses formes géométriques et sa syntaxe qui obéissent à des codes culturels significatifs. Le code, on le sait, est comme le dit Martinet (1973 :161), « *un moyen de transmettre de*

<sup>1</sup> Cette notion a été élaborée par L. Prieto (1960) pour marquer la relation entre le signal, le message, l'émetteur et le récepteur

<sup>2</sup> Titre du second ouvrage de T. Hall (1966) qui se présente comme une véritable grammaire du geste et du positionnement

*l'information dans des circonstances où la communication ne peut pas [...] s'établir au moyen de la parole* ». La concession de Camara Laye est remarquable par sa superficie et surtout par ses repères architecturaux. Celle de son oncle par exemple « *était vaste [...] s'étendant généreusement comme il en va à la campagne où la place ne fait pas défaut* » (p. 40). La cour de l'école elle aussi « *était vaste et [...] les goyaviers y étaient plantés dru* » (p. 77). Quel que soit le type d'espace considéré, il y a, au-delà de sa dimension, une logique organisationnelle où les choses ne valent que par leurs rapports syntaxiques de proximité ou de complémentarité. La concession de l'oncle Lansana par exemple, comporte outre des « *cases* », des « *enclos* » pour bétail et des « *greniers* » pour les récoltes, ces « *petites cases dressées sur des socles de pierre pour préserver l'humidité* » (p. 40). Pour couronner ce bel édifice, il y a une « *palissade robuste* » (p. 11) qui la défend des intrusions extérieures. Chez le père de Laye, on y trouve les cases, l'atelier, mais surtout « *l'oranger* » planté au centre de la cour. Même l'école qui est censée être un lieu neutre dispose d'une cour où sont plantés des « *goyaviers* », mais aussi d'un « *troupeau composé de la plus complète collection de bêtes [...] se défilant à gauche quand on les attend à droite* » (p. 77).

Il en ressort que l'espace ici constitue un univers structuré, un microcosme qui fonctionne selon des lois internes et interactives. Par l'habitat l'homme communique avec l'univers, et cette logique communicationnelle induit une représentation circulaire de dépendance entre l'Humain, le Végétal et l'Animal. Chaque espace familial est structuré en trois grands ensembles dont l'un dépend pour sa survie de l'autre : un enclos pour le bétail (animal), un verger et autres arbres fruitiers (végétal) et la population humaine. La nature et la valeur symbolique du jardin s'étendent ici aux plantes et aux animaux qu'il contient et qui, « *dépouillés de leur fonction nutritionnelle, deviennent purement décoratifs* » (Baylon & Mignot, op. cit. : 154). L'aspect décoratif des plantes est davantage renforcé par la présence des fleurs qui exhalent à leur tour des parfums. Langage symbolique où chaque fleur représente un signe, parfois même un sème et le tout convergeant vers le même sens. On comprend ainsi que l'oranger planté au centre de la concession est fonctionnellement un espace sentimental dont les fleurs constituent la métaphore. Métaphore aussi de la fertilité, puisque l'abondance des fruits sert de présage à l'abondance des enfants qui fourmillent dans la cour « *à courir d'un coin à l'autre de la concession, [...] enfants pas toujours sages et toujours remuants* » (p. 62).

Par ailleurs, la présence des « *longs fils blancs qui reliaient [...] le fromager de la clairière sacrée aux plus grands arbres et aux cases principales de la ville* » (p. 106) semblables à des fleurs était prémonitoire de la fin de la période de circoncision ; période qui marque chez le jeune garçon le début d'une « *seconde vie* » (p. 106) où il faut « *renaître, abandonner l'innocence et l'enfance, devenir homme* » (p. 109), c'est-à-dire découvrir l'amour ou procréer.

La récolte du riz elle, se faisait surtout en Décembre, une saison où « *tout est en fleur et tout sent bon* » (P. 51). Au langage des fleurs doit s'ajouter celui des parfums. Lorsque fleurissait l'oranger dans la cour, une « *odeur entêtante* » envahissait la concession, et une « *âcre odeur de moisissure* » traînait à même la belle saison là où les branches de goyaviers faisaient ombrage dans la cour de l'école. Les soirs, au cours des séances de chasse aux oiseaux dans les champs de riz, « *les fleurs [...] exhalaient tout leur parfum et enveloppaient comme de fraîches guirlandes* » (p. 59). Ces odeurs mélioratives et nauséabondes (*olfactèmes*)

### **POUR UNE SÉMIOLOGIE DU SILENT LANGUAGE DANS L'ENFANT NOIR...**

constituent dans l'EN, une véritable sémiologie de l'odorat, un langage silencieux de la sensation et du « *feeling* ».

