

Peinture de l'expression et du corps dans la littérature camerounaise contemporaine

Une analyse des observables verbaux et non-verbaux dans la prose romanesque de Jeanne Mbella Ngom, Valentin Ateba et Daniel Yegue

Painting of Expression and the Body in Contemporary Cameroonian Literature

An Analysis of Verbal and Non-Verbal Observables in the Fictional Prose of Jeanne Mbella Ngom, Valentin Ateba and Daniel Yegue

Dr Brice KOUAKOU TCHUIGWA

Auteur correspondant, Université de Dschang (Cameroun),
kouakoutchuigwabrice@gmail.com

Date de soumission : 21.01.2023 – Date d'acceptation : 28.01.2023 – Date de publication : 20.02.2023

Résumé — Cet article se propose d'analyser les procédés linguistiques et non-linguistiques à partir desquels les auteurs représentent les personnages. Cette peinture passe par les façons de rire, de sourire, de se vêtir et, entre autres, de se coiffer. En passant par les romans de Jeanne Mbella Ngom, Valentin Ateba et de Daniel Yegue, il est question pour nous de montrer qu'on est ainsi dans une situation de célébration de l'être. Les sens de cette peinture sont construits au travers des outils qu'offre l'Analyse du discours et plus précisément l'approche pragmatique.

Mots-clés : analyse du discours, célébration, implicite, pragmatique, peinture.

Abstract — This article proposes to analyze the linguistic and non-linguistic processes from which the authors represent the characters. This painting goes through ways of laughing, smiling, dressing and, among other things, combing one's hair. Going through the novels of Jeanne Mbella Ngom, Valentin Ateba and Daniel Yegue, it is a question for us of showing that we are thus in a situation of celebration of being. The meanings of this painting are constructed through the tools offered by Discourse Analysis and more specifically the pragmatic approach.

Keywords: Discourse Analysis, Celebration, Implicit, Pragmatics, Painting.

Introduction

Le discours sur et autour de l'expression et du corps n'est pas nouveau dans les productions littéraires. Il prend diverses facettes lorsqu'on quitte d'une sphère culturelle à une autre. Peindre l'expression et le vêtir c'est généralement prendre une posture de divinisation de l'altérité par certains écrivains, bien que d'autres par contre dénuent le côté extraverti de l'être. L'on peut déjà questionner les faits présuppositionnels inscrits comme motifs de cette attractivité. Ce serait l'individu lui-même, de par son style linguistique, vestimentaire et son attitude qui est le motif de ces peintures qui sont tantôt mélioratives, tantôt péjoratives. La mention faite des marqueurs linguistiques relève d'une stratégie visant à renseigner le lecteur sur les pensées, les sentiments et les émotions des personnages. Ce phénomène

<https://journals.univ-ouargla.dz/index.php/Paradigmes> / <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/646>



Paradigmes : vol. VI- n° 01 - janvier 2023

Ce travail est disponible sous licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

est manifeste dans diverses œuvres à l'instar de *La lame et le couteau*¹ de Valentin Abeng Ateba (2011), *Les coqs ne chanteront plus*², *Seule contre tous*³ de Jeanne Mbella Ngom (2014 et 2016) et *Une femme en héritage*⁴ de Daniel Yegué (2015). Ainsi, par quelles stratégies discursives les écrivains procèdent-ils pour peindre le personnage féminin dans leurs romans ? Il y a lieu de construire les sens au travers de l'aspect implicite des procédés para-verbaux et non-verbaux. Le sens que nous donnons à ce travail est de montrer comment, les signes para-verbaux et non-verbaux sont textualisés dans le récit, y accompagnent la parole, la complètent voire parlent quand la parole verbale se tait. À ce titre, Henri Delacroix précise :

« Dans toute conversation, il y a d'abord ce qui se dit ; ensuite ce qui s'exprime par la mimique et les variations du langage affectif ; enfin les sous-entendus auxquels donne accès la parole logique et affective. C'est souvent cette dernière qui est importante. La plupart du temps on s'entend à demi-mot. On échange des phrases courantes ; la conversation véritable, profonde, chemine en dessous. C'est souvent lorsqu'on cesse de se parler qu'on commence à se comprendre, parce qu'on s'est regardé. Des mouvements et des inflexions de la voix, comme des figures d'une danse et de l'enchantement d'une mélodie, se dégagent une sorte de fascination ; une communication intime s'établit entre les interlocuteurs » (1930, p. 396).

Nous allons ainsi étudier les façons de parler, de se tenir, de s'habiller, les gestes et les expressions faciales qui sont relayés par le narrateur et qui sont porteurs de messages implicites. C'est donc l'étude d'un langage mis en texte et d'une réalité exprimée uniquement à partir du ton, du son, d'un geste facial, d'un cri émotif ou onomatopéique et qui participe à la mise en branle du langage implicite.

1. La peinture de la femme au travers du para-verbal

Le paralangage fait partie du canal auditif et vocal dans le véhicule d'une pensée ou l'émission d'un message. Il désigne les sons vocaux de la communication verbale et comprend les *signes acoustiques non verbaux* (Oswald Ducrot [1963], cité par Schutzenberger Anne Ancelin, 1976, p. 271) ; ce que l'on consigne sous le vocable de prosodie. Le paralangage s'intéresse à la manière de dire les choses c'est-à-dire, « *comment* » les choses sont dites et non ce qu'elles disent et en plus, nous interrogerons la voix de certains personnages. Nous allons ainsi nous atteler sur les effets sonores.

1.1. La voix

Le commentaire du narrateur concernant la modulation de sa voix qui précède ou succède l'énoncé du personnage, sert, d'indice référentiel sur la signification de cette voix. Ainsi, la voix douce, aigre, rauque ou haute revêt une signification que le narrateur s'évertue à

¹ Ce titre sera abrégé *LLELC*.

