Hermann ATIOBOU VOUKENG
ENS/Université de Bertoua, Cameroun
hermannatiobou@gmail.com

Construction sémio-discursive du libéralisme sentimental dans *Tchiza : une braguette de trop ouverte* de Liliane Fokoua

Résumé

Cet article explore les stratégies sémio-discursives du libéralisme sentimental dans la littérature camerounaise contemporaine, en prenant pour exemple, *Tchiza : une braguette de trop ouverte* de Liliane Fokoua (2020). Dans ce roman, la configuration de l'intrigue se situe à l'intersection d'une poétisation de la sexualité et du vécu. La question de l'enjeu esthético-idéologique de l'érotisme à l'ère du postmodernisme est ainsi posée. Le postulat de départ est que la sexualité cesse d'être un phénomène tabou pour devenir un tremplin d'extériorisation de la liberté et d'expression de soi. Les analyses sont menées à travers les marqueurs sémantiques fournis par la sémiotique des passions (Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, 1991) et la sémiolinguistique (Patrick Charaudeau, 1995). Trois résultats principaux en ressortent. Premièrement, la question sentimentale se sémiotise via le hors-texte. Deuxièmement, la silhouette féminine constitue un stimulus irréfutable de la séduction et de l'acte sexuel. Troisièmement, on observe la mise en valeur d'une subjectivité chevauchant le vécu et l'intime, ainsi qu'une volonté de briser les interdits.

Mots-clés : Emancipation. Libéralisme sentimental. Renarrativisation de soi. Passions.

Abstract

This article explores the semio-discursive strategies of "sentimental liberalism" in contemporary Cameroonian literature, taking Liliane Fokoua's *Tchiza : une braguette de trop ouverte* (2020) as a case study. In this novel, the plot's configuration lies at the intersection of the poeticization of sexuality and lived experience. This raises the question of the aesthetic-ideological significance of eroticism in the postmodern era. The study proceeds from the premise that sexuality ceases to be a taboo phenomenon and instead becomes a springboard for the outward expression of freedom and the self. The analysis employs semantic markers derived from the semiotics of passions (Algirdas Julien Greimas and Jacques Fontanille, 1991) and semiolinguistics (Patrick Charaudeau, 1995). Three main findings emerge. First, the sentimental dimension is

semioticized through elements lying outside the main narrative text. Second, the female figure serves as an undeniable stimulus for seduction and the sexual act. Third, the work highlights a subjectivity that straddles the boundary between lived experience and the intimate sphere, alongside a desire to break taboos.

Keywords: Emancipation. Sentimental liberalism. Renarrative self. Passions.

Introduction

La problématique du libéralisme dans la littérature africaine postmoderne s'oriente vers la déception face aux pratiques sévères de la démocratie et du capitalisme, sans perdre de vue l'importance de l'individualisme. Les auteurs dénoncent le néocolonialisme, la débâcle des États-nations et l'hybridation culturelle. Tout cela se fait au profit d'une mise en lumière de formes narratives éclatées et d'une écriture de rupture, tant idéologique qu'esthétique. La mise en récit des liens sentimentaux ou amoureux cesse de consolider les tabous pour privilégier une liberté qui dépasse le simple sentiment et intègre le sensuel.

À la veille des années 1990, avec des romans tels que *C'est le soleil qui m'a brûlé* (1987) et *Tu t'appelleras Tanga* (1988), on observe chez Calixthe Beyala les prémices d'une expérience sentimentale libérale et transgressive, sans jamais perdre de vue son combat incessant de déconstruction des normes patriarcales.

En 2020, dans son roman *Tchiza : une braguette de trop ouverte*, Liliane Fokoua va au-delà d'une simple érographie et réaffirme la liberté sentimentale et sexuelle. Au cœur de sa diégèse se trouve le parcours de l'héroïne Fabienne (Faby) qui, issue d'une famille modeste et traditionnellement réservée, mène une enfance mutique et solitaire. Les études secondaires et supérieures deviennent pour elle la panacée d'une libération mentale où curiosité et désir de défoulement la poussent à s'ouvrir à la sexualité, en rupture avec les prescriptions de sa grand-mère. Elle va d'homme en homme : le docteur Poualeu, son directeur de mémoire ; Radel, son collègue ; monsieur Mebenga, son ancien enseignant au lycée ; Brahim et Brayan, deux camarades. L'auteure met en exergue l'ouverture d'esprit d'une génération pour qui la sexualité est consubstantielle à l'émancipation et à la liberté. De l'incipit à l'excipit, on décèle une Faby libre dans ses choix sentimentaux. Il ne s'agit ni de vénalité ni de débauche, mais d'un libéralisme sentimental comme marqueur de rupture avec une intransigeance traditionnelle et culturelle restreignant les droits des femmes. Cette rupture est portée par une esthétique fondée sur une écriture de soi, voire sur une forme de subjectivité mêlant vécu et intime.

Les approches évoquées amènent à poser le problème de l'enjeu esthético-idéologique d'une telle écriture. Ainsi, comment l'auteure met-elle en récit le libéralisme sentimental ? Il convient de postuler, de

manière anticipative, que cette écriture passe par la sémiotisation de la sensualité et la poétisation de la sexualité. Deux méthodes d'analyse sont employées dans cette étude : la sémiolinguistique et la sémiotique des passions (Greimas et Fontanille, 1991). Ces auteurs rapprochent la distance entre la trame narrative et l'expérience affective. Ils proposent une analyse des émotions comme effets de sens discursifs construits, modaux et structurés. Pour eux, la dynamique passionnelle considère les affects comme des événements sensibles oscillant entre débordements et syncopes. Dans leur essence, ces orientations constituent des caractéristiques irréfutables de la « désirabilité » qui « engendre les variétés du vouloir-être » (Greimas et Fontanille, op. cit. : 70).

