



# CRITHALYS

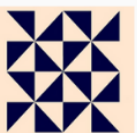
*CRITIQUE, THÉORISATION, ANALYSE DE LA LITTÉRATURE,  
DES ARTS ET DE LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE*

REVUE DE LANGUES, LITTÉRATURES, ARTS, SOCIÉTÉS

**Numéro : 003 , Volume 1,  
Décembre 2025**



ISSN : 3104-9842 -ISSN-L: 3104-9834





# CRITHALYS

*Revue scientifique*

*Critique, théorisation et analyse de la littérature, des arts et de la société contemporaine*

***Numéro : 003 , Volume 1,  
Décembre 2025***

---

Revue CRITHALYS

LANGUES, LITTÉRATURES, ARTS, SOCIÉTÉS

Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire

UFR Langues et Littérature

GRECTLIC (Groupe de Recherche en Critiques et Théories Littéraires Contemporaines)

Presses Universitaires de Bouaké, UAO, 2025

Dépôt légal N°26641 du 06 Octobre 2025,

Ministère de l'intérieur et de la sécurité/Direction des archives nationales, Sous-Direction  
du Dépôt légal

BPV 18 Bouaké 01

+225 0707507421

[gcritiquetheories@gmail.com](mailto:gcritiquetheories@gmail.com)

<https://grectlic.net/revue-crithalys/>

ISSN : 3104-9842

ISSN-L :3104-9834



## COMITÉ DE RÉDACTION



### DIRECTEUR DE PUBLICATION

Prof. KANGA Konan Arsène, Université Alassane Ouattara

### CO-DIRECTEUR

Dr/Mc DANHO Yayo Vincent, Université Alassane Ouattara

### SECRETARIAT DE RÉDACTION

Dr/Mc AHO Kouakou Bernard, Université Alassane Ouattara

Dr/Mc KOBENAN Kouakou Léon, Université Alassane Ouattara

Dr/Mc YAO Kouamé, Université Alassane Ouattara

Dr AMANI Dieudonné Désiré, Université Alassane Ouattara

Dr ASSOH Dingny Yannick, Université Alassane Ouattara

Dre FANRAMAN Kinalè Aude, Université Alassane Ouattara

Dre KOFFI Dagou Kanga Marie Albertine, Université Alassane Ouattara

Dr SANOGO Kagnon Brahim, Université Péléforo Gon, Korhogo

Dr KONATÉ Mamadou, Université Alassane Ouattara

### SECRETARIAT ADMINISTRATIF

Dr/Mc KOUASSI Oswald Hermann, Université Alassane Ouattara

Dre DAH Perpétue, Université Alassane Ouattara

Dr DIBY Kouakou Marcel, Université Péléforo Gon, Korhogo

Dre MONSIA Gouelou Sandrine Audrey Flora, Université Virtuelle de Côte d'Ivoire

## COMITÉ SCIENTIFIQUE ET DE LECTURE



Prof. ANO Boadi Désiré, *Littérature*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. AZOUMANA Ouattara, *Philosophie*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. BAH Henri, *Philosophie*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. BAMBA Mamadou, *Histoire*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. COULIBALY Adama, *Littérature*, Université Félix Houphouët Boigny, Côte d'Ivoire

Prof. DEDOMON Claude, *Littérature*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. IBO Lydie, *Sémiotique*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Prof. IRIÉ Bi Gohy Mathias, *Grammaire*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire



Prof. Karidjatou DIALLO, Études hispaniques, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire  
Prof. KOUACOU Jacques R. Koffi, *Littérature*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire  
Prof. KOUAMÉ Kouakou, *Linguistique*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire  
Prof. LOUCOU Alain François, *Géographie*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire  
Dr/Mc MANDÉ Hamadou, *Études théâtrales*, Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso  
Dr Mhamed ABDELMOUNA, *Littérature*, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Maroc.  
Prof. MAZOU Hilaire, *Sociologie*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire  
Dre/Mc N'CHO Rachel, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire  
Prof. OULAI Jean Claude, *Communication*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire  
Prof. Pierre Ndemby MAMFOUMBY, Université Omar Bongo, Gabon  
Prof. SAKHO Cheick, *Littérature*, Université Cheick Anta Diop, GIRCI, Sénégal  
Dre/Mc SARE/MARE Honorine, *Littérature*, Université Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso  
Prof. TOPPÉ Eckra Lath, Études germaniques, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire  
Prof. TRO Deho Roger, *Littérature*, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire  
Prof. Vamara KONÉ, Études américaines et littérature comparée, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire



## LIGNE ÉDITORIALE



Les enjeux des études actuelles en langue, littérature, art et sciences sociales exigent de faire correspondre les théories et d'engager les experts et critiques à de nouvelles perspectives de lecture. L'idée est d'ouvrir la compréhension des œuvres et des pratiques dans leurs multiples rapports à l'histoire, à l'expérimentation, à la création artistique, aux convergences idéologiques et scripturaires. Saisi sous ce prisme, les défis du développement donnent forme et force à un flux pluridisciplinaire de regards innovants qui travaillent à transformer les sociétés et à penser les humanités selon les perspectives du durable et de la qualité de vie.