² Sera abrégé *LCNCP*.

³ Sera abrégé *SCT*.

⁴ Sera abrégé *UFEH*.

mettre en valeur au moyen de son commentaire. S'extérioriser à haute voix, à mi-voix ou en chuchotant pourrait avoir, au-delà de ce qui est dit, des significations implicites. S'exprimer à haute voix relève quelquefois d'un désir de faire entendre sa parole à quelqu'un qui est éloigné de soi, ou d'un sentiment d'indignation, ou de colère. En revanche, parler à mi-voix pourrait être un choix intentionnel d'empêcher les autres d'écouter ce qui est dit soit, pour éviter un embarras, soit par respect comme c'est le cas dans un lieu public où, on se refuse de parler à haute voix pour ne pas perturber un évènement. Enfin, le chuchotement renvoie à une situation où l'on confie un secret.

Le timbre vocal dégage des connotations fertiles au décodage du message véritablement proféré. Ainsi, le lecteur peut relever des informations déductives par l'émission vocale du personnage.

En [1] ci-dessous par exemple, le narrateur signale au lecteur le timbre vocal dont se sert Ambassa pour s'adresser à sa femme. En précisant qu'il a baissé la voix, l'implicite prépositionnel qui s'en dégage établit que la voix précédemment employée était sans doute élevée. Raison pouvant justifier cet interrogatoire infructueux auquel nous assistons :

- [1]. « – *Quoi ? Réveillez-vous, vous tous qui êtes morts, Boyabide ! Venez à mon secours ! La descendance de Boyimbio que je suis allé prendre comme épouse veut me tuer ! Okodo où est ta fille ? Reprit-il cette fois à voix basse* » (LCNCP, p. 61).

Dans ces sociétés où les hommes ont tous les pouvoirs sur les femmes, parler à haute voix résigne la femme à la peur, la frustration et la confusion. Passer de la voix élevée à la voix basse dans ces conditions, devient une alternative qu'opère Ambassa pour savoir où trouver sa fille.

Bita en [2] éduque sa fille sur la sexualité et les conséquences qui pourraient advenir si à jamais, elle contractait une grossesse précoce et non désirée :

- [2]. « – [...] Si tu tombes enceinte aujourd'hui, c'est le mariage direct avec l'auteur de cette grossesse. Pire, le mec peut te renier et là, tu es foutue. Tes oncles vont te pendre avec ton bâtard, car tu auras souillé la maison de leur frère et tout leur clan, *lui dit-elle maternellement* » (UFEH, p. 51).

L'expression « *maternellement* » connote la tendresse et l'amour avec lesquelles Bita s'adresse à sa fille. Ce qui sous-entend qu'elle a misé sur une éducation basée sur le dialogue, en rupture à une éducation de la brutalité.

La salutation en [3] adressée par Goroum à Bita dans un timbre vocal qui laisse transparaître la gentillesse n'est pas un fait fortuit. Le narrateur précise très bien la gentillesse qui accompagne cette civilité dans la réplique de Goroum :

- [3]. « Bonjour Bita, l'avait-il pourtant *gentiment salué...* » (UFEH, p. 95).

Appartenant à une fratrie réputée pour être sadique, Goroum voudrait afficher un « *paraître* » qui dissimule tant bien que mal son « *être* ». *Quoi de plus astucieux, puisqu'il veut conquérir Bita comme épouse. En le soulignant, le narrateur laisse comprendre tacitement*

qu'il s'agit d'un fait inhabituel ou alors d'un fait qui cache une supercherie. Précisez la gentillesse de Goroum dans la salutation présuppose qu'il la manque souvent et sous-entend par ricochet qu'il nourrit une ambition dans cette société en proie au l'évirat.

La femme dans ces sociétés traditionnelles que constitue notre corpus est sujette à la violence verbale. C'est d'une voix grave ou élevée que se servent certains personnages (masculins ou féminins) pour s'adresser à la femme. La voix s'aligne au rang des outils utilisés pour soumettre la femme tel que cela s'illustre ci-dessous :

- [4]. « Okodo, appela-t-il **doucement**. Okodo, cette fois **brutalement**, es-tu devenue sourde ? Viens au salon, je veux te parler » (*LCNCP*, p. 68).

Ambassa ici invite sa femme Okodo à une concertation. Les adverbes « *doucement* » et « *brutalement* » indiquent l'élévation du débit de la voix de celui-ci qui s'exprime de manière colérique. Par cette précision, le narrateur montre l'autorité d'Ambassa sur sa femme. C'est un rugissement qui traduit l'état émotif de ce personnage, et ensuite, atteste de sa domination sur sa femme.

Le timbre vocal est davantage rentable dans l'extrait ci-après qui donne matière à percevoir certaines connotations :

- [5]. « Elle termina sa phrase dans un sanglot que le neveu de François brouilla par une **intervention véhémence** :
– Elle raconte des histoires ! Cette femme a charmé mon oncle » (*SCT*, p. 36).

En [5], le neveu du défunt mari de Séra en lui parlant ne la caresse pas dans le sens des poils. Sa prise de parole violente trahit toute l'antipathie qu'il ressent pour elle. À cet égard, Ivan Fonagy (1976 : 274) explique que « *la vive voix est nécessairement plus informative que la lettre morte, puisqu'au choix du phonème s'ajoute le choix d'un son concret : on pourrait la concevoir comme un encodage double* ». En restituant ce fait dans son contexte, le narrateur dépeint la violence dont est victime Séra de sa belle-famille.