La sémiolinguistique, quant à elle, est une approche d'analyse du discours visant à relier les faits de langage à plusieurs phénomènes psychologiques et sociaux imbriqués dans la chaîne discursive. Charaudeau (1995 : 96-97) précise qu'il s'agit d'une méthode à observables triadiques, dotée de dimensions indissociables — cognitives, psychosociales et sémiotiques. La construction des sens du dispositif passionnel, pris ici comme objet du libéralisme sentimental, s'articulera selon trois axes structurants : la construction sémiotique du sensuel à travers le hors-texte (1) ; l'avènement du corps textuel au prisme d'une poétique du sensuel et du sexe (2) ; les enjeux scripturaires du roman entre renarrativisation de soi et brisure des tabous (3).

1. La construction sémiotique du sensuel au travers du hors-texte

Dans le processus de sémantisation du discours, Charaudeau (op. cit. : 98) rappelle que « la construction du sens et sa configuration se font à travers un rapport forme-sens ». Ce rapport situe l'analyse au centre des dispositifs verbaux et non verbaux intervenant au seuil de la production. Il est donc nécessaire de recourir au hors-texte, pris au sens de Gérard Genette (1987 : 8) comme paratexte. Il s'agit « empiriquement d'un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous âges [se référant] sous ce terme au nom d'une communauté d'intérêt, ou de la convergence d'effets, qui […] paraît plus importante que leur diversité d'aspect

Les faits langagiers à analyser relèvent fondamentalement de l'amour Éros qui, selon Yvette Balana (2018 : 28), « désigne la passion amoureuse et tout son corollaire : le corps, la sensualité et la sexualité ». Les première et quatrième de couverture constituent les prémices de la réception de l'objet érographique. L'analyse s'effectue selon deux orientations : la portée sémantique de l'élément non linguistique et son articulation avec le message linguistique.

1.1. L'image : une narration silencieuse du sensuel

La narration silencieuse est une forme d'expression sans mots, mais hautement communicative. En sémiotique, l'icône, la forme et les couleurs constituent des discours irréfutables. Leur combinaison forme une

narration silencieuse de l'intrigue. Les joies, les débordements et les affects sont transmis sans mots, mais ressentis à travers le regard. L'analyse du corpus littéraire dépasse le cadre d'une étude exclusivement textuelle ; elle intègre les seuils de l'art qui procurent une anticipation de la diégèse. L'image ci-dessous présente les composantes de ce seuil et répond aux dimensions sémiotiques qui « posent les problèmes de rapport entre la construction du sens et la construction des formes » (Charaudeau, op. cit. : 97). Ces éléments permettent de dégager la significativité des paramètres esthétiques et les premières modalités de réception du libéralisme sentimental comme référent de base du roman.

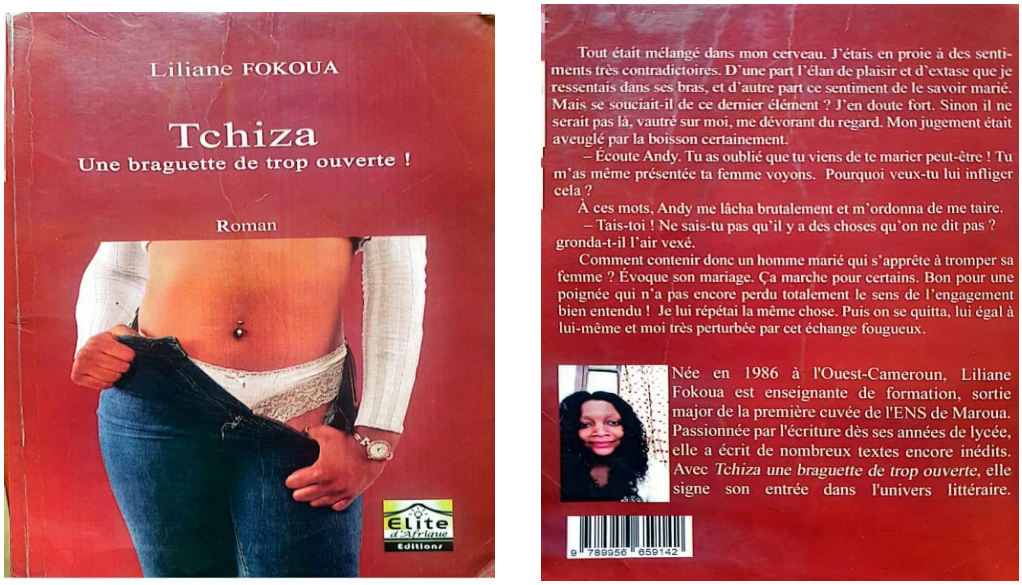


Photo des première et quatrième de couvertures

Les différents éléments paratextuels sont matérialisés par le biais de signes plastiques et iconiques. L'objectif est ici de montrer comment, à travers le paratexte, la romancière place l'actant féminin au cœur des convoitises. Plusieurs indices sémiotiques permettent d'atteindre cet objectif, notamment les couleurs, les images et les formes graphiques. [1] Les signes iconiques sont marqués par l'image d'une femme en demi-plan, à demi dénudée, arborant un bijou de nombril, une montre au bras et un pantalon à la braguette ouverte qui laisse entrevoir ses sous-vêtements.