Au total, l'espace urbanistique (topographique) se caractérise par sa syntaxe, sa clôture où le visuel, le gustatif et l'olfactif fonctionnent dans une interaction complexe et servent de support à des activités variées dont le jeu, la danse sont des éléments fondamentaux.

#### *1.1.3. L'espace ludique*

Le jeu constitue dans l'EN, l'une des formes de communication sociale qui contribue à l'édification de la personnalité. Dans son enfance, le jeune Laye sait qu'il n'a autre activité que le jeu, et celui-ci doit se faire dans un espace bien délimité sous haute surveillance, « *près de la case de [son] père* » (p. 9). Mais si le jeu est permis, il faut noter qu'il peut devenir dangereux et nuire à la vie même de l'individu. Il devient pour ainsi dire un territoire interdit, un « *locus terribilis* ». Laye comprend ce principe à ses dépens lorsqu'il se surprend à jouer avec le « *petit serpent noir qui rampait autour de la case* » (P. 9). La réponse que lui donne la société est sans détour, puisqu'il « *entendit sa mère [l'] avertir sévèrement de ne plus recommencer un tel jeu* » (P. 10). L'une des activités auxquelles Laye éprouve véritablement du plaisir, c'est la scène de la fusion de l'or dans l'atelier de son père. Cette activité rituelle « *était chaque fois comme une fête [...] une vraie fête* » (p. 23). Il y éprouve d'autant plus de plaisir que cette opération est accompagnée des incantations musicales et des épanchements lyriques du griot qui fait valoir ses talents de musicien, au point où ce n'est plus une simple fusion de l'or, c'est « *autre chose encore, une opération magique que les génies pouvaient accorder ou refuser* » (p. 27).

Mais c'est surtout les travaux des champs qui attireraient davantage son attention. Il observait avec bonheur le travail de ces moissonneurs « *qui poussaient des cris [...] pour le plaisir de crier, esquissaient des pas de danse à la suite de des joueurs de tam-tam* » (p. 49). La récolte du riz donne lieu chaque année à « *une grande et joyeuse fête* » (p. 49) à laquelle Laye prend part, et éprouve du plaisir à observer le travail mécanique des moissonneurs « *unis dans un même travail [...] par le même chant [...] et goûtaient au plaisir, l'identique plaisir d'accomplir une tâche commune* » (p. 56).

Ces sentiments euphoriques du héros doivent être mis à rude épreuve lorsque celui-ci affrontera l'épreuve du lion rugissant. Cette épreuve à laquelle doivent faire face tous les jeunes de Kouroussa, si elle a « *le caractère d'un jeu, si elle est pour une bonne part une mystification, elle est chose importante aussi [...] une épreuve, un moyen d'aguerrir et un rite qui est prélude à un rite de passage* » (p. 107). Ce rite, c'est bien la circoncision qui véhicule un message d'endurance et de courage. Le rite, comme mise en forme ordonnée de gestes ou d'attitudes, ou de manières de faire « *comporte un élément expressif et fonctionne comme un dispositif de communication qui permet d'intégrer l'individu à la communauté* » (Durkheim (1990) cité in Caune, 1997 : 49). Elle est surtout un « *indice* » qui permet de savoir si on est passé du stade de l'enfance, de l'innocence, à « *l'âge de la raison* » (p. 109). En effet, si la circoncision reste un rite public, « *dédié à la joie [...] occasion d'une fête, une très grande et bruyante fête* » (P. 111) à laquelle toute la ville prend part et s'étendant sur plusieurs jours, sa véritable dimension cachée — la plus importante — demeure imperceptible : c'est paradoxalement ce sentiment

dysphorique, cette angoisse de l'attente et la douleur qu'elle procure. Au fait, bien que la fête provoque de la joie, « *elle revêt par moments une gravité, puisque l'événement [elle] signale est le plus important de la vie, et très exactement le début d'une nouvelle vie* » (p. 111), d'autant plus qu'elle avait un caractère coercitif.

Au total, le territoire du jeu, bref les « *ludèmes* »<sup>1</sup> dans l'EN peuvent communiquer des sentiments antinomiques selon que l'on passe d'un espace à l'autre. Ces sentiments qui marquent l'appropriation d'une certaine « *territorialité* » se dissipent lorsque le sujet se trouve confronté à la science dont il est seul détenteur de secret.