Au terme de cette analyse, nous pouvons dire que la voix humaine fonctionne comme un signe acoustique qui trahit l'état d'esprit des personnages. Elle permet de percevoir à travers le timbre vocal leur colère, leurs frustrations, leurs peines et leurs joies. Ces informations permettent de distinguer, par exemple, à partir de la voix, que le personnage est agressif, colérique, gentil. Nos narrateurs essaient de caractériser leurs personnages par ces traits vocaliques appartenant au non-dit dont la distinction dépend de la perception et la capacité cognitive du récepteur. C'est une manière habile de désigner un comportement par la voix humaine. Nos auteurs y ont eu recours, pour extérioriser implicitement les caractères les plus cachés de leurs personnages. Leurs commentaires concernant la modulation de la voix ont servi d'indices sur la signification de ces voix. Ainsi, les voix douces, sèches ou graves auront été importantes pour nous renseigner sur la signification réelle des énoncés. L'émission de la voix a donné au lecteur de relever par déduction des informations implicites sur la réalité des faits exprimés.

1.2. Le rire

C'est un procédé important qui lui aussi concourt à l'expression des faits prosodiques dans l'œuvre romanesque. Pour Jean-Charles Chabanne (1999, p. 39), « *le rire est un phénomène para-verbal par excellence : il est défini par l'émission de sons vocaux qui peuvent être extrêmement variés, mais qui sont en général identifiables au sein d'une communauté dans leurs différentes valeurs et leurs différents usages (comme en témoigne le vocabulaire : rire sous cape, rire aux éclats etc.)* ». L'expression du rire n'est pas un fait anodin. À cet effet, le rire est dans biens de cas, porteur d'un message que seule la situation d'énonciation peut permettre d'interpréter.

Dans [1], le rire de la Surveillante générale adressé à Mata lors de la visite de son père à l'école, est plus qu'un signe de fierté. Il a pour vocation de la rassurer qu'elle peut aller à la rencontre de son père dont elle redoute la colère. Ainsi en riant, la Surveillante Générale détend l'atmosphère afin de créer un climat qui soit propice entre une fille fugitive et un père coléreux :

- [1]. « La Sœur Surveillante générale, qui connaissait bien la situation, se tourna immédiatement vers moi et me poussant presque, **dit en riant** :
– Matalina, ton père est là depuis un bon bout de temps ; qu'attends-tu pour l'embrasser ? » (LCNCP, p. 103).

À certains endroits, le rire a plus une vocation sarcastique. C'est par exemple le cas en [2] lorsque le père de Mata qui s'était farouchement opposé à sa scolarisation, est le premier à jubiler son au BEPC⁵. Les rires des frères de Mata connotent une raillerie à l'encontre de leur père. C'est en effet une remise en question de l'autorité du père à qui la société traditionnelle a dévolu la science infuse :

- [2]. « Son cri attira mes petits frères qui se précipitèrent vers lui, il s'aperçut de sa méprise et se rassit aussitôt. Mais, les enfants avaient compris et étaient repartis **en riant sous cape**. [...] Nous **éclatâmes de rire** et conclûmes que c'était un début d'accalmie » (LCNCP, p. 109).

Cette raillerie est plus foudroyante en [3] avec Awa qui, de façon inconséquente, va être indiscrete en partageant la scène de viol dont elle a fait l'objet avec l'une de ses condisciples. Les rires de ses camarades induisent un double phénomène. D'abord, ils traduisent l'antipathie de ceux-ci envers elle, car ils n'affichent aucune compassion à son égard. Ensuite, c'est l'expression d'un sadisme naïvement affiché par ces jeunes gens qui, trouvent du plaisir dans les souffrances de leur camarade.

- [3]. « [...] Le lendemain, c'est l'école toute entière qui était au courant. Quand je passai, certains garçons **riaient** en coin et d'autres sous cape ; les uns procédaient par des chuchotements derrière mon dos ; les autres se contentaient des facéties ou des moues. [...] » (LLELC, p. 13).

⁵ Brevet d'Études du Premier cycle.

La substance de nos analyses nous a donné de comprendre que, les faits prosodiques restent et demeurent le fil conducteur d'une étude sur le para-verbal. Ces éléments prosodiques marquent un grand intérêt sur l'attitude de parole des personnages, en s'appesantissant sur les variations de la voix telles qu'elles sont prononcées dans le discours, afin de dénicher le contenu implicite. Ainsi grâce aux marques prosodiques, nous avons montré que, le lecteur afin de mieux comprendre le sens du discours des personnages, associe à la chaîne écrite son supplément acoustique qui le rend plus expressif. Les marques du para-verbal s'illustrent comme un bémol mis au service de la communication écrite. En plus de cela, il est un autre phénomène non-linguistique qui, aussi, participe à la contextualisation de l'acte locutoire : c'est la communication non-verbale.

1.3. Le sourire

Le sourire est un signe de la communication non verbale que l'exégète ne peut se permettre d'occulter. Il pourrait revêtir diverses significations, indiquant non seulement une joie ou une satisfaction mais aussi des contenus implicites dont le contexte, le geste ou l'expression qui l'accompagnent pourraient participer à décoder.

Les auteurs de notre corpus, décrivent les sourires de certains personnages pour donner à interpréter et à comprendre aux lecteurs. Certains sourires sont l'expression d'une joie au sujet d'une situation en faveur ou pas de la femme. En [1], le sourire adressé à Ambassa par la Soeur lorsqu'il vient visiter sa fille Mata à l'internat est le décor d'un accueil chaleureux. Il permet de détendre l'atmosphère et de créer des conditions qui cautionnent un échange verbal fructueux et convivial. Connaissant que c'est un homme au comportement atypique, la Soeur lui montre par ce sourire qu'elle est contente de l'avoir enfin comme interlocuteur sur la question de la scolarisation de sa fille Mata. Cela peut se lire en ces mots :

- [1]. « [...] Devant le mini conseil inopiné, elle exposa la situation et passa la parole à la Mère Supérieure. Celle-ci adressa un large **sourire** à mon père et lui demanda gentiment de l'écouter [...] » (*LCNCP*, p. 93).