Sur le plan sémantique, la photographie de cette jeune femme sert d'image narratrice et agit, sous l'angle du regard, comme un guide référentiel. Elle inscrit la femme comme l'actant principal du libéralisme sentimental. Le cadrage en gros plan et la visibilité des sous-vêtements créent simultanément un climat de séduction, d'intimité et de sensualité, symbolisé par la braguette ouverte. La symbolique de la montre au poignet traduit non seulement une époque ou une ère, mais incarne également la curiosité face à un temps dont la fugacité pourrait confiner la femme dans un statut passif, la soumettant au patriarcat et aux poncifs qui ralentissent son émancipation sentimentale. Il s'agit là de la marque d'une rupture avec une tradition réfractaire à la liberté.

Le signe plastique, fondamentalement perceptible, se manifeste par le rouge foncé. C'est la marque de la profondeur passionnelle, du désir et de la sensualité. Il en va de soi pour le bijou de nombril qui, de manière ostentatoire, met en valeur la silhouette féminine et témoigne d'une certaine confiance en soi.

Les signes ainsi analysés traduisent le paradoxe d'un récit sentimental muet, mais hautement significatif. Ils constituent la matérialité sémiotique d'une « voix du silence », voire d'« une narration indécidable » (Kühn, 2014 : 31). Cette expression plastique s'avère toutefois plus objective lorsqu'elle est mise en corrélation avec le langage verbal.

1.2. Les préalables discursifs de la sensualité via le signe linguistique

Le message linguistique est considéré comme une narration expressive, un récit par le mot. Tissé avec le non-linguistique, il devient le témoin ou l'objet de démenti des postulats véhiculés en filigrane par les icônes et les forme.

Dans le cadre de cette étude, il repose sur deux aspects : le titre et l'extrait auctorial. *Tchiza : une braguette de trop ouverte* est l'intitulé du roman. Du point de vue syntaxique, on a affaire à un titre bisegmental à visée explicative, au regard de la portée sémantique des deux points, tout en sachant que ces derniers ne se limitent pas à l'explication, mais prennent également en charge l'argumentation.

Le premier segment du titre est marqué par le lexème « Tchiza ». C'est un emprunt du français culturalisé en contexte camerounais qui désigne l'amante ou la maîtresse d'un homme marié. Le second segment est un groupe nominal ayant pour morphème noyau le nom « braguette », qui désigne l'ouverture sur le devant d'un vêtement. Sa distribution syntaxique avec l'adverbe d'intensité « trop » produit une amplification, voire une intensification de l'action. De ce fait, l'adjectif qualificatif « ouverte » a valeur de superlatif absolu, du fait de sa distribution avec l'adverbe qui le précède. On y perçoit donc un excès, une transgression. Enfin, entre le signe iconique de la femme sur la première de couverture et ce message, on assiste à un effet de miroir.

La quatrième de couverture propose des lexies et des syntagmes tels que : « sentiments très contradictoires », « plaisir », « extase », « sentiment de le savoir marié ». Cette isotopie de l'infidélité traduit le projet scriptural de l'auteure : présenter l'amour adultère comme la résultante d'un vide éthique connu, mais renié par les tourtereaux, d'où la prégnance du syntagme « sentiments très contradictoires ».

L'imbrication des considérations verbales et non-verbales inscrites dans le hors-texte constitue une indéniable canalisation inaugurale. Il ressort donc que l'auteure milite pour une écriture qui va au-delà de l'érographie pour réquisitionner le libéralisme sentimental. Son œuvre rime avec le principe de pertinence. C'est un message en acte, car les partenaires

> doivent pouvoir reconnaître les univers de référence qui sont l'objet de la transaction langagière. C'est-à-dire qu' […] ils doivent partager — ce qui ne veut pas dire nécessairement adopter —, les savoirs contenus dans l'acte de langage en question : savoirs sur le monde, sur les valeurs psychologiques et sociales, sur les comportements, etc. (Charaudeau, op.cit. : 99-100).

Le texte est ainsi pris comme champ de cloisonnement et de construction des effets sémantiques. La sémiolinguistique n'est donc pas une approche exclusive des seuils. Elle prend aussi en considération un univers psycho-social fictionnalisé dans le corps du roman. C'est ce qui atteste la prégnance de l'analyse des procédés textuels ci-dessous menée.

2. L'avènement du corps textuel au prisme d'une poétique du sensuel et du sexe

Le dictionnaire de l'académie française appréhende le morphème « sensuel » selon son étymologie latine, *sensualis*. Il est défini comme « relatif aux sens comme source de plaisir » et, de manière extensive, « se dit d'une personne attachée aux plaisirs des sens, aux plaisirs érotiques ou qui dégage un charme voluptueux.

Dans le corpus TCH, les personnages expriment librement leurs pulsions amoureuses et se livrent au libertinage. Les faits érotiques y sont classés selon leur intensité et leur lien avec l'acte sexuel. Deux postes d'observation structurent cet axe : la topique du corps et du sentiment, suivie de la stylisation de la sexualité.

2.1. La poétique du corps et de l'attirance

Selon les objets d'étude et dans une perspective plus large, le corps métaphorise la séduction et la pureté. Dans une acception traditionnelle et religieuse, il devient le lieu d'invocation et le temple de l'esprit divin. Cette poétique se matérialise par un lexique spécifique et diverses figures de rhétorique, notamment des lexies mélioratives ainsi que des procédés d'intensité et d'analogie.

> [a] « Andy était un garçon fort **charmant**, au visage **angélique**, bien **bâti** comme un mannequin pour sous-vêtement masculin. C'était un **apollon** » (*TCH :* 80).
> [b] « Andy était un **bel** homme et très **beau** gosse » (*Ibid*. *:* 82).
> [c] Tu es en **beauté** ce soir ! J'aime » (*Ibid*. : 88).