La **Revue CRITHALYS** qui procède des activités du Groupe de Recherche en Critiques et Théories Littéraires Contemporaines (GRECTLIC) de l'UFR Langues et Littérature (Université Alassane Ouattara) s'appuie sur l'expérience et les savoirs autour de la critique et des interactions théoriques pour faire de la production scientifique un levier développementaliste. Revue pluridisciplinaire, **CRITHALYS** veut penser le potentiel théorique et pratique pour l'inscrire dans le jeu de composition, d'expérimentation des œuvres et des réalités sociales pour garantir la meilleure marge possible à leur réception critique. Elle fait bon accueil des propositions originales sous les aménagements de thématiques actuelles et de pointe que la critique universitaire inscrit aux besoins du développement. Les articles subiront la rigueur d'un processus d'évaluation avant publication ; une fois publiés, lesdits articles seront exploitables en *Open Access*.

Ainsi, l'interaction critique assignera à des perspectives qui enrôleront des spéculations constructives. Ces réflexions croisées seront déterminantes pour le dynamisme de la revue, en particulier la maîtrise des objets, l'élaboration de méthodes bien définies, l'évaluation nodale et la visibilité des résultats.

La **Revue CRITHALYS** a pour dessein de libérer tout le potentiel des chercheurs qui partagent la volonté de s'approprier la maîtrise des savoirs et leur divulgation.

Prof. KANGA Konan Arsène

Université Alassane Ouattara

Directeur de publication





## CONSIGNES DE RÉDACTION

Normes éditoriales d'une revue de lettres ou sciences humaines adoptées par le CTS/LSH, le 17 juillet 2016 à Bamako, lors de la 38ème session des CCI : « Aucune revue ne peut publier un article dont la rédaction n'est pas conforme aux normes éditoriales (NORCAMES/LSH). Les normes typographiques, quant à elles, sont fixées par chaque revue. »

### 1. Les textes à soumettre devront respecter les conditions de formes suivantes :

- ✓ le texte doit être transmis au format document doc ou rtf ;
- ✓ il devra comprendre un maximum de 60.000 signes (espaces compris), interligne 1,5 avec une police de caractères Times New Roman 12 ;
- ✓ insérer la pagination et ne pas insérer d'information autre que le numéro de page dans l'entête et éviter les pieds de page ;
- ✓ les figures et les tableaux doivent être intégrés au texte et présentés avec des marges d'au moins six centimètres à droite et à gauche. Les caractères dans ces figures et tableaux doivent aussi être en Times 12. Figures et tableaux doivent avoir un titre.
- ✓ Les citations dans le corps du texte doivent être indiquées par un retrait avec tabulation 1 cm et le texte mis en taille 11.

### 2. Des normes éditoriales d'une revue de lettres ou sciences humaines

**2.1.** Aucune revue ne peut publier un article dont la rédaction n'est pas conforme aux normes éditoriales (NORCAMES). Les normes typographiques, quant à elles, sont fixées par chaque revue.

**2.2.** La structure d'un article, doit être conforme aux règles de rédaction scientifique, selon que l'article est une contribution théorique ou résulte d'une recherche de terrain.

**2.3.** La structure d'un article scientifique en lettres et sciences humaines se présente comme suit:

- Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction (justification du thème, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie.

- Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction, Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Bibliographie.

- Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : 1.; 1.1.; 1.2; 2.; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2.; 3. ; etc.).



**2.4.** Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets. Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point.

**2.5.** Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante :  
- (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ; - Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées).

Exemples :

- En effet, le but poursuivi par M. Ascher (1998, p. 223), est « d'élargir l'histoire des mathématiques de telle sorte qu'elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d'accroître le domaine des mathématiques : alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupé du groupe professionnel occidental que l'on appelle les mathématiciens(...)».

- Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile, qui dans son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit :

*Qu'on ne s'y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l'encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont sait preuve ce que l'on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l'appellation positive d'économie populaire.*

- Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu'il le dit :

*le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation sociohistorique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakité, 1985, p. 105).*

**2.6.** Les sources historiques, les références d'informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

**2.7.** Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Éditeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif. Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Éditeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2<sup>nde</sup> éd.).

**2.8.** Ne sont présentées dans les références bibliographiques que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur.

Par exemple :



## **Références bibliographiques**

AMIN Samir, 1996, *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.

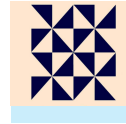
AUDARD Cathérine, 2009, *Qu'est-ce que le libéralisme ? Éthique, politique, société*, Paris, Gallimard.