En [2], le marabout accepte de rendre service à Goroum qui voudrait qu'il ensorcelle Bita afin qu'elle succombe à son charme. Le sourire qu'il émet à l'issue de l'approbation du marabout n'est pas anodin. En fait, il traduit sa fierté à l'idée qu'il a d'avoir enfin trouvé une solution pour venir à bout de cette femme bien réticente à ses avances. C'est ainsi dit le signe d'une once d'espoir, d'une satisfaction anticipée de cet amoureux qui caresse prématurément le rêve d'avoir Bita dans ses draps. Il le dit en ces termes :

- [2]. « – C'est ça, Elhadji, dit-il en **souriant** » (*UFEH*, p. 30).

Le sourire de la veuve Ada en [3] lorsque Séra va à sa rencontre n'est pas un travestissement. Elle sait mieux que Séra les mentalités des hommes de leur village et ne se doute pas qu'elle soit déjà dans les difficultés. En l'accueillant avec ce sourire sincère, elle la prédispose dans un état mental favorable à l'exposition de tous ses problèmes. Le message implicite que ce sourire délivre à Séra est celui de l'assurance et de l'empathie. Cette jeune femme doit savoir qu'elle peut compter sur l'expérience de Ada pour donner une issue heureuse à ses problèmes :

— [3]. « Ada l'accueillit avec un **grand sourire** qui la rassura » (SCT, p. 65).

À côté du sourire vrai et sincère de certains personnages, il y en a qui sont le déguisement d'une tristesse inexprimée. Très souvent, le sourire connote la joie et la fierté, mais parfois il peut être trompeur. Seul le contexte d'énonciation peut permettre d'établir sa « *véracité* » ou sa « *fausseté* ». Serait donc considéré comme « *vrai* » tout sourire qui extériorise la joie ambiante d'un personnage. Mais « *faux* » lorsqu'il s'illustre par l'impressionnisme, c'est-à-dire par le « *faire croire* », où le « *paraître* » qui est différent de « *l'être* ».

Quand Mata quitte la maison en [4], elle se rend chez sa tante et c'est par un sourire forcé qu'elle répond aux questions qui lui sont posées. Ce sourire forcé est la preuve que Mata ne réussit pas à incarner la joie qu'elle veut faire transparaître, tellement le chagrin est énorme. Cela induit un sourire faux, dont les traits physiques dévoilent le contraire de ce qu'elle ressent réellement. En l'analysant, sa tante a pu comprendre que quelque chose n'allait pas :

— [4]. « Mes petits cousins me tenant par la main, je ne pus lui dire un mot, j'émis plutôt **un sourire un peu forcé**. [...] **Je souris une fois de plus**, elle commença à s'inquiéter sérieusement mais elle me laissa achever mon repas » (LCNCP, p. 75).

Plus loin, Mata exprime un autre faux sourire en [5] lorsque son père vient à sa rencontre à l'internat. Ce sourire cache mal son désarroi et le sentiment craintif qui l'habitent. C'est aussi l'expression d'un sentiment mitigé car, elle est partagée entre la joie et la peur. Elle est fière de revoir son père, mais a peur de son imprévisible attitude de colère et de violence :

— [5]. « [...] J'émis cependant **un sourire quelque peu forcé** ; en guise de réponse il me dit qu'il avait été convoqué et qu'il était temps qu'il reparte à la maison. [...] » (LCNCP, p. 103).

Sourire c'est, au vu de notre étude, transmettre indubitablement un message, lequel ne peut pertinemment être décodé que si l'on a recours au contexte d'énonciation. C'est un message qu'on adresse sans avoir rien dit, tout comme biens d'autres faits non-linguistiques qui dans certains contextes sont lourds de sens.

2. La peinture de la femme à travers les observables non-linguistiques

Selon Ronald Adler et Neil Towne, (1991, p. 148), le non-verbal peut se comprendre comme étant « *l'expression des messages que nous transmettons par des procédés autres que linguistiques* ». On le sait, une idée ou un sentiment peut être exprimé de façon explicite par des mots et resté implicite lorsque l'allure physique et certains gestes du locuteur apportent un sens différent, subtil, voire contradictoire. Parfois, le geste et le ton mettent en déroute le sens des énoncés. Il est par ailleurs d'expérience courante que les regards, les gestes, l'allure vestimentaire et même l'espace environnant du locuteur peuvent énormément modifier le sens d'une parole. Ces éléments non-verbaux, ont une très grande valeur expressive et communiquent, dans le récit une idée, un sentiment. Puisque ces derniers communiquent des informations comme le font les mots, ils sont chargés d'implicites et rentrent dans la théorie pragmatique qui prend en compte l'expression comportemental dans la parole.

C'est le canal visuel (par opposition aux canaux verbal et vocal) appelé non verbal, qui permet de comprendre l'expression des attitudes qui accompagnent la parole dans les interactions. Dans ce canal visuel, on dénombre plusieurs types d'éléments : les *statiques* qui ne changent généralement pas au cours de l'interaction (les vêtements, coiffures, maquillages, etc.,) et les *kinésiques* qui constituent l'ensemble des mouvements corporels. La plupart des comportements non langagiers et particulièrement la mimique ou les gestes sont des éléments complémentaires qui accompagnent et renforcent les mots prononcés.