## 1.2. Le comportement magique ou mystique

La communication mystique est nettement visible dans l'EN au point où les personnages en font un véritable pouvoir. Dans la case du père de Laye par exemple, sont disposés des marmites contenant des « *gris-gris* », « *ces liquides mystérieux qui éloignent les mauvais esprits [...] rendent invulnérable aux maléfices* » (p. 11). Ces liquides lui procurent le pouvoir, la force de communiquer avec l'au-delà, d'autant plus que pour que l'opération de la fusion de l'or soit réussie, le père s'en induisait le corps pour se rendre « *invulnérable aux génies que la « douga » ne pouvait manquer de déchaîner, à ses frères mêmes qui, jaloux [...] n'attendent que ce chant pour lancer leurs sorts* » (P. 32). Le pouvoir mystique sert de protection au territoire personnel ou individuel. Cette protection peut aussi se faire par l'intermédiaire d'un animal symbolique, un « *totem* » détenu par l'individu et auquel on voue un culte systématique. Durkheim (op. cit. 49) parle dans ce cas de « *culte positif* » ou « *rite mimétique* ». Le « *petit serpent noir* » du père de Laye n'est pas un serpent comme les autres, une simple bête. Il est, au-delà de sa dimension animale, un individu parfois ascendant (un ancêtre, un Dieu) qui veille sur la vie de toute une communauté et communique des savoirs ésotériques. Il sert de porte-parole, de présage aux événements heureux ou malheureux. A lui légué par les ancêtres, il ne tarde d'ailleurs pas à « *caresser discrètement [ce] petit serpent lové sous la peau de mouton* » (p. 29) avant l'opération de la fonte de l'or, et tolère ses incursions subreptices (salvatrices) dans le domaine familial non sans exiger qu'il soit respecté de tous. On comprend que l'animal qui incarne ainsi l'âme de l'individu fait partie du paysage familial africain. Il n'est plus nécessairement ce petit compagnon nourri et choyé, mais autre chose de plus symbolique et de vital que les diverses anthropologies africaines considèrent comme des formes de divinités et de croyances religieuses.

Par ailleurs, la mère de Laye, « *née immédiatement après les jumeaux* » (p. 67) possède des pouvoirs surnaturels et mystiques hérités de cette position. Ces pouvoirs lui permettaient de « *voir ce qui se tramait de mauvais et la possibilité d'en dénoncer l'auteur* » (p. 69). Elle a également d'autres pouvoirs qu'elle tient de ses parents par voie d'héritage, en tant que fille de forgeron. Elle a, en sa possession, un « *totem* » qui est le crocodile. Celui-ci « *permettait aux Daman de puiser impunément l'eau du fleuve Niger* » (p. 69). Le chef du village quant à lui se transformait en « *hirondelle* » au cours de la nuit, pour nouer les fils blancs aux sommets des fromagers pour la cérémonie de la fin de la circoncision. La dépendance triangulaire homme-animal-végétal prend ici tout son sens et permet de

---

<sup>1</sup> Unités minimales et significatives du jeu.

## **POUR UNE SÉMIOLOGIE DU SILENT LANGUAGE DANS L'ENFANT NOIR...**

comprendre la dimension anthropologique de certaines réalités culturelles africaines traduite par les rites et par la littérature.

Sur un tout autre plan, la communication magique renvoie à un univers sacré dont les signes obéissent à une logique métaphysique. La fusion de l'or nécessite outre un savoir-faire technologique, une science spirituelle qui permet au maître des forgerons de n'entrer dans l'atelier qu'en état de « *pureté spirituelle* » (p. 30) sous-tendue par une abstinence sexuelle et un ascétisme drastiques. Le territoire magique est ainsi dominé par ces êtres d'exception « *qui agissent grâce à l'éveil et à la puissance de leur énergie cosmique universelle* » (Fame Ndong, 1996 : 54), et dont les pouvoirs se dilatent en une véritable communication silencieuse et ésotérique. Langage significatif, l'acte magique vise une transformation du monde et revêt un caractère à la fois symbolique et opératoire où « *l'expressif se mêle à l'instrumental, la croyance [...] au savoir empirique* » (Rivière, 1997 :121) Langage tout aussi symbolique dont le vêtement est partie prenante.