BERGER Gaston, 1967, *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.

DIAGNE Souleymane Bachir, 2003, « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogène*, 202, p. 145-151.

DIAKITE Sidiki, 1985, *Violence technologique et développement. La question africaine du développement*, Paris, L'Harmattan.





## SOMMAIRE

### HISTOIRE

1. Awa Yombé YADE, *Les défis de l'accès collectif au foncier agricole : cas des groupements de femmes de Toubab Dialaw (Sénégal)*.....1

### SOCIOLOGIE

2. BAKARY Tadégnon Roger, VODOUNNON TOTIN K. Marius, *Logiques paysannes face à l'appropriation des initiatives agricoles institutionnelles de lutte contre les mutations climatiques dans la commune de Dangbo au Bénin*.....15
3. Djeneric SAKA-ALANDJI, Bertrand Dimitri NDOMBI BOUNDZANGA, YANGA NGARY Bertin, Berthe Délizia MAMIA MANFOUMBI, *Hybridation des régimes d'activité et management de la résilience : une analyse sociologique de l'organisation du travail des fonctionnaires-entrepreneurs au Gabon*.....35

### GÉOGRAPHIE

4. Adeline Olga BRISSY, *Vers une gestion durable des déchets ménagers fondée sur l'économie circulaire dans la ville de Bouaké (Centre, Côte d'Ivoire)* .....52

### ÉTUDES HISPANIQUES

5. Vincent BATAMOSSI HERMANN, Honorat Romain Serge Zinsou AGBODOYETIN *Expresión oral en aprendientes francófonos del español como lengua extranjera: dificultades y enfoques de solución*.....72

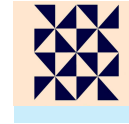
### LETTRES MODERNES

6. Alléby Serge-Pacôme MAMBO, *Modalisations et modulations du « corps-actant » dans La Guerre des Femmes de Bottey Zadi Zaourou* .....87
7. ETTIEN Oi Ettien Hervé Georges, *Les Komians : étude anthroposémiotique d'une croyance mystique*.....105
8. KANGA N'Guessan Hervé, *Poèmes en prose et flexibilité de l'expression chez quelques poètes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*.....116

### SCIENCES DU LANGAGE ET DE LA COMMUNICATION

9. ETIEGNE Saly Martine, *Digitalisation des processus de communication interne au sein de l'Université Alassane Ouattara : une analyse de la dynamique d'usage de WhatsApp* .....134





## SYNTHÈSE DES ARTICLES

Dans les linéaments de ce 3<sup>ème</sup> Numéro de CRITHALYS, les contributeurs explorent la dynamique agraire dans certains pays africains, l'entrepreneuriat, le rapport aux langues étrangères, la place du corps de la femme dans les mythes, les pouvoirs naturels et mystiques des Komians, gardiennes de la tradition, la digitalisation des processus de communication interne et la prose poétique au XIX<sup>ème</sup> siècle.

Ainsi, **Awa Yombé YADE**, dans son étude, fait découvrir les femmes de Toubab Dialaw (Sénégal), qui, malgré une législation favorable à l'égalité d'accès au foncier au Sénégal, demeurent toujours marginalisées du fait des coutumes et de certaines croyances religieuses. Toutefois, les stratégies politiques développées durant ces dernières décennies ont permis à plus de femmes d'accéder individuellement ou collectivement au foncier agricole.

S'agissant toujours du regard sur l'agriculture, **BAKARY T. Roger et VODOUNNON T. K. Marius** questionnent les logiques paysannes face aux luttes contre les mutations climatiques. Ils soulignent qu'au Bénin, le secteur agricole représente une part importante de la formation du Produit Intérieur Brut, avec une contribution significative à la création de richesse nationale. Bien que la commune de Dangbo (Bénin) ait l'ambition de fonder son développement économique et social local sur la valorisation des potentialités agricoles, le secteur demeure fortement affecté par les aléas climatiques, qui perturbent les calendriers agricoles et occasionnent parfois la destruction des cultures.

**Djeneric SAKA-ALANDJI et al.** interrogent les modalités d'organisation du travail mises en œuvre par les fonctionnaires-entrepreneurs pour articuler des activités relevant de logiques institutionnelles distinctes, voire antagonistes. La figure émergente du fonctionnaire-entrepreneur gabonais, entendu comme un agent public, cumulant l'exercice de sa fonction administrative avec des activités économiques parallèles, le plus souvent inscrites dans le secteur informel. Cette configuration professionnelle hybride engendre une recomposition profonde des rapports au temps et à l'espace de travail, marquée par une dualité spatio-temporelle et organisationnelle.

**Adeline Olga BRISSY** porte son regard sur la gestion des déchets ménagers fondée sur l'économie circulaire dans la ville de Bouaké. Ses résultats mettent en évidence un système de gestion des déchets largement dominé par une logique linéaire, caractérisé par une couverture inégale de la collecte, des pratiques limitées de valorisation et de fortes disparités socio-spatiales.