2.1. Analyse des observables non-verbaux mobiles

2.1.1. Les gestes

Les gestes jouent un rôle très important dans la codification/décryptage des messages. Associés à la parole, ils sont plus expressifs parce qu'ils renforcent la compréhension du récepteur. Étant donné que notre corpus est un récit, le langage gestuel sera questionné à partir des renseignements que donne le narrateur et mieux, dans le cadre des échanges dialogiques. Afin de mieux percevoir la dimension pragmatique de notre étude, il est nécessaire de distinguer avec Véronique Traverso (2007, p. 16) les gestes en fonction de leur portée à savoir, les *gestes communicatifs* (qui sont produits avec l'intention de transmettre des informations à l'interlocuteur), et les *gestes extra-communicatifs* (qui sont produits sans intention de transmettre des informations à l'interlocuteur).

Les *gestes communicatifs* sont intentionnels dans le texte et ont pour but d'agir sur l'interlocuteur. Les *gestes extra-communicatifs* quant à eux sont plus sincères que les mots car, ils résultent plutôt d'un mouvement inconscient, non prémédité. Cela justifie le recours aux expressions des gestes du corps (des mains, des bras, des jambes), qui de façon sincère laissent entendre des informations au récepteur. Guy Cabana (2008, p. 135) estime que les gestes imprévus fournissent de véritables informations car « *ils sont provoqués par des impulsions ou des émotions spontanées chargées de significations et de véritables messages* ». L'expression gestuelle pourrait être le miroir du moi intérieur du locuteur parce que ni la conscience ni l'intention ne concourent à sa production. Parfois, la compréhension du destinataire dépend de l'interprétation des gestes pour saisir l'implicite, déceler le non-dit ou s'assurer de la sincérité du discours. Toutefois, nous étudierons ces gestes selon qu'ils auront à présenter un message détourné, voire implicite.

Notre analyse doit différencier les deux grands types de gestes, à savoir les co-verbaux qui sont concomitamment produits ou précédant la parole des personnages et ensuite, les gestes qui parlent à la place des mots.

Mata explique en [1] les raisons de son escapade à sa tante et celle-ci met immédiatement les deux mains sur la tête :

- [1]. « Je racontai la scène avec force détails et quand je me tus, **ma tante mis les deux mains sur la tête** : - Mon Dieu ! Mata ! Qu'as-tu fait là ? Tu as tué ma sœur ! Que va-t-elle devenir avec ce rustre qu'elle a en guise de mari ? » (LCNCP, p. 76).

C'est un geste instinctif qui en contexte africain en général et dans le cas d'espèce camerounais en particulier, connote la déchéance, la dangerosité ou la gravité d'un fait. Ce

geste spontané est relatif à la peur qu'elle éprouve ayant mesuré le danger auquel est exposée sa sœur du fait de la fugue de Mata.

En [2], alors que Séra est en train de raconter ses déboires de veuve à Émilie, elle secoue la tête et se pince les doigts. Secouer horizontalement la tête est très souvent un signe de refus ou de désapprobation. Mais contextuellement dans notre récit, il montre le caractère incroyable des faits pour ne pas les rejeter. En se pinçant les doigts, Émilie exprime son apitoiement profond au vu des épreuves que brave Séra. C'est aussi la preuve qu'elle l'écoute religieusement compte tenu de l'importance des faits exprimés :

- [2]. « [...] Pendant qu'elle parlait, **Émilie secouait la tête et se pinçait les doigts**. Quand elle se tut enfin, Émilie prit la parole et dit :
– Séra, mon amie, sais-tu que moi-même qui te parle je suis veuve ? Je suis passée par toutes les étapes que tu viens d'énumérer » (SCT : 81).

Certains gestes s'accompagnent de la parole pour réconforter la femme des situations rocambolesques qu'elle traverse. C'est le cas en [3] avec le petit frère de Mata qui d'un geste de la main essuie ses larmes. Essuyer les larmes de quelqu'un en contexte camerounais connote la compassion. Pati pose ce geste l'endroit de Mata pour lui témoigner sa compassion et son soutien psychologique :

- [3]. « Je voulus continuer à parler lorsque Pati se jeta sur moi, mit ses petites menottes sur mon visage pour **essuyer mes larmes** et me dit :
– Ne pleure pas, Mata, papa est toujours méchant, il nous fait pleurer tous les jours » (LCNCP, p. 117).

Madame Oumbé prend la parole en [4] pour dénoncer les abus dont elle est victime en tant que veuve. Elle dit à ses consœurs veuves : « — *Je vois la mort avec mes yeux comme ça !* ». Cette phrase qui est un pléonasme est renforcée par une attitude gestuelle qui lui confère plus de crédibilité. Ainsi, poser son index sur la paupière en l'écarquillant s'illustre en emphase à l'expression verbale. C'est un geste qui est extrêmement communicatif et significatif pour souligner qu'elle ne doute pas de ce qu'elle doit dire. Ce qui lui donne de renforcer la véracité des réalités qu'elle entend exprimer :

- [4]. « — Merci madame la Présidente. [...] Je vois la mort avec mes yeux comme ça ! (**elle posa son index sur la paupière de bas et l'écarquilla**) » (SCT, p. 88).

Outre ces scènes où la parole s'alterne au geste, il y en a où les gestes seuls expriment les pensées des personnages. Ce sont des séquences où la parole est tue et les gestes disent tout. En [5], Mata ouvre grandement la bouche et demeure silencieuse à l'annonce de son admission à l'internat. Il faut voir dans ce geste une surprise et en son silence l'expression d'un trop plein émotionnel. Le fait qu'elle soit interloquée sous-entend que cette bonne annonce était inattendue et semblait impossible. Même sans avoir dit le moindre mot, tout est compris par les faits et gestes qui extériorisent sa joie débordante :

- [5]. « Je fus convoquée une semaine plus tard par notre directrice qui m'annonça une bonne nouvelle : le Conseil d'Établissement avait examiné mon cas et avait décidé de m'admettre à l'internat ; je fus si étonnée que **j'ouvris grandement ma bouche** et je restais devant elle figée comme une statue » (LCNCP, p. 95).