### **1.3. Le comportement vestimentaire**

Le paradigme sémiotique du vêtement dans l'EN véhicule le langage de l'habillement qui est, comme le définit Fame Ndong (op. cit. : 37), « *l'ensemble des messages véhiculés par les tissus* ». Le vêtement lui-même (sa couleur, sa coupe, sa qualité...) qui est le signe extérieur de bien-être ou d'indigence, connote à lui tout seul un univers de croyance sociale ou culturelle. Lorsque Laye arrive chez ses grands parents à Tindican, les femmes évaluent son embonpoint en « *le soulevant de terre* », mais surtout en « *examinant sa mine et ses vêtements, qui étaient des vêtements de la ville* » (p. 40). Cette attitude le situe *ipso facto* en position « *dominante* » (valorisation de la ville par rapport au village). L'on comprend dès lors l'axiologisation méliorative qui est faite au vêtement, et surtout aux soins que l'on doit y apporter pour le protéger. Aussitôt arrivé à Tindican, Laye beaucoup plus préoccupé par l'accueil que lui réservaient ses amis n'entraîne dans la case de sa grand-mère que « *pour y poser ses vêtements* » (p. 43), et, après le bain, il « *les revêtait, ces habits* » (p. 45).

Mais si le vêtement lui-même constitue un langage institutionnalisé, sa valeur qualitative et sa syntaxe obéissent à des codes stéréotypés. Laye de par son origine citadine attirait la curiosité de ses camarades qui s'émerveillaient à le regarder « *passer sa chemise kaki à manches courtes, enfiler une culotte de même nuance et chausser des sandales* » (p. 43). Cette fonction différentielle du vêtement n'oblitére pas du moins sa valeur utilitaire, et il devient très tôt un élément encombrant, une contrainte pour le sujet qui le porte. Laye « *enviait le caleçon qui [...] donnait une liberté plus grande* » (p. 45), car, les vêtements de la ville « *qu'il fallait tenir propres [...] se salissaient [...] se déchiraient* » (p. 46). Aussi avait-il préféré « *se libérer de ces vêtements d'écolier qui n'étaient bons que pour la ville* » (p. 46). Marie sa petite amie ne tardait pas, elle aussi, à quitter « *son vêtement européen pour endosser une tunique guinéenne* » (P. 58) lorsqu'elle arrivait chez son oncle.

Les jeunes circoncis qui pratiquent la danse du « *solé* » quant à eux, étaient coiffés « *d'un bonnet et vêtus d'un boubou qui [...] descendaient jusqu'aux chevilles [...] le bonnet était orné d'un pompom qui tombait sur le dos* » (p. 111), et c'était bel et bien leur « *premier bonnet d'homme* » (id.). Ce langage du tissu reste d'un intérêt culturel indéniable en Afrique. Il sert de support dans l'œuvre, à une forme de communication spécifique. D'ailleurs, lorsque Camara Laye revient de la



cérémonie de la circoncision, il trouve sur son lit « *ses vêtements étalés* » (P. 134) qui étaient, à n'en pas douter, « *des vêtements d'homme* ». Si cette réalité reste valable du point de vue africain, il faut tout de même mentionner ici que celui-ci obéit à un autre code culturel lorsque l'on passe à la société occidentale. Le Directeur de l'école le sait bien qui ne tarde pas à prévenir le jeune Laye en partance pour l'Europe qui portait encore « *des culottes de toile blanche et une chemisette à col ouvert [...] des chaussures découvertes* » (p. 189), de rompre avec cette habitude africaine et de se « *vêtir chaudement là-bas.* » (p. 189).

Au langage du vêtement s'ajoute celui de la parure. L'avidité avec laquelle les femmes se ruent chez le bijoutier et la patience qu'elles y éprouvent démontrent que le bijou dans l'EN, outre sa fonction ornementale, constitue un symbole, un objet de valeur. Son port d'ailleurs obéit à un calendrier précis, « *soit pour la fête du Ramadan, soit pour la Tabaski ou pour toute autre cérémonie de famille ou de danse* » (p. 23). L'intérêt qu'y porte le fabricant (l'orfèvre) est d'autant plus grand que le propriétaire (la femme) lui-même y voue un culte absolu. Cette axiologisation excessive du paraître, ou du moins du « *look* », n'a d'égale que l'angoisse de l'« *attente avide* » du bijou par la femme chez l'artisan. Cela ne surprend d'ailleurs pas lorsqu'on sait qu'après la fin de l'opération on pouvait voir cette dernière « *bondir sur les pieds [du bijoutier], le complimentant, le couvrant d'éloges [...] et de cadeaux* » (p. 33).