Toutes les passions exprimées par les actants, Faby et ses flagorneurs, passent par un stimulus. Il y a nécessairement un point de référence qui provoque l'expression d'une forme d'émotion particulière. Dans ce roman, le corps est le stimulus de l'attirance, de l'amour et de l'assouvissement des pulsions. L'auteure met en discours le phénomène sentimental en portraiturant le physique de l'actant, pris comme l'incarnation de la beauté et de la séduction.

Les énoncés ci-dessus laissent transparaître divers lexèmes relatifs au corps ou à la silhouette humaine. Le ressenti, à partir de ces discours, est sous-tendu par plusieurs adjectifs évaluatifs : « charmant », « angélique », « bâti » (a), « bel », « beau » (b), dont la co-construction s'adosse à un seul référent, le nom « garçon ». Bien plus, la comparaison et la métaphore (« …comme un mannequin », « C'était un apollon »), inscrites dans les mêmes énoncés, renforcent la portée sémantique de ces évaluatifs qui figent l'apparence physique. Cette description, par l'axiologie et l'analogie, place l'homme au sommet de l'idéalisme physique. C'est donc ce bel être qui se sert de ses potentialités physiques pour mettre la femme au centre des désirs.

En plus de son physique, l'homme est doté d'une aisance oratoire incontestable lui permettant de flatter sa cible et de l'amener à épouser son désir. Cela se matérialise dans les propos d'Andy à Faby : « tu es en beauté », « j'aime » (d). Il ressort que le substantif « beauté » constitue une métaphore hyperbolique qui théâtralise le physique ou témoigne de son caractère éclatant et immersif. La silhouette de l'actant est, de ce fait, l'instrument indéniable de la séduction.

La beauté physique s'affirme comme un stimulus du charme et de l'affectivité. Pour consolider ce postulat, Fokoua recourt à une esthétique des éprouvés pour aboutir au sentir. L'éprouvé est, par conséquent, la réaction passionnelle inscrite dans le sillage de l'affect. Il « se construit dans l'interaction, à la faveur d'une mise à l'épreuve (souvent réciproque) du sujet par les qualités sensibles immanentes à l'autre » (Landowski, 2004 : 8). La significativité de ces considérations psycho-langagières se manifeste à travers des morphèmes isolés, l'aposiopèse, la métaphore et l'hyperbole.

> [d] « - J'ai des **sentiments** pour toi… ça fait quatre ans que ça dure et je me libère. S'il te plaît ne le prends pas mal si…
> - Faby, moi aussi je **ressens** des choses pour toi mais je n'ai pas eu le courage de te le dire. Merci de m'avoir aidée à sortir de mon mutisme » (*TCH* : 15).
> [e] « Nous essayâmes tant bien que mal de maintenir la **flamme** sur quelques années » (*Ibid*. : 16).
> [f] « Voilà comment du jour au lendemain, je devins **folle amoureuse** de lui, tout en connaissant sa situation matrimoniale » (*Ibid*. : 83).

Les énoncés ci-dessus dévoilent une doxa plaçant systématiquement l'homme au cœur de la séduction. La femme y est textualisée en tant qu'être libre d'extérioriser ses sentiments à l'égard de l'homme. Pourtant, selon les usages et coutumes camerounais, il est aberrant de voir une femme courtiser un homme. La déclaration amoureuse construite en (d) passe par une aposiopèse. Cette figure de style, marquée par l'interruption brusque du discours et assimilable à une hésitation, plonge l'interlocuteur au cœur du suspense. Le morphème « sentiments » agit comme un stylème témoin, pris comme une invite formulée par la

destinateur, Faby, envers son premier homme, Nasser, repris anaphoriquement par l'embrayeur « toi ». En (e), nous avons affaire à une métaphore *in absentia* : « maintenir la flamme », conçue analogiquement comme un feu physique à entretenir. Le verbe « ressens », inscrit dans la réplique du destinataire, permet de voir chez la gent masculine le reflet de l'opportunisme. Si, au début, Faby entretient la flamme avec Nasser, il faut dire que plus tard, elle deviendra hyperboliquement « folle amoureuse » (f) d'Andy.

Les données sus analysées décrivent les prémisses pouvant aller jusqu'à la sexualité. L'auteure va plus loin lorsqu'elle met en récit les scènes de câlins entre les tourtereaux.

> [g] « Je n'avais pas encore terminé ma phrase lorsque Nasser **se saisit de moi** d'un geste inopiné et, **m'attirant tendrement** et maladroitement vers lui il m'offrit mon premier **baiser** » (*TCH* : 15).
> [h] « il me saisit par la main, m'attira vers lui et **plaqua ses lèvres très chaudes sur les miennes**. Sur le coup, je réagis positivement à son appel, […]. La **sensation fut très agréable**. » (*Ibid*. : 80-81).
> [i] « - Mais non Faby ! Je n'agis pas sous le coup de l'alcool. Je t'ai **embrassée** parce que je le voulais. Crois-moi je ressens et j'ai toujours **ressenti** des choses pour toi. » (*Ibid*. : 81).
> [j] « **Il me serrait tellement fort** que je ne pouvais me libérer. Il n'arrêta pas de m'**embrasser** entre deux répliques. Oh Bacchus ! Ce n'est que lorsque **le bouton de mon jean craqua** que je compris le degré de son implication » (p. 81).
> [k] « Nous nous installâmes à même la moquette sur le sol. Moi entre ses jambes et adossée sur sa poitrine. Les deux bouteilles de vin ne tardèrent pas à se vider. La conversation fut très romantique […]. Tout ceci ponctué de **baisers** profonds et de fous rires » (*Ibid*. : 88).