Le langage gestuel se manifeste en [6] entre Okodo et Ambassa lorsqu'elle décide de dénoncer son comportement rétrograde à leurs mamans respectives. Cette délation est un affront et une pilule difficile à avaler pour Ambassa. Le geste exprimé par le verbe « toiser » signifie la méprise d'Ambassa pour sa femme. C'est aussi l'expression d'un sentiment de colère. En voulant se lever, il profère des menaces à l'endroit de sa femme. C'est une réaction qui s'inscrirait dans une action de violence et de brutalité. C'est pour cette raison qu'Okodo répond à ce geste menaçant par une reculade. Ces gestes sont la matérialité d'une dramatisation qui se fait au moyen des signes non-linguistiques. Il règne entre ces deux personnages un langage silencieux qui passe par les gestes corporels que le narrateur sait lire et qu'il met à la disposition de son narrataire :

- [6]. « Mon père s'assit sur son séant, **toisa ma mère, fit semblant de se lever, ma mère recula son tabouret immédiatement**, il se racla la gorge pour ne rien dire ensuite » (LCNCP, p. 112).

Notre étude révèle que nos narrateurs tout au long de leurs récits s'efforcent de restituer non seulement les paroles des personnages, mais aussi les faits et gestes qui les accompagnent. Ces gestes pour la majorité ont une signification latente et nécessitent une certaine compétence au narrataire pour les interpréter et les comprendre. À partir des gestes, nos narrateurs nous ont permis d'induire des écrits ce qui est non-dit. Le mouvement spontané du bras, de la main, de la tête, des lèvres nous a signalé des contenus implicites notamment quand l'expression verbale était abrégée. Cette analyse nous a permis de décrypter les implicites à partir des gestes. Qu'en est-il des messages que révèle l'attitude du visage.

2.1.2. L'expression du visage

Le visage et les yeux sont les parties du corps qui retiennent le plus l'attention dans une interaction verbale où les acteurs sont en présentiel. Ils constituent de véritables vecteurs de communication. Guy Cabana (2008, p. 84) souligne que le visage « *est un miroir de notre état mental, intellectuel et émotionnel, qui fait miroiter aux yeux du monde extérieur nos attitudes et les expressions qu'elles engendrent* ». Les regards diraient plus qu'une construction phrasique. Parfois, le narrataire décrypte les regards pour saisir l'implicite, déceler le non-dit ou s'assurer de la sincérité du discours. La communication du regard chez nos auteurs, construit une déduction de l'intérieur du personnage, une démonstration sans aucun mot élaboré. La mine reflète la pensée ou le sentiment intérieur même si ces éléments abstraits sont exclus de la parole.

En lisant les œuvres de notre corpus, nous percevons facilement l'expressivité des regards puisque les personnages parlent davantage par leur regard que par le verbal. En [1], c'est d'un air furieux qu'Ambassa demande à sa femme où se trouve leur fille. Cette expression faciale connote la colère car, les invités attendent déjà l'arrivée de Mata pour commencer la cérémonie relative au mariage :

- [1]. « – Où est ta fille ? demanda-t-il **furieux**, est-il bienséant de faire attendre les gens de la sorte ? » (*LCNCP*, p. 61).

En [2], Awa se rend à l'école sans l'approbation de son père. Celui-ci vient la faire sortir de la classe tout en affichant une expression faciale non favorable à un échange verbal. Non seulement cette physionomie interdit implicitement tout contact verbal, mais aussi elle est le signe d'une grande colère. Les traits physiques de son visage contraignent Awa au silence :

- [2]. « L'homme **avait cousu sa bouche, froissé son front et ouvert grandement ses yeux** pour me faire peur afin que je ne puisse lui poser la moindre question à ce sujet » (*LLELC*, p. 27).

L'expression du regard traduit aussi à bien d'occurrences l'angoisse et le désarroi des femmes. Victimes de nombreuses manœuvres, les femmes se résignent dans la tourmente au point où certaines déversent des larmes. Nous savons au préalable que les larmes peuvent connoter la douleur ou la joie selon le cas. Mais ici, elles connotent la douleur. C'est le cas en [3] avec Mata qui après avoir furtivement quitté la maison, coule des larmes. Ces larmes sont le signe d'une affliction extrême. Elles expriment la douleur qu'elle ressent au fond d'elle :

- [3]. « Je pris un temps d'arrêt et **mes yeux se remplirent de larmes** ; je me mis à marcher tout doucement pour ne pas attirer les regards des élèves qui nous côtoyaient » (*LCNCP*, p. 91).

Parlant des signes qui faussent le jugement, nous avons d'abord celui d'Ambassa en [4] qui, conscient que sa fille a pris fuite, adopte une mine qui rassure l'assistance de la normalité du cours des choses. Sa mine rassurante dans ces circonstances est un « *arbre qui cache la forêt* » car, les invités ne se doutent pas que la cérémonie sera annulée :

- [4]. « Mon père entra le premier dans la salle des débats, après s'être fait **une mine rassurante** ; tous les regards convergèrent vers lui dans l'attente de ce qu'il allait dire à l'assistance » (*LCNCP*, p. 64).

En [5], Bitia est mécontente parce que son beau-frère Goroum exige que son repas lui soit servi par elle comme l'exige la tradition. Mais par respect pour lui, elle présente une mine normale qui ne laisse transparaître aucune exaspération :

- [5]. « Quand sa mère fut de retour de l'eau, et après avoir acquiescé les voluptueux encouragements de son beau-frère étendu sur la natte en raphia, elle fut aussitôt avisée par sa fille que son oncle avait refusé le repas de ses mains. Immédiatement, **la mine de Bitia se renfroigna**, mais elle s'abstint de le manifester » (*UFEH*, p. 34).