Comme langage silencieux, le territoire vestimentaire ne trouve véritablement de signification que s'il obéit aux mouvements ou formes du corps qui constituent un autre comportement communicatif assez subtil dans l'œuvre.

#### **1.4. Le comportement kinésique ou gestuel**

La communication kinésique renvoie à l'expression faciale et aux mouvements corporels. Elle est dans l'EN véhiculée par le regard et le geste. En effet, les techniques du corps ont une importance intrinsèque dans l'intégration culturelle et la transmission des savoirs en Afrique.

##### *1.4.1. Une mystique du regard*

Le paradigme du regard dans l'EN révèle une dimension symbolique plurielle qui place les sujets en position « *haute* » ou « *basse* » selon les rapports de force ou de place. Elle est d'abord le fait d'un regard interdit, et dans ce cas, le sujet, qui est immédiatement placé en position de « *dominé* » ne voit pas ce qu'il devrait en principe voir, ou ce dont il avait le droit. Camara Laye sait bien que son statut de non circoncis ne lui permet aucun échange de regard avec ses aînés. Au cours des repas, il doit se garder de « *lever les yeux sur les convives plus âgés* » (p. 64). Laye sait aussi que l'autorité de sa mère ne réside pas seulement dans le maintien rigoureux de la discipline, mais aussi dans sa force de regard, elle qui « *avait l'œil sur tout* » (p. 62). Par ailleurs, le mystère de l'épreuve du lion rugissant résidait dans l'interdiction de regard chez les non initiés. Pour évaluer leur courage et leur endurance à l'effroi, ils devaient « *se cacher les yeux* » ou « *nouer étroitement les mains sur [les] yeux* » (p. 98). Les femmes qui assistent à la cérémonie de fin de la circoncision « *ne devaient guère voir que [les] hauts bonnets, et les enfants n'en apercevaient pas davantage* » (p. 120). Il s'agit d'un apprentissage de regard, ce que Hamon (1983) appelle le « *pouvoir-voir* » dont la caractéristique essentielle réside dans « *la libre circulation infinie des regards des personnages* ».

## **POUR UNE SÉMIOLOGIE DU SILENT LANGUAGE DANS L'ENFANT NOIR...**

Le regard peut ensuite être échangé, et situe de ce fait les sujets dans une relation horizontale de familiarité. Lorsqu'il est accepté, le regard réduit davantage la distance interactionnelle, et finit même par rapprocher les sujets « *se regardant* ». La petite Lolita, éprise pour Laye « *regarde* » ce dernier pour le consoler. Il sait cet amour d'autant plus évident qu'elle « *le regardait avec admiration* » (p. 35).

### *1.4.2. La symbolique du geste*

La plupart des gestes significatifs dans l'EN sont ceux relatifs à la politesse qui a, « *une efficacité maximale [dans] l'échange d'informations* » (Grice cité in Kerbrat O, 1992 :159). Ces comportements vont de l'offrande à l'hospitalité en passant par la déférence.

Le don ou l'offrande constitue dans l'œuvre, une attitude démarcatrice dans la relation proxémique entre les sujets. Elle trahit cette relation de pouvoir entre le sujet « *donnant* » et le sujet « *recevant* ». Le père de Laye, qui est d'ailleurs le maître des forgerons, fait preuve d'une mansuétude à nulle autre pareille : « *Il donnait facilement et même avec prodigalité* » (p. 13).

Lorsque les fruits de l'oranger dans la cour mûrissaient, il « *les répartissait entre les habitants de la concession, ses voisins et ses clients* » (p. 13). Cette attitude paternaliste se justifie aussi par son don d'hospitalité. On sait qu'il ne se chargeait pas seulement de former ses apprentis, mais il les logeait aussi, puisqu'il « *les traitait bien [...] et surtout parce que son habileté d'artisan était établie* » (p. 61). Les apprentis plus âgés « *qui avaient l'âge d'homme* » (p. 61) avaient leur case propre, et Laye devrait partager son « *petit lit* » (id) avec les plus jeunes apprentis qui, comme lui « *n'étaient pas circoncis* » (id). La mère de Laye, plus exigeante, avait « *beaucoup de bonté [...], meilleure patience pour les apprentis* » (p. 62) que pour ses propres enfants. Ces apprentis qui étaient d'ailleurs loin de leurs parents méritaient bien plus d'affection et étaient traités « *avec plus d'indulgence* » (id), et pouvaient même se croire « *sur le même pied d'égalité avec les vrais fils* » (id). De même, en transit pour la ville, lorsque Laye s'arrête dans la localité de Mamou, il trouva un ancien apprenti de son père qui lui « *donna l'hospitalité pour la nuit* » (p. 145). L'hospitalité est donc une forme d'expression culturelle de la solidarité et de la magnanimité africaines. L'enfant n'y appartient pas en général à ses parents géniteurs seulement, il est un bien collectif et universel, d'où la valeur sémantique du terme « *fils* ».