**Vincent BATAMOSSI et Honorat AGBODOYETIN** retiennent que toute langue naturelle a été d'abord orale avant d'être écrite. Pour eux, l'expression orale dans une langue étrangère fait partie des habiletés difficiles à acquérir par l'apprenant. C'est pourquoi ils explorent cet univers, en recensant quelques-unes des difficultés rencontrées par les apprenants francophones de l'espagnol, langue étrangère au Bénin.

**Alléby Serge-Pacôme MAMBO** revient sur le rôle du corps féminin dans la structure actantielle de *La guerre des femmes* de Bottey Zadi Zaourou. Il note qu'au-delà du sujet syntaxique,



pivot de la grammaire narrative et dans le prolongement du sujet thématique, instance actoriale du niveau figuratif, le corps se présente, d'une part, comme une instance de suture sémiotique, et d'autre part en tant qu'instance incarnée. Le corps organise le sens (proprioceptivité) entre la perception extérieure (extéroceptivité) et la perception intérieure (intéroceptivité). Il manifeste une double configuration actantielle, entre le « moi-actant » et le « soi-actant »,

**ETTIEN Oi Ettien Hervé Georges**, lui, réfléchit sur la croyance mystique des Komians, prêtresses issues du peuple Agni, situé dans l'est de la Côte d'Ivoire pour questionner l'univers culturel, ancestral africain. Le savoir local procédant des pouvoirs naturels et mystiques de ces gardiennes de la tradition constitue une source de productions des savoirs africains, qui, en alternance avec le savoir du monde moderne actuel, peut faire face aux grandes pathologies et problématiques de ce monde.

**KANGAN'Guessan Hervé** analyse l'écriture poétique des poètes du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle afin d'en dégager les procédés utiles à la création du poème en prose. Très révoltés contre les règles classiques, les poètes décident de les briser en s'exprimant dans une prose souple capable de traduire les sentiments, les idées et les réalités de la vie quotidienne. La prose devient depuis lors une voie nouvelle de l'expression poétique.

En définitive, La digitalisation des processus de communication interne représente un levier stratégique incontournable pour la modernisation des universités publiques en Côte d'Ivoire. De l'avis de **ETIEGNE Saly Martine**, elle consiste à intégrer les technologies numériques, afin d'optimiser la circulation de l'information entre les différents acteurs universitaires. Cependant, cette transition s'appuie souvent sur une approche hybride qui combine infrastructures officielles et usages informels, reflétant notamment l'adoption massive de solutions comme WhatsApp pour la communication.





## Modalisations et modulations du « corps-actant » dans *La Guerre des Femmes* de Bottey Zadi Zaourou

Alléby Serge-Pacôme MAMBO

Université Alassane Ouattara

UFR Langues et Littérature

Département de Lettres Modernes

[spmambo@hotmail.fr](mailto:spmambo@hotmail.fr)

### Résumé

L'article porte une réflexion sur la place du corps dans la structure actantielle de *La guerre des femmes* du dramaturge ivoirien Bottey Zadi Zaourou. En effet, au-delà du sujet syntaxique, pivot de la grammaire narrative et dans le prolongement du sujet thématique, instance actoriale du niveau figuratif, le corps se présente, d'une part, comme une instance de suture sémiotique, et, d'autre part en tant qu'instance incarnée. Le corps organise le sens (proprioceptivité) entre la perception extérieure (extéroceptivité) et la perception intérieure (intéroceptivité). Il manifeste une double configuration actantielle, entre le « moi-actant » et le « soi-actant », telle que l'ont montré de nombreux travaux, en l'occurrence ceux de Jacques Fontanille (2003, 2005 et 2011). Ce fondement théorique et méthodologique, à travers les figures actoriales des personnages de Zouzou et de Mahié dans *La Guerre des Femmes*, a mis en exergue une modulation actantielle produisant trois types d'actants : d'abord, l'actant-sujet, opérateur des transformations narratives. Ensuite, le corps-actant que module la notion de genre et qui modalise le rôle actantiel du corps. Enfin, le sexe-actant, qui introduit le corps dans la dimension d'objet-actant, d'outil ou d'instrument de réalisation de la performance narrative.