On assiste à un investissement sémiotique où le sensible prime sur la retenue, créant un univers idyllique dans lequel le bien-être se résume à l'assouvissement des passions amoureuses. L'hypéronyme dominant étant celui des "câlins", on observe chez Fokoua un affranchissement de toute pudeur par le corps et la sexualité. C'est ce qui justifie la présence des isotopies et des syntagmes tributaires de l'attouchement.

Les extraits sont dominés par les observables lexico-syntaxiques relatifs aux caresses : « embrassée », « baiser », « baisers », « se saisit de moi », « m'attirant tendrement », « plaqua ses lèvres très chaudes sur les miennes », « serrait tellement fort ». Ces unités stylistiques s'ordonnent selon une gradation ascendante. La topique de la sexualité, analysée ci-dessus, se classe selon les principes de l'éprouvé et du sentir, rattachés par Landowski (Op.cit. : 133) au concept de « grammaire du sensible ».

Le déclenchement de l'acte passionnel /l'éprouvé		***Le sentir /Effet passionnel***
Action 1/préliminaire	**Action 2 / aboutissement**	**Écho**
- « se saisit de moi » (g), -« m'attirant tendrement » (g), -« Il me serrait tellement fort » (j).	- « plaqua ses lèvres très chaudes sur les miennes » (g), - « embrasser » (j), - « baiser » (h), - « baisers » (k).	- « La sensation fut très agréable » (h), -« le bouton de mon jean craqua » (j).

Tableau 1 : Acte et effet passionnels

À l'analyse des faits de style répertoriés dans le tableau précédent, la chaîne discursive peut être articulée autour de deux pôles:

A : Pôle de l'éprouvé

Ce premier pôle est celui du déclenchement de l'acte passionnel, voire des stimuli. Les actions consistent à provoquer chez le partenaire une réaction particulière. Il repose sur deux types d'actions marquées par les préliminaires et l'aboutissement. En clair, l'action de saisir, d'attirer et de serrer précède, chez le sujet, d'autres actions dites stimulantes, notamment le contact des lèvres, l'embrassade et le baiser.

B : Pôle du sentir

La manifestation de ces **éprouvés** par l'actant, que nous appelons ici l'instigateur de l'acte passionnel, trouve un écho chez la cible érotique que nous nommons effet passionnel. Ces échos sont assignables à l'ordre du sentir. C'est ce qui justifie, dans l'armature de la narration, le discours sur l'agréable sensation et l'ouverture du bouton de pantalon.

Au vu de ce qui précède, il est évident que la manifestation de la liberté sexuelle dans *TCH* passe par des modalités passionnelles marquées par un vouloir-faire, un pouvoir-faire et un faire (Greimas et Fontanille, 1991) qui consolident déjà la posture de la femme moderne animée par un devoir-faire. Cette dernière modalité symbolise primordialement son attachement à la liberté et à l'individualité. L'amour et la sexualité sont ainsi les canaux à travers lesquels elle matérialise cette volonté de dépassement. En réalité, les actes passionnels mis en discours laissent entrevoir un univers libertin marqué par l'infidélité et l'obscénité.

2.2. Du vouloir faire au pouvoir faire : la sémiotisation de l'acte sexuel

En sémiotique des passions, lorsque le désir est renforcé par l'acte, l'actant se trouve dès lors au cœur de l'extase et suscite une expérience passionnelle similaire chez le destinataire postulé. Il s'agit de la résultante d'un excédent passionnel que Greimas et Fontanille (op. cit. : 67) considèrent comme un excédent modal.

> [Il] apparaît en surface sous les espèces de l'« intensif» et de l'« inchoatif »; ce qui caractérise l'impulsif, c'est donc plutôt une manière d'être en faisant, une manière d'être *(ie.* : « intensif + inchoatif») reposant sur l'association *vouloir-faire* + *pouvoir-faire.* On retrouve dans ce cas le grand principe d'homogénéisation […], dans la mesure où la compétence pour faire est ici traitée comme un état

Il existe, dans les extraits ci-dessous, des observables stylistiques qui oscillent entre la sensualité et la sexualité.

> [l] « C'est donc cette nuit que j'eus mon premier **baptême de feu** » (*TCH* : 25).
> [m] « Quand je le vis, j'eus un mauvais pressentiment, peut-être dû au fait qu'autrefois **il s'amusait avec ma poitrine naissante** » (*Ibid*. : 79).
> [n] « Nous profitâmes toute la nuit de **ces instants magiques** » (*Ibid*. : 89).
> [o] « **La pomme fut très délicieuse** en tout cas. Dès lors, nous nous vîmes en cachette, plus chez moi, et nous nous adonnions à **des séances de luxure très brèves**, mais intenses. Toutefois, ce qui attirait mon attention fut qu'à chaque fois que nous terminions nos **ébats**, la peine venait toujours après la joie » (*Ibid*. : 89).

Les trois énoncés ci-dessus mettent en lumière les pratiques sexuelles répétées de la narratrice, Faby/Fabienne, avec des hommes. Le mode discursif utilisé repose sur la figuration de la sexualité. En (m), l'analyse des termes « s'amusait » et « poitrine » révèle un sens connoté lié aux caresses. « Poitrine » constitue par ailleurs une synecdoque, la partie (les seins) désignant le tout. L'écriture de cette scène érotique est renforcée par diverses constructions métaphoriques et hyperboliques. Les syntagmes « baptême de feu » (l) et « instants magiques » (n) forment une métaphore *in absentia* qui illustre les moments consacrés aux actes sexuels. L'adjectif « magiques » amplifie les actions et décrit le rapport sexuel comme un tremplin permettant d'extérioriser d'intenses sensations.