A ceci s'ajoute la symbolique du cadeau, qui postule un rapport différentiel de places fondé sur des « *affrontements taxémiques* ». Le griot qui vit de son errance et de ses incantations musicales dépend entièrement des cadeaux qui sont « *quasi les seules ressources de la vie errante qu'il mène à la manière des troubadours de jadis* » (p. 33). Par ailleurs, pour étaler sa générosité à l'égard de Laye, son oncle dans ses pérégrinations successives « *lui combla de cadeaux* » (p. 41). Cette aptitude au don et à recevoir le don est dans l'œuvre la marque d'une communication sociale évidente et inégale fondée sur une relation de pouvoir quand on sait que « *le pouvoir est à celui qui peut donner et à qui il ne peut pas être rendu. Donner et faire en sorte qu'on ne puisse pas vous rendre, c'est briser l'échange à son profit et instituer un monopole.* » (Baudrillard, 1972). Ce système, qui place le sujet en position « *basse* », le soumet à un rituel, à une pratique quotidienne qui est celle de la louange ou de la déférence. On sait par exemple que la scène du repas doit se passer « *dans les règles* » (p. 64), et qu'après les repas, Laye ou les apprentis doivent adresser

chacun un « *merci papa* » pour le premier et un « *merci maître* » pour les seconds. Mais Laye devait surtout « *s'incliner devant [sa] mère* » (p. 65). La déférence marque ici un rapport différentiel qui érige le silence en règle d'or. Si le repas doit se passer dans le silence, à l'école, les élèves doivent garder la même attitude. Le maître, lui, tout puissant, donnait ses leçons « *dans un silence impressionnant* » (p. 75). Son irascibilité punitive faisait que les élèves vivaient « *dans la crainte perpétuelle d'être envoyés au tableau* » (p. 76).

Pour tout dire, quel que soit le type d'espace considéré, la véritable valeur communicationnelle réside non plus dans ce qu'il est, mais dans ce qu'il représente, et par la nature des objets qui y circulent.

## 2. ESPACES ET CIRCULATION DES OBJETS

Le territoire, comme mode de verbalisation d'une façon d'être, d'un mode de vie et d'un savoir dans l'EN, s'il vaut par sa caractéristique, il vaut beaucoup plus par les objets qui y circulent. En effet, au niveau de chaque espace, on note un souci d'autonomisation et de préservation d'un ésotérisme. L'espace se veut un lieu clos, fermé à toute incursion extérieure. Camara Laye décrit la concession de son oncle à Kouroussa comme l'une des « *mieux défendues* » (p. 82). Elle n'a qu'une porte, et sa clôture était en « *pisé garnie, sur le sommet des tessons de bouteille* » (P. 83). L'on ne peut y entrer ou en sortir qu'avec la permission du maître des lieux. Chez l'oncle Lansana, la clôture était plus « *robuste* » et on s'était servi de « *solides piquets de bois* » (P. 41). La frontière ici, le mur, ou la haie, « *même discrète [...] constitue une ligne démarcative séparant de l'extérieur le monde privé de la famille* » (Baylon & Mignot, op. cit. : 154).