**Mots clés :** *Corps-actant, genre, modulation actantielle, modalisation, sexe-actant, sémiotique du corps.*

### Abstract

The article reflects on the place of the body in the actantial structure of *La guerre des femmes* (The War of Women) by Ivorian playwright Bottey Zadi Zaourou. Indeed, beyond the syntactic subject, which is central to narrative grammar and an extension of the thematic subject, the figurative level's actorial instance, the body presents itself, on the one hand, as an instance of semiotic suture, which organizes meaning (proprioceptivity) between external perception (exteroceptivity) and internal perception (interoceptivity). On the other hand, as an embodied instance, it manifests a double actantial configuration, between the "I-actant" and the "self-actant," as shown in numerous works, notably those of Jacques Fontanille (2003, 2005, and 2011). This theoretical and methodological foundation has highlighted, in *La Guerre des Femmes* and through the acting figures of the characters Zouzou and Mahié, an actantial modulation producing three types of actants: first, the actant-subject, operator of narrative transformations. Next, the body-actant, which modulates the notion of gender and modulates the actantial role of the body. Finally, the sex-actant, which introduces the body into the dimension of the object-actant, a tool or instrument for the realization of narrative performance.

**Keywords :** *Body-actant, gender, modulation, modalization, sex-actant, semiotics of the body.*





## Introduction

Le corps, surtout celui de la femme, s'est révélé comme un concept majeur de la littérature africaine. Chez de nombreux auteurs, en effet, la mise en scène du corps de la femme est un motif narratif, un élément de dénonciation de la marginalisation et de la soumission dont est l'objet la gent féminine, dans une société africaine de tradition patriarcale. Cette mise en fiction du corps de la femme connaît trois principales tendances : il y a, d'abord, la tendance de la valorisation de la femme noire et de son corps, comme objet esthétique, célébré pour sa beauté et sa sensualité. À ce sujet, L. S. Senghor (1945 et 1948), C. Laye (1966), etc., ont consacré des textes légendaires à la sublimation du corps de la femme africaine. Ensuite vient le moment de basculement qui voit le corps de la femme africaine assimilé à la faiblesse, au péché, au vice social et à la corruption des mœurs ; corps qu'il faut soumettre, dompter, parfois martyriser et sacrifier sur l'autel de la tradition, pour le salut de la société africaine ; les motifs littéraires, entre autres, étant essentiellement la mutilation génitale, le mariage forcé, la prostitution, la séduction.

Au nombre des auteures de cette tendance, l'on comptera M. Bâ (1979), F. Kéita (1998), R. Yaou (1982 et 1985), et bien d'autres encore. Enfin, une troisième tendance dépeint le corps de la femme comme l'expression de la condition féminine, mais aussi comme l'adjuvant et/ou le produit de l'émancipation de la femme dans la société africaine. Cette dernière tendance se rencontre, par exemple, dans les écrits de C. Beyala (1993 et 2003), R. Yaou (1982 et 1985), pour ne citer que ces auteures-là.

Au nombre de ces écrits, *La Guerre des Femmes* (2001) de B. Z. Zaourou est l'une des représentations les plus emblématiques du corps de la femme comme moyen de son émancipation au sein de la société. Le dramaturge ivoirien, en effet, y réécrit cette quête de l'épanouissement de la femme au sein de la société sous le prisme d'une guerre entre l'homme et la femme, guerre dans laquelle le corps et ses différentes expressions sont thématiques comme instrument de lutte. Une telle configuration amène nécessairement à s'interroger sur la place du corps et ses effets de sens dans l'œuvre théâtrale *La Guerre des Femmes* (2001) de Bottey Zadi Zaourou.

Quelles sont les différentes modulations et modalisations actantielles du corps et comment servent-elles le projet d'écriture de la libération de la femme—? Autrement dit, comment le corps se présente-t-il comme une instance actantielle du schéma narratif ? En quoi le sexe, partie du schéma corporel, peut-il être conceptualisé comme un objet-actant à





part entière qui modalise l'action du sujet ? Enfin, quelles en sont les implications sémantiques dans l'interprétation de *La Guerre des femmes* ?

L'objectif recherché dans cette étude est de montrer que le corps, concept transversal des Sciences humaines, est un concept majeur de la production et de l'interprétation de la signification de *La Guerre des femmes*. Pour atteindre cet objectif, deux méthodes sémiotiques seront convoquées. D'abord, la sémiotique narrative greimassienne fournira à l'étude les outils d'une analyse de la structure profonde du texte, de la structure actantielle notamment, permettant ainsi de révéler la syntaxe, les types d'actants et les différentes modalisations de leurs rôles dans le schéma actantiel. Ensuite, prenant appui sur ce schème narratif, la sémiotique du corps développée par J. Fontanille dans *Soma et séma* (2005) et *Corps et sens* (2011), servira à examiner la dimension actantielle du corps dans *La guerre des femmes*, ses diverses déclinaisons et modulations observables selon le degré de résistance des corps des actants-sujets à leurs environnements.