En (o), les énoncés « La pomme fut très délicieuse » et « des séances de luxure très brèves » sont des métaphores hyperboliques traduisant l'intensité de la pratique sexuelle quotidienne de la narratrice. Le lexème « pomme » se substitue métaphoriquement à l'acte sexuel entre Faby et Andy. Le qualificatif « délicieuse » symbolise l'extase éprouvée lors de ce que la narratrice nomme elle-même des « ébats ». De plus, l'emploi de l'article indéfini « des », à valeur de globalisation, souligne la répétition d'une pratique inhérente à la débauche, si l'on se réfère à la charge sémantique du terme « luxure ». La moralité de la narratrice est ainsi mise en cause, non seulement au regard des procédés stylistiques déployés, mais aussi à la suite d'une observation macrotextuelle. Ses ébats sexuels variés peuvent, de ce fait, être rattachés à l'ordre du libéralisme sentimental.

[p] « Grande fut ma surprise lorsque le taximan gara devant un local estampillé **''auberge''** » (*TCH* : 50).
[q] « Bien ! Assez parlé du travail ! Je m'éloigne du sujet du texte n'est-ce pas ? Ah ! **Maîtresse** ! Ces **maîtresses** ! J'y suis presque » (*Ibid*. : 46).
[r] « je n'étais **pas à mon premier coup**, n'est-ce pas ? Avec **un homme marié** ! » (*Ibid*. : 82).
[s] « - Écoute Andy ! Tu as oublié que **tu viens de te marier** peut-être ! Tu m'as même présenté ta femme voyons. […] Comment contenir donc un **homme marié** qui s'apprête à **tromper sa femme** ? » (*Ibid*. : 82).

Dans l'imaginaire camerounais, l'auberge *(p)* fait partie des lieux tabous. Selon les représentations socioculturelles africaines, toute relation amoureuse discrète ne s'y déroule guère. Divers stéréotypes négatifs sont associés à ce lieu, perçu comme l'espace par excellence de la débauche et de l'infidélité. Ainsi, ce terme revêt, dans la tradition camerounaise, une connotation péjorative : il dissimule l'image d'une femme vulgaire, facilement manipulable par les hommes qui la convoitent pour assouvir leurs pulsions. Ces derniers sont, pour la majorité, mariés : « tu viens de te marier » *(r)*, « un homme marié » *(r et s)*, « tromper sa femme » *(s)*. Cet ensemble lexical désigne, du côté de l'homme, un archilexème unique : l'infidélité. Cela confère à la narratrice le statut de « Maîtresse » *(q)*, un terme resémantisé comme marqueur de négativité. C'est la *tchiza*, telle que thématisée dans le titre du roman. Faby se présente comme une femme vénale, enchaînant les relations avec des célibataires ou des hommes mariés : « je n'étais pas à mon premier coup » *(r)*.

Cependant, si le projet d'une femme vénale réside dans la satisfaction du désir de l'autre à des fins lucratives, celui de Faby est plutôt consubstantiel à l'expression de sa liberté de penser et d'agir, ainsi qu'à une volonté d'assouvir ses pulsions sans subir les barrières traditionnelles. La seule nuance est que l'appât du gain ne motive pas ses pratiques sexuelles. En somme, écrire explicitement ce que plusieurs artistes dissimulent dans leurs récits constitue la particularité de Fokoua. Il ne s'agit pas pour elle de conter l'amour, mais de briser les tabous pour mettre en lumière les pratiques sexuelles, voire les ébats avec de multiples hommes.

Dans *TCH*, l'érotisme est matérialisé comme un phénomène de tension et l'extériorisation d'une passion forte. Dépassant le simple lexème, l'auteure embrasse le concret et l'action. Si l'on peut y voir une forme de débauche, n'a-t-on pas plutôt affaire à un journal intime à travers lequel l'écrivaine se sert de son expérience pour sensibiliser?

3. Enjeux scripturaires de *Tchiza* : entre renarrativisation de soi et brisure des tabous

En littérature postmoderne, la renarrativisation de soi est tributaire du décentrement d'un sujet qui se reconstruit et se réécrit. Loin de

s'inscrire dans les codes de l'autobiographie, le roman adopte une visée déconstructiviste. Il convient donc de montrer comment se déploie le vécu de l'écrivain dans son texte et, sur le plan idéologique, de circonscrire le projet de brisure des tabous socioculturels initié par Liliane Fokoua.

3.1. De la renarrativisation de soi : un dédoublement du sujet tensif

Selon les principes de base de la narratologie, l'exploration des voix narratives permet de dégager la position du narrateur par rapport au procès envisagé. Cette position peut être confirmée à partir du hors-texte afin de voir s'il s'agit d'une renarrativisation de soi ou d'une aventure autobiographique. La renarrativisation, explique Laurence Gauvreau (2020 : 172), est une stratégie scripturaire postmoderne, envisagée comme une « construction (sociale) de soi ». Les procédés sémiolinguistiques utilisés constituent alors des « briques identitaires ». En effet, « le geste d'écrire agence en permanence les mots pour créer une certaine notion de soi ».

Le lecteur postulé établit un rapprochement entre les marques de subjectivité présentes dans le discours de la narratrice Faby, son parcours socioprofessionnel et certaines données paratextuelles. Les procédés linguistiques employés dans le roman de Fokoua soumettent le langage à un examen critique, au terme duquel le verdict les rattache directement au personnage-narrateur. Dans un tel processus sémiotique, « le sujet tensif se dédouble en un ''autre'' et intériorise le corps autre comme '' inter-sujet'' sur le fond de la fiducie » (Greimas et Fontanille, op. cit. : 63).