Si l'espace se veut essentiellement clos, il brille par moments par sa fluidité, sa perméabilité. L'atelier où se trouve la forge sert aussi de salle de séjour où le père reçoit amis et clients. Il est surtout un « *mirador* », un poste de contrôle et de surveillance, car, « *chacun qui entrait dans la concession ou qui en sortait devait traverser l'atelier* » (p. 12). Cette porosité voulue l'est surtout pour des besoins de sécurité. Une telle fluidité laisse libre cours au mouvement des objets qui, dans bien des cas, au-delà de leur « *symbolisation référentielle* », c'est-à-dire ce qu'ils désignent dénotativement, valent beaucoup plus par leur « *fonctionnalité* »

(Charaudeau, 1980 :27), leur valeur d'usage. Les objets ne sont plus conçus pour ce qu'ils sont, mais pour ce qu'ils représentent, pour ce à quoi ils servent. La caisse à outils du père de Laye par exemple, se conservait plutôt dans sa case où elle servait d'ailleurs de chaise. On utilisait laalebasse « *suspendue au-dessus du foyer* » pour conserver du lait, mais aussi comme sceau d'eau pour le bain. On note enfin de compte, que la plupart des objets dans l'EN sont dotés d'une fonction sémiologique, une valeur d'usage, qui échappe à la « *qualification référentielle pour une fonctionnalité [...] faisant éclater la condensation signifiant/signifié* » (Fosso, 1997 :45).

Cette mobilité spatiale des objets ajoutée à la caractéristique même de l'espace physique trahissent une philosophie africaine globale manifeste dans une rhétorique de la circularité.

## 3. D'UNE RHÉTORIQUE DES FORMES A LA GÉOMÉTRIE CIRCULAIRE

Nous avons noté, tout au long de ce travail, la prédominance d'une rhétorique des formes (spatiales architecturales ou instrumentales) qui révèle un système

## **POUR UNE SÉMIOLOGIE DU SILENT LANGUAGE DANS L'ENFANT NOIR...**

communicatif circulaire. La syntaxe circulaire de dépendance entre le végétal, l'humain et l'animal qui se referme sous forme de boucle, la logique orbitale du mouvement des objets tout comme le caractère clos de l'espace architectural contribuent à l'élaboration d'une « *géométrie* » complexe qui justifie les fondements d'une communication silencieuse dans l'EN. Le schéma circulaire rétroactif de la communication a été élaboré pour la première fois par N.Wiener en réaction contre le modèle linéaire de la communication. Fame Ndongo (1996), reprenant ce modèle circulaire rétroactif, l'appliquera au fonctionnement d'une communication africaine, en élaborant une « *géométrie circulaire* ». Le caractère circulaire de ce schéma s'inscrit dans une conception ancestrale et cosmogonique de la vie et de l'univers où, pour reprendre Melone (1969), « *la structure du cercle en tant que représentation de l'univers [...] se trouve nettement privilégiée [...] dégageant une figure géométrique qui se différencie de l'organisation du monde importée par l'administration coloniale* ».

En effet, l'image de la rotondité est prépondérante dans l'imaginaire africain. Le cycle narratif itératif qui indique « *une boule circulaire* », l'architecture et l'urbanistique... ont la « *fluidité circulatoire* » et la « *radioconcentricité* » comme principes de base, et participent d'une dynamique circulaire. Cette dimension n'est d'ailleurs pas absente dans l'EN où l'on note une présence massive des formes circulaires ou d'éléments curviformes. Laye se souvient que la palissade qui « *enclôt* » leur concession, ressemblait à celle de toutes les concessions de Kouroussa. Il sait aussi qu'il n'avait d'autre espace de jeu que la véranda qui « *entourait* » (p. 10) la case de son père. Par ailleurs, dans la concession de son oncle, il y avait un « *enclos* » pour les vaches, mais aussi et surtout une clôture faite de « *solides piquets de bois* » (p. 41) et de « *cases* » primitives. Dans la case de son père, il y avait des marmites avec de « *couvercles* » de tôle, et curieusement « *cerclées* », (P. 11) de chapelets de cauris. A Tindican, il se lavait dans « *un enclos* » (p. 43), à côté de la case « *entourée* » de roseaux. Pendant les repas, les hommes mangeaient « *assis autour des plats* » (p. 58) et Laye n'avait pas le droit de s'emparer des morceaux de viande sciemment disposés « *au centre* » du plat sans en recevoir l'ordre de ses parents ou avant que les convives plus âgés ne se fussent servis. Lors de la cérémonie de la fin de la circoncision, Laye vit la troupe des jeunes circoncis qui « *fit cercle* » et se répandait « *autour* » de lui. Même les instruments de musique (tam-tams, tambours, cora...) avaient une armature circulaire.

Tous ces éléments, toutes ces formes véhiculent une communication africaine pluridimensionnelle qu'on peut placer dans le sillage d'une « *optique globalisante et cosmique qui permet d'insérer le message dans sa dimension totale* » (Fame Ndongo, 1996 :79), et l'EN aura été une preuve patente de la mise en exergue de la dimension socio-culturelle d'une communication du silence.