Cet article progressera à travers quatre items principaux. L'item 1 intitulé « Le corps dans le processus de la signification » apporte un éclairage conceptuel et théorique sur la sémiotique du corps. Il revient sur la place du corps à l'intérieur de la sémiose, en tant qu'instance d'articulation des différents plans du langage. Il s'agit donc des outils théoriques d'une sémiotique de « l'incarnation », c'est-à-dire d'une « sémiotique de l'action centrée sur le corps de l'actant, et non plus seulement sur l'enchaînement logique et canonique des épreuves » (J. Fontanille, 2005, p.15). Une fois ce fondement théorique posé, l'item 2 (« La structure actantielle polémique dans *La guerre des femmes* ») introduit l'analyse de l'actantialité du corps à proprement parler. Cette section s'occupe de mettre en lumière le schéma narratif, les programmes narratifs en opposition, ainsi que la syntaxe actantielle qui les sous-tend dans l'œuvre. Par la suite, l'item 3 questionne le concept de genre dans la construction du « soi-actant » dans *La Guerre des Femmes*.

Comme l'indique son intitulé, cet item montre la dualité du corps pris entre le « moi » et le « soi », entre genre et sexe, etc., et les modulations actantielles que cette dualité induit dans la réalisation des actions des actants-sujets. Le dernier item, enfin, s'intéresse à une autre dimension du corps, le corps objet-actant, notamment le sexe, en tant qu'instrument ou « outil-actant » dont se servent les sujets opérateurs pour la réalisation de leurs performances dans *La Guerre des Femmes*.





## 1. Le corps dans le processus de la signification

À l'instar des notions de « focalisation » et de « point de vue » qui, dans l'herméneutique narratologique et discursive, ramènent le sujet-énonçant à sa présence physique dans le discours, la notion du corps a pris une place importante dans la théorie sémiotique de ces dernières années. Le corps y est placé au cœur de la *semiosis* en tant que condition de l'expérience sensible et surtout de sa signification. Il s'agit, en fait, d'une « révision », d'un tournant méthodologique et épistémologique de la science de la signification, qui entend sortir du carcan de la théorie du signe saussurienne et hjelmslevienne, jugée trop logiciste, pour revenir à sa source phénoménologique. Selon la phénoménologie de la perception, en effet, il n'y a pas de perception sans signification ; ou plus exactement, percevoir, c'est donner du sens au monde sensible par la présence du corps. Dès lors, la signification devient une science incarnée, nécessitant la médiation d'une instance corporelle : le sujet-sensible et sentant.

À partir de ce fondement phénoménologique, la sémiotique greimassienne envisage la signification comme le produit d'une « opération », c'est-à-dire l'acte d'un corps opérant ou opérateur. Dans *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Maurice Merleau-Ponty (1945, p.271), à ce propos, décrivait le corps comme un « objet qui utilise ses propres parties comme symbolique générale du monde et par lequel, en conséquence, nous pouvons 'fréquenter' ce monde, le 'comprendre', lui trouver une signification ». Il ressort de cette description du corps, deux statuts essentiels et complémentaires qui nourriront la théorie sémiotique du corps. Le premier, prolongeant la théorie hjelmslevienne du signe, postule le corps comme média des deux plans du langage. Cette acception fait ainsi du corps, l'instance incarnée de l'acte de langage. Il s'agit, ici, de l'opérateur de la *semiosis*, c'est-à-dire de l'opération qui instaure la relation entre forme de l'expression et forme du contenu du signe. Jacques Fontanille explique ce premier niveau d'approche du corps à l'intérieur de l'opération de la production de la signification et estime que,

dès qu'on s'interroge sur l'opération qui réunit les deux plans d'un langage, le corps devient indispensable : qu'on le traite comme siège, vecteur ou opérateur de la *semiosis*, il apparaît comme la seule instance qui soit commune aux deux faces ou aux deux plans du langage, et qui puisse fonder, garantir ou réaliser leur réunion en un ensemble signifiant. (J. Fontanille, 2000, p.4)

Le second niveau est, en réalité, un prolongement de la réflexion ouverte par la première acception. Il interroge la place du corps propre dans la perception et la présence du sujet au monde. Elle envisage la signification comme le produit d'une « opération », c'est-à-dire l'acte





d'un corps opérant ou opérateur. Dès lors, la signification devient une science incarnée, une science du « phénomène », nécessitant la médiation d'une instance corporelle. Jacques Fontanille poursuit en expliquant que

Le "retour du corps" dans la théorie sémiotique ne signifie donc pas, on le voit, un renoncement à son caractère de projet scientifique, et à la quête des formes et des "manières de signifier" qui le caractérise. En revanche, il procure une évidente alternative aux solutions logicistes : au lieu de traiter les problèmes théoriques et méthodologiques comme des problèmes logiques, on est désormais invité à les traiter sous l'angle phénoménal, et, pour cela, le corps de l'opérateur est requis. (J. Fontanille, 2010, p.6)