En plus du regard qui peut prêter le flanc à l'interprétation, il est un autre procédé qui dans la communication non verbale se montre aussi pertinent : il s'agit du silence.

| 2.1.3. *Le silence*

Il est curieux de reconnaître que la parole et le silence sont intimement liés. Ne rien dire est parfois plus significatif que ce qui est dit. Parler du silence, c'est mettre en exergue le pouvoir de la parole morte. C'est pourquoi Sonia Branca-Rosoff (1996, p. 102) déclare : « *Être en silence est une façon d'être dans le sens* ». Elle renchérit ce point de vue en reconnaissant que « *l'observation du silence suppose une position qui est de l'ordre de la "compréhension" et qui met en jeu l'interdiscours. Parallèlement, l'observation des processus de signification met en jeu le silence, le rapport nécessaire de ce qui est dit à ce qui n'est pas dit* » (Sonia Branca-Rosoff, *ibid.*). Ce silence est prégnant dans notre corpus et donne lieu à des interprétations diverses.

En [1], la narratrice nous révèle le silence qui a prévalu quand Ambassa devait procéder à la remise de sa fille au marié. Après qu'il soit sorti pendant un bon bout de temps, sa longue absence avait créé un suspens dans la salle. Le silence observé par l'assistance témoigne du désir que manifestaient les invités de savoir ce qui se passait. Il permet de sous-entendre que l'information avait une portée capitale pour toute l'assistance. Il en appelait indirectement à la responsabilité d'Ambassa qui devait tenir ses engagements en mariant sa fille à Mathias. Une façon de dire : « – *C'est toi qui as le dernier mot, parle on t'écoute* » :

- [1]. « Mon père entra le premier dans la salle des débats, après s'être fait une mine rassurante ; tous les regards convergèrent vers lui dans l'attente de ce qu'il allait dire à l'assistance. **Un silence total** envahit la salle, le sifflement d'un moustique retentit comme un clairon, c'est à ce moment qu'Ombogo fit son apparition pour ressortir aussitôt accompagné de deux membres de notre famille » (LCNCP, p. 64).

C'est exactement la même chose en [2] quand Bitu finit par choisir son beau-frère Mabou comme époux de veuvage. Le silence qui a régné après les murmures montre que tout le monde était stupéfait et attendait religieusement la réponse de Mabou. Contrairement à ses frères dont le plus grand vœu aurait été d'être choisi, la réponse de Mabou apparaît décevante :

- [2]. « Des murmures se firent entendre dans la foule. **Un silence.** Puis Mabou déclara :
– Je remercie notre chère épouse de porter son choix sur moi. [...] Toutefois, je voudrais m'excuser de ne pas pouvoir porter cette responsabilité ; car j'ai déjà trois enfants et je ne compte pas rester ici au village. [...] » (UFEH, p. 67).

Séra en [3] se recroqueville dans le silence après les paroles menaçantes et agressives de son beau-frère Minala. Son silence peut être envisagé comme l'indique la narratrice une marque de lassitude. Mais c'est surtout la preuve d'un manque d'argument devant l'incrédulité d'un beau-frère selon qui, la femme de son frère hérite de beaucoup de biens :

- [3]. « Cette remarque plongea Séra dans un ahurissement qui l'empêcha de sortir un seul mot. Elle était lasse de tant de turpitudes » (SCT, p. 27).

Ainsi, tous ces éléments mimogestuels possèdent une valeur informative féconde à laquelle s'ajoutent d'autres procédés non verbaux contribuant aussi à la transmission d'informations implicites.

2.2. La peinture par des marqueurs non-verbaux statiques

Les éléments non-verbaux statiques, sont ici ceux qui rentrent dans le décor caractéristique de l'univers narratif. Cela englobe les costumes, les meubles, les accessoires, l'espace bref tout ce qui rentre dans le cadre visuel du récit tel que perçu par le narrateur. Nous allons montrer comment l'apparence des personnages et tout ce qui se donne à voir sont porteurs de non-dits. Il s'agit de montrer comment la révélation de ces éléments statiques par le narrateur permet de comprendre toute la portée tacite des messages. Nous savons qu'ils ont une fonction importante dans les situations de la vie courante car, la « *particularité incontournable de l'image que nous donnons à voir, elle précède la parole et l'accompagne, elle subsiste encore quand nous avons terminé* » (Guy Barrier, 1996, p. 13). Au total, ces éléments statiques concourent en quelque sorte à la description ou à la réalisation du portrait physique des personnages, en s'appuyant sur l'habillement, la coiffure et les maquillages qui dévoilent des implicites.

2.2.1. L'habillement

L'habillement est un indice de communication non verbale significatif dans la mesure où la tenue vestimentaire d'un personnage est porteuse de sens. Il est un vecteur de messages dans la situation d'un récit. Celui-ci peut donner une certaine idée de la personnalité d'un individu avant même sa prise de parole. Il peut indiquer entre autres signes extérieurs dans le récit, le niveau de vie ou d'éducation d'un personnage, son statut social, son pouvoir socio-économique, sa moralité, son appartenance religieuse, etc. La matière et la forme du vêtement par exemple, dénotent la classe sociale de même que la profession (médecin, avocat, les forces de sécurité et de défense etc.).

La tenue qu'arbore Goroum en [1] est riche de couleurs et de signification. C'est un fait inhabituel pour un homme qui n'a pas cultivé l'art de la sape. En s'habillant élégamment, il adhère à un projet, celui de séduire la veuve Bitá. Il voudrait mettre à profit un atout vestimentaire subjuguant qui parvienne à la charmer :

- [1]. « Tout le monde était agréablement surpris de lui. **Sa tenue, sa démarche, son parfum et même son halène**, tout était impeccable » (UFEH, p. 33).