### **EN GUISE DE CONCLUSION**

Sans avoir la prétention d'épuiser les contours du système communicatif dans l'EN, cette étude a permis de montrer que le système diégétique de l'œuvre incorpore des modes de communication, des types de comportements collectifs ou individuels perceptibles à la réception et qui sont d'une valeur symbolique évidente. Notre travail, celui du critique aura été d'exhumer ces systèmes de signification tacites dans le secret de notre intimité, d'autant plus que « *le lecteur, confronté à sa solitude, dans le secret de son intimité, peut se livrer à la reconstruction destruction*

du texte selon les critères qui n'obéissent qu'aux impératifs de son plaisir. La lecture est donc un acte créateur puisqu'elle refond le texte et qu'elle le ré-écrit » (Evrard & Tenet, 1994 :71). L'analyse du contexte prenant ainsi le pas sur celle du contenu, nous avons pu saisir l'émergence de la signification à travers le fonctionnement des différents modes de comportement dans notre corpus.

Par ailleurs, nous avons voulu porter un autre regard critique sur cette œuvre dont la réception a suscité tant de controverses et de polémiques. Mais au-delà de l'univers de fiction romanesque imposé par son horizon d'attentes, c'est bien plus à l'illusion du réel définie par le « *pacte communicationnel* » (ou *pacte de lisibilité*) qu'il convient de porter toute notre attention Loin de la fameuse « *querelle* »<sup>1</sup>, loin des lamentations et de la monotonie thématiques des œuvres africaines d'avant les indépendances, l'**EN** avait une autre mission essentielle, celle de dire l'Afrique : Parole plurielle où tout a le pouvoir de faire signe, dans une Afrique où tout signe est parole ; parole muette qui dit plus qu'elle ne se dit, dans une « *plurivocalité* » détonante et comme « *prise dans le réseau de messages sociaux, comme produit d'une sémiologie culturelle, [car] c'est par la forme du contenu que le message relaie la signification mise en jeu dans l'espace social* » (Boutaud, 1998 :190). Essentiellement polysémique, cette parole se veut la synthèse de toutes les activités de l'homme et « *participe de l'acte de création et de parturition* » même (Fame Ndong, 1996 :73).

**Jean-Benoît TSOFAK**  
**Université de Dschang, Cameroun**  
[tsobejean@justice.com](mailto:tsobejean@justice.com)

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Barthes R. (1985), *L'Aventure sémiologique*, Paris, Le Seuil.
- Baudrillard J. (1972), *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard.
- Baylon C. & Mignot Z. (1994), *La Communication*, Paris, Nathan Université.
- Boutaud J.J. (1998), *Sémiotique et communication*, Paris, L'Harmattan.
- Caune J. (1997), *Esthétique de la communication*, Paris, PUF, **Que sais-je ?**
- Charaudeau P. (1980), *Langage et Discours. Eléments de sémiolinguistique (théorie et pratique)*, Paris, Hachette.
- Durkheim E. (1990), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, « *Quadrige* ».
- Evrard F. & Tenet E. (1994), *Roland BARTHES*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- Fame Ndong J. (1991), *Messages et signaux en milieu rural*, Yaoundé, SOPECAM.
- Fame Ndong J. (1996), *Un regard africain sur la communication*, Yaoundé, Saint-Paul.
- Fosso, (1997), « *Fonction sémiologique des objets et allovision dans **Le vieux nègre et la médaille** de Ferdinand Oyono* », in *Ecritures VII*, Yaoundé, CLE, pp.39-53.
- Goffman, (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Ed. de Minuit.
- Kerbrat Orecchioni C. (1992), *Les interactions verbales*, t.2, Paris, A. Colin.
- Martinet J. (1973), *Clef pour la sémiologie*, Paris, Seghers.

<sup>1</sup> On a fait à Camara Laye le procès d'avoir sombré la littérature africaine dans un nombrilisme et un égocentrisme insidieux, à un moment où elle se voulait engagée à la lutte contre le colonisateur.

***POUR UNE SÉMIOLOGIE DU SILENT LANGUAGE DANS L'ENFANT NOIR...***

Melone T. (1969), *Chinua Achebe et la tragédie de l'histoire*, Thèse de Doctorat, Grenoble.

Rivière C. (1997), *Socio-Anthropologie des religions*, Paris, A. Colin.

Valette B. (1993), *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan Université.