À partir de ces considérations, l'on comprend que la sémiotique observe deux effets possibles du corps dans le processus de la signification, liés d'une part à sa « posture », et à sa « spatialité » d'autre part. La posture, ou le « schéma postural », renvoie au positionnement du corps, en tant qu'« objet » présent dans l'espace. Il s'agit, ici, de l'ensemble des caractéristiques d'une posture quelconque du corps par rapport à monde, qui permettent l'action et le mouvement de celui-ci. La spatialité du corps, appelée également « schéma de surface » ou encore « enveloppe » (J. Fontanille, 2000, p.3), fait référence à la dimension formelle, à la « chair » du corps. J. Fontanille (2000, p.7) explique ces positions et leur complémentarité dans l'analyse sémiotique :

Mouvement et enveloppe ne sont plus deux conceptions inconciliables, mais les deux faces d'une même configuration et deux stades d'un même processus, celui de la conversion eidétique, qui engendre, comme nous l'indiquions tout à l'heure, une icône actantielle à partir d'une chair mobile et sensible, à partir de l'interaction entre matière et énergie. Le corps est soit mouvement, soit enveloppe, en raison à la fois d'un déplacement du point de vue qui, tantôt, met l'accent sur l'énergie, tantôt sur la matière... (J. Fontanille, 2000, p.7)

C'est sur cette théorie principalement que s'appuiera ce travail pour mener la réflexion sur les effets de sens du corps dans *La guerre des femmes* de Zadi Zaourou. L'intérêt sera d'abord porté sur la dimension de mouvement du corps féminin en tant que « corps-actant ». Cette première dimension permettra d'examiner les différentes modalisations du corps et du sexe de la femme dans l'œuvre. Dans un second temps, l'on abordera la question de « l'enveloppe ». À ce stade, l'étude mettra en lumière les modulations du corps et du sexe féminins mis en scène dans cette pièce de théâtre.

## 2. La structure actantielle polémique dans l'œuvre

*La guerre des femmes* est une mise en scène des tensions entre l'homme et la femme, principalement dans la société africaine. À travers un processus discursif diachronique, mais





aussi à travers une construction narrative en abyme des événements de la trame dramaturgique, l'œuvre rend compte de l'opposition sociale sempiternelle entre gents masculine et féminine. « La note de l'auteur » plante ce décor conflictuel et livre la substance de l'œuvre comme suit :

À l'origine des temps donc, hommes et femmes vivaient en communautés séparés, s'ignorant l'un l'autre. À la faveur des aventures d'un chasseur, les femmes découvrent l'homme. Une guerre sans merci s'engage entre les deux communautés. Les femmes (...) malmènent les hommes (...). À force d'observation et de ruse, les hommes finissent par découvrir que c'est un homme, Zouzou, qui concentre entre ses mains la puissance des femmes. Zouzou est capturé. (Z. Zaourou, *La guerre des femmes*<sup>1</sup>, p. 8)

Cette séquence narrative, qui est en réalité le parangon de la trame générale de l'œuvre, met en exergue les éléments du récit minimal. On peut relever la structure polémique qui soutend le schéma narratif de ce texte, dans lequel deux programmes narratifs s'opposent : d'un côté, celui des femmes qui vise à dominer la gent masculine et de l'autre, celui des hommes dont la quête est de se libérer de cette domination, voire de renverser la tendance. Cette opposition est donc marquée par la confrontation entre deux actants collectifs. Dès lors, la performance (F) en jeu, ici, pour chacun des deux protagonistes du Programme Narratif, est de posséder la domination (O). L'on peut ainsi traduire ce récit en deux énoncés distincts, représentés chacun par une syntaxe narrative :

E1 : la communauté des femmes *veut dominer* ...

F : (S<sub>1</sub> = O)

E2 : la communauté des hommes *veut dominer*...

F : (S<sub>2</sub> = O)

À ce premier niveau, le sujet (S<sub>1</sub>) représentant la communauté des hommes et le sujet (S<sub>2</sub>) ou anti-sujet, représentant la communauté des femmes, sont des actants collectifs, manifestés au niveau figuratif par des groupes d'acteurs sexualisés : hommes/femmes. Il ne s'agit plus simplement d'une opposition entre deux sujets, mais plutôt entre deux groupes de sujets qui se définissent, d'abord, par leur appartenance à un genre, à un corps physique. L'existence de deux sujets pour un même objet (représenté comme suit : F: {S<sub>1</sub> U O n S<sub>2</sub>}) crée ce que A. J. Greimas (1969 :83) appelle le « caractère polémique de la performance » dans ce récit. Selon lui, « cet énoncé narratif, exprimant anthropomorphiquement la relation de contradiction entre deux termes, est en réalité le syncrétisme de deux énoncés modaux propres à chacun des sujets. [...] F : confrontation (S<sub>1</sub> ↔ S<sub>2</sub>) » (A. J. Greimas, 1969 :84).