Les subjectivèmes à travers lesquels la narratrice Faby raconte ses aventures amoureuses sont essentiellement des marques de la première personne. L'horizon d'attente amène à envisager une narration auto- ou homodiégétique. Dès lors, il y a lieu de se demander s'il ne s'agit pas d'une aventure autobiographique.

Ce qui est ainsi postulé reflète un présupposé attestant que le texte littéraire, avant de constituer à la réception un événement observable dans les comportements opératoires, est aussi et avant toute chose le résultat d'un acte de production ancré dans le vécu. Pour Tandia Mouafou, il faut, à ce titre, « déblayer l'horizon qui précède la production proprement dite avant de voir comment il affiche, dans sa matérialité, une littérarité susceptible de provoquer des mouvements dans l'espace-réception » (Tandia, 2017 : 37). De ce qui précède, et dans le cadre restrictif de cette étude, la poétique de l'érotisme devient l'écho du vécu de son auteure.

Le tableau ci-dessous met en évidence les correspondances entre le parcours de la narratrice et celui de l'auteure, Liliane Fokoua.

Observables textuels	Observables paratextuels
<u>*Prologue*</u> : « **Je** vais donc assouvir votre curiosité non sans passer par quelques détours. **Fabienne**, c'est **moi** ! » (*TCH* : 9)	<u>*Biographie :*</u> « Née en 1986 à l'Ouest-Cameroun, **Liliane Fokoua**… »
- « Après l'obtention d'un baccalauréat A4 mention assez bien au **lycée** de Nobudjan où **j'avais** passé tout mon cursus secondaire » (*Ibid*. : 11) - « **mon** cursus universitaire fut interrompu par l'obtention d'un **concours pour une école de formation professionnelle** […], **mon** seul objectif était de finir **ma** formation durant deux années […]. Quelques semaines donc après la cérémonie de sortie où je fus major de **ma** promotion, **je** fus affectée au lycée de Gomabai » (*Ibid*. : 27)	<u>*Biographie :*</u> « Liliane Fokoua est **enseignante de formation**, sortie **major** de la première cuvée de l'ENS de Maroua. **Passionnée par l'écriture** dès ses années de **lycée**… ».

Tableau 2 : <u>Matérialité de la narrativisation de soi</u>

Le récapitulatif ci-dessus permet au récepteur-lecteur de saisir l'ensemble du roman « comme la narration éclatée, polyphonique (aux multiples sources énonciatives et aux divers niveaux actanciels) et polyscopique (aux points de vue multiples) du récit, dont il doit reconstituer l'histoire » (Molinié, 1993 : 48-49). Il en ressort que le principe de renarrativisation de soi s'opère dans TCH à travers une étude comparée des observables sémiolinguistiques construits entre le texte et le hors-texte.

Le prologue, les différents chapitres et la biographie de l'auteure sont les principaux lieux d'observation permettant de justifier l'hypothèse de l'autofiction. Le surgissement de l'émetteur dans le roman se manifeste essentiellement par des déictiques, qui s'appuient sur les embrayeurs de la première personne du singulier : « Je vais… », « c'est moi », « j'avais… », « je fus… », « mon cursus… », « mon seul… », « ma formation… », « ma promotion… ». Ce déploiement de marques de subjectivité oriente la significativité vers l'identité de l'énonciateur, en instaurant une voix qui oscille entre l'autodiégétique et l'homodiégétique.

Le prologue étant un passage introductif qui permet à l'auteur de situer le cadre du récit et de contextualiser l'action ainsi que les personnages, les subjectivèmes qu'il y déploie reposent directement sur sa propre identité. La construction emphatique « Fabienne, c'est moi ! » (p. 9) crée une symbiose entre le sujet narratif et le sujet réel. Ce

dispositif sémiotique présente l'auteure sous les traits d'un substitut réaliste de l'héroïne, Fabienne/Faby. Cet effet de réel inscrit alors pleinement le roman dans une logique autofictionnelle.

Plusieurs lexies et syntagmes, à la charnière du texte et du paratexte, traduisent également cet enchâssement entre le parcours réel de l'auteure et celui de Faby, personnage-narrateur. Nous pouvons citer des marqueurs de sens tels que « lycée », « major » et « concours pour une école de formation professionnelle », repris dans le paratexte auctorial de manière fidèle ou analogique : « enseignante de formation », « sortie major », « ses années de lycée ». Si Fabienne est le personnage fictif qui se substitue à l'auteure, au regard du prologue, son parcours de lycéenne et sa profession d'enseignante sont consubstantiels à la biographie de Liliane Fokoua. *TCH* relève donc du registre autofictionnel. Il s'agit d'un journal intime fictionnalisé à travers lequel la romancière met en récit son parcours scolaire, universitaire et professionnel, ainsi que ses péripéties amoureuses. Dans une perspective traditionnelle camerounaise, n'est-il pas question d'une volonté de briser les tabous et de reconfigurer certaines idées reçues ?

3.2. Déconstruire les préjugés et reconfigurer la problématique du bonheur chez la femme

La société traditionnelle et religieuse africaine en général, et camerounaise en particulier, édicte de nombreuses règles régissant le rôle de la femme. Ces interdits, qui tendent parfois à la marginaliser, attisent la curiosité des féministes qui les analysent dans une perspective déconstructiviste.

Le projet scriptural de Fokoua répond à la dimension cognitive du langage, fondée sur la vision ou l'idéologie du scripteur et « les opérations sémantico-cognitives de la structuration linguistique du monde » (Charaudeau, op. cit. : 97). Pour l'auteure, la femme africaine n'est plus un être réduit à des devoirs, au détriment des droits qui régissent son quotidien. Elle « ne se distingue guère de l'être social dans lequel elle se ‘'perd'' » (Greimas, 1983 : 149). L'écrivaine dévoile sa vision face aux stéréotypes visant la femme et montre que celle-ci peut elle-même donner un sens à ses sentiments, ainsi qu'à ses choix amoureux et professionnels.