L'habillement en [2] s'interprète du point de vue de sa symbolique. La narratrice nous révèle l'attitude de Séra qui est surprise de voir plusieurs comme elle, habillées en noir. La femme habillée en noir dans l'univers de notre récit s'appréhende tacitement comme une veuve. La surprise de Séra présuppose qu'elle n'avait pas remarqué avant le décès de son mari, que certaines femmes arboraient un type de vêtement pour traduire leur affliction. Cela sous-entend qu'elle a dorénavant pris conscience de la condition des veuves autour d'elle. Elle comprend alors qu'elle n'est pas seule dans cette condition :

- [2]. « [...] Dans cette foule immense qui grouillait comme des fourmis, elle aperçut au hasard une **femme en noir** qui marchait ; une autre, courbée sur une bassine

d'avocats, les tâta afin d'en choisir ceux qui avaient ramolli ; une troisième vantait ses marchandises en scandant à haute voix une même phrase qui ne laissait pas les passants indifférents ; **toutes les trois étaient en noir** » (SCT, p. 60).

Une autre façon d'étudier le non verbal dans nos romans consiste à voir comment certains de nos personnages se coiffent.

2.2.2. *La coiffure*

Elle fait partie des autres accessoires de l'habillement et renforcent le portrait physique des personnages. C'est un élément de l'apparence qui transmet également des informations sur les personnages.

En [1] et [2], la narratrice nous renseigne sur la coiffure d'une catégorie de femme. C'est en effet un look qui consiste à raser entièrement les cheveux de la tête de la femme. Il serait naïf d'appréhender cela comme un style attrayant et esthétique, car c'est le signe de la femme éplorée, de la femme veuve. La femme en se rasant la tête respecte la tradition qui le lui demande. Ainsi, elle sera reconnue comme femme éprouvée partout où elle passera sans prendre la moindre peine d'en parler. C'est une interprétation que seul le lecteur averti peut parvenir à détecter, car il devra maîtriser la tradition qui prédomine dans l'univers du roman :

- [1]. « [...] En passant devant le vendeur de "yinda", nom populaire du machoiron, elle vit une rondelette femme à **la tête fraîchement rasée**, bien raclée à la lame de rasoir, vêtue d'une grande robe noire dans laquelle elle nageait » (SCT, p. 62).
- [2]. « Madame Tchouankwi, petite de taille, était littéralement enveloppée dans la sienne ; **sa tête entièrement rasée** et que rien ne protégeait, bravait aussi bien les intempéries que les regards des êtres humains. [...] » (SCT, p. 112).

La coiffure de la femme est chargée d'indices fertiles à l'interprétation. Elle véhicule des messages à son sujet et dévoile à quelle catégorie sociale de femme elle appartient. Il reste que l'espace à certains égards, est aussi générateur de multiples effets de sens.

Conclusion

En définitive, le para-verbal et le non-verbal ont rendu la communication plus expressive dans nos récits. Ces deux procédés ont mis l'implicite en friche en donnant matière à interpréter au lecteur. Nous nous sommes donné pour mission d'extérioriser l'implicite à partir des faits prosodiques et mimogestuels qui ont été riches dans notre macro-texte. Nous avons ainsi étudié les façons de parler, les gestes, les expressions faciales et bien d'autres procédés pragmatiques à partir desquels nous avons scruté le discours des femmes et les discours sur les femmes.

Références bibliographiques

Corpus

1. ABENG ATEBA, V. (2011). *La lame et le couteau*, Yaoundé, Ifrikiya.

2. MBELLA NGOM, J. (2014). *Les coqs ne chanteront plus*, Yaoundé, Ifrikiya.
— (2016). *Seule contre tous*, Yaoundé, Proximité.
3. YEGUÉ, D. (2013). *La montagne brûle*, Yaoundé, SOPECAM.
— (2015). *Une femme en héritage*, Yaoundé, SOPECAM.

Ouvrages et articles

4. ADLER, R. B., TOWNE, N. (1991). *Communication et interactions*, Montréal Canada, Éditions Études Vivantes.
5. BARRIER, G. (1996). *La communication non verbale. Aspects pragmatiques et gestuels des interactions*, Paris, ESF Éditeur.
6. CABANA, G. (2008). *Vos gestes vous trahissent*, Genève, Ambre.
7. CHABANNE, J.-Ch. (1999). « Verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction verbale humoristique », *Approches du discours comique, Philosophie et langage*, Mardaga, pp.35-53.
8. DELACROIX, H. (1930). *Le langage et la pensée*, Nouvelle édition, Revue, remaniée et augmentée, Paris : Librairie Félix Alcan.
9. FONAGY, I. (1976). « La vive voix : dynamique et changement », *Journal de psychologie normale et pathologique*, Paris : Presses universitaires de France, sous la direction Ignace Meyerson.
10. SCHUTZENBERGER, A. A. (1976). *Contribution à l'étude de la communication non verbale*. Thèse de doctorat, Université Paris VII, Librairie Honoré Champion.
11. TRAVERSO, V. (2007). *L'analyse des conversations*, Paris, Armand Colin.

Pour citer cet article

Brice KOUAKOU TCHUIGWA, « Peinture de l'expression et du corps dans la littérature camerounaise contemporaine : Une analyse des observables verbaux et non-verbaux dans la prose romanesque de Jeanne Mbella Ngom, Valentin Ateba et Daniel Yegue », *Paradigmes*, vol. VI, n° 01, janvier 2023, p. 191-205.