En Afrique traditionnelle, et en l'occurrence au Cameroun, l'infidélité féminine est traditionnellement punissable. Dans *TCH*, elle devient plutôt un moyen d'exploration de soi et d'expérimentation. Avoir des relations sexuelles avec plusieurs hommes est loin d'être une pratique directement assimilable à de la débauche. Elle s'inscrit plutôt dans une perpétuelle quête de l'âme sœur. Ainsi, la sexualité extraconjugale cesse d'être la négation de l'existence pour devenir le signe d'un dépassement des interdits. À travers les différentes aventures du personnage de Faby, l'on retient que le bonheur de la femme ne se résume pas au mariage. Se sentir épanouie, quels que soient les chemins pour y parvenir, demeure l'idéal. C'est ce qu'elle explique dans l'extrait ci-après:

> À un moment, je pensai même qu'en réalité, la société avait dévié les règles du bonheur en le réduisant à l'union d'un homme et d'une femme par les liens de mariage. Ainsi avait-on coutume de poser cette fameuse question : elle ou il est marié(e) ? Mais la question pour moi aurait été plutôt : elle ou il est heureux (se) ? Et là, sur le coup, nous l'étions (*TCH* : 88-89).

L'épanouissement sentimental de la femme n'est pas systématiquement conditionné par son statut matrimonial. Il résulte de son libre choix, de l'affection qu'elle porte à un homme et de l'attitude de ce dernier à son égard. L'idée de mariage n'est, au vu de la configuration narrative, qu'une convention subjectivante inapte à répondre de manière satisfaisante aux attentes de Faby. C'est pourquoi entretenir des relations amoureuses avec des hommes mariés est érigé en norme par la narratrice.

La prétendue liberté sexuelle de Tchiza n'entache en rien la passion professionnelle qui caractérise la gent féminine. L'auteure, au travers des déictiques de la première personne, exprime à la fois sa notoriété sentimentale et professionnelle, ainsi que sa liberté de penser et d'agir. Globalement, avoir pour compagnon un homme marié ne saurait être un acte répréhensible. Le bonheur ne se conçoit pas selon des stéréotypes sociétaux. Il se justifie par le ressenti de l'être et non par l'accumulation de biens matériels.

Conclusion

Nous nous sommes donné pour mission de faire une analyse sémiostylistique de l'érographie dans *Tchiza : une braguette de trop ouverte !*, roman de la Camerounaise Liliane Fokoua. Trois résultats ont été obtenus en vue de l'élucidation de cet objet d'étude. D'abord, la sensualité est sémiotisée dès le hors-texte du roman pour dénuder un univers socio-culturel en pleine mutation des mentalités. L'image obscène qui y est greffée influence l'axe du regard et modifie la perception du récepteur. Ensuite, l'acte passionnel est matérialisé dans la trame du récit au travers de la portraitisation de l'être et de la mise en scène des pratiques sexuelles faites en toute liberté, prises comme témoins d'une gent en quête de repères. Enfin, l'écriture de l'amour et la sexualité se veut un investissement sémiotique, linguistique et stylistique visant à mettre en valeur les problématiques philosophiques basées sur la liberté et la morale. La perception traditionnelle est fondée sur l'axiologie du fait social caractérisé par la chasteté, la dignité et la fidélité. La question religieuse est dirigée vers le triptyque offense, mal et bien. En tenant compte des prescriptions faites par les pouvoirs publics sur le respect des us et coutumes camerounais dans les manuels scolaires, quel peut être l'impact de la réception didactique de *TCH* chez le jeune apprenant ?

Bibliographie

BALANA, Y. (2018), « La tension entre *Eros* et *Philia* : amour et sexualité dans quelques romans d'Afrique subsaharienne et du Maghreb », dans Amabiamina Flora & Nankeu Bernard Bienvenu, (dir.), *Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique. Vers un changement des mentalités ?*, Paris, L'Harmattan, p. 23-40.

BEYALA, C. (1987), *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, France, Stock.

-- (1988), *Tu t'appelleras Tanga,* Paris, *Stock*.

CHARAUDEAU, P. (1995), « Une analyse sémiolinguistique du discours », *Langage n°117*, p.96-111.

Dictionnaire de l'académie française. Disponible à l'adresse : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S1243, consulté le 05 avril 2026.

FOKOUA, L. (2020), *Tchiza : une braguette de trop ouverte !*, Dschang, Élite d'Afrique.

GAUVREAU, L. (2020), « L'écriture de soi, une écriture de l'Autre ? », *Voix plurielles*, N°17, vol.1, p.171-181. Disponible à l'adresse : https://www.erudit.org/fr/revues/voixpl/2020-v17-n1-voixpl05274/1069218ar.pdf, consulté le 24 mars 2026.

GENETTE, G. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.

GREIMAS, A.-J., (1983), *Du sens II,* Paris, Seuil.

GREIMAS, A.-J., FONTANILLE, J. (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.

KÜHN, M. (2014), « Des voix du silence. Variations de la narration indécidable dans le roman de mémoire contemporain », *Tangence n°105,* p.31-54. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1030445ar, consulté le 04 avril 2026.

LANDOWSKI, É. (2004), *Passions sans nom*. *Essai de socio-sémiotique III*, Paris, PUF.

MOLINIÉ, G. (1993), *La stylistique,* Paris, PUF.

TANDIA MOUAFOU, Rousseau J.-J. (2017), *Sémiostylistique du macrotexte rousseauïste*, Paris, Edilivre.