<sup>1</sup> Désormais, en abrégé, LGDF





Dans le tableau zéro qui ouvre à proprement parler la pièce, l'histoire se déroule maintenant à une époque moderne. La scène se passe dans un contexte familial, privé, où un homme, qui a la charge de prononcer une conférence sur le thème de la femme, exprime ses récriminations à l'encontre des femmes, sous le regard impassible de son épouse :

#### **Tableau zéro**

*Un homme à son domicile. Il gesticule devant un miroir. Il est seul.*

Je me demande pourquoi j'ai accepté cette conférence. (...) Il y aura aussi bien sûr, je crois, des intellectuels. Mais il y aura surtout ce que ce pays compte de femmes qui prétendent penser ... On m'a dit également dans mon petit livre qu'il faut que (...) j'évite le regard des gens. (...) Donc, ne regarder personne dans les yeux. Ce qui veut dire concrètement pour moi... (vivement) éviter par-dessus tout de regarder les femmes dans les yeux ! (...)

#### **L'épouse du conférencier**

- Il est tard mon ami. J'espère que tu n'as pas oublié que tu me sors ce soir ?

#### **L'homme**

*(comme terrifié)*

- Que je te sors ?

#### **La femme**

- Parfaitement. C'est ce soir *La guerre des femmes...* la grande première.

#### **L'homme**

- Ah ! Cette fameuse pièce... encore une histoire de féminisme, je parie

#### **La femme**

*(avec le sourire)*

- Tu ne changeras jamais toi. Allez, viens ! *(Elle lui passe le bras au cou et lui donne un baiser. Ils sortent).*

L'on perçoit plus nettement, dans cette séquence de dialogue, l'évolution des protagonistes du programme narratif décrit plus haut. De fait, l'on passe de deux actants collectifs à deux actants individuels, mais toujours avec la notion de sexe comme fondement de la manifestation des figures actoriales : un homme et une femme. Ainsi, à ce stade de la progression du récit, il faut remarquer que le corps en tant que figure sexuelle est une notion déterminante dans la caractérisation de l'opposition des actants et des acteurs dans ces deux séquences. Jacques Fontanille (2010, p.3) y voit un déplacement de la problématique du corps, qui ne serait plus simplement un « corps-communicant », c'est-à-dire « instrument de la communication para-verbale », mais en plus, comme un « proto-actant », un « corps-signifiant ». L'on retrouve à ce stade, les deux fonctions du corps que décrit le sémioticien : le *mouvement* et l'*enveloppe*. En effet, le corps-mouvement fait référence à la force, à l'action, à la sensori-motricité du corps. Cette fonctionnalité est plus dynamique et permet l'action du sujet. Celui-ci définit l'opposition actantielle, car il est ce par quoi un corps est présent au monde et présent à autrui. Il permet les interactions entre sujets.

Dans le cas de l'opposition entre les femmes et les hommes que mettent en scène les séquences présentées *supra*, le corps-mouvement permet la réalisation des performances





actantielles à travers l'intentionnalité des deux corps-actants (collectif puis individuel par la suite) en présence et en conflit. Le corps-enveloppe révèle, quant à lui, le sens figuratif de cette opposition, qu'elle fonde, non sur l'action, et même indépendamment d'elle, mais plutôt sur le schéma corporel, sur la chair. Ce processus de construction du corps signifiant est encore plus prégnant, à un autre niveau de lecture des modulations du corps, qui opposent genre et sexe.

### 3. Le genre et la construction du « soi actant »<sup>2</sup>

Dans les séquences examinées plus haut, l'actantialité, qu'elle soit collective ou individuelle, est liée à la notion du genre. Rappelons que le genre est défini par le dictionnaire *Le Robert* comme l'« idée générale d'un groupe d'êtres ou d'objets présentant des caractères communs » ou encore la « construction sociale de l'identité sexuelle ». Alors que

le sexe fait référence aux caractéristiques biologiques et physiologiques qui distinguent les hommes, les femmes et dorénavant les personnes dites intersexes, le genre, quant à lui est une construction sociale et culturelle désignant les rôles, comportements et attributs qu'une société associe à la masculinité et à la féminité, et qui peut ou non correspondre au sexe biologique.

Il s'agit d'une construction sensible de l'actantialité. Dès lors, ce que nous nommons ici le « statut actantiel du genre » s'inscrit dans la dimension psychologique du corps, c'est-à-dire non plus de la *chair*, mais pour ainsi dire du « corps vécu ». Dans *La Guerre des Femmes*, la structure actantielle fondée sur le genre ou le corps vécu s'observe notamment dans la figure du personnage de Zouzou, sujet de sexe masculin, mais constituant, par la *chair*, de l'actant collectif de la gent féminine. L'extrait qui suit est évocateur de cette configuration :

#### Tableau VI

Une clairière

*Une horde de femmes sous l'orage (...) parmi ces femmes, un seul homme.*

#### Shéhérazade

- Regarde bien cet homme. Il est tout seul parmi les femmes. Les femmes lui vouaient un amour que jamais n'entachait le commerce de la chair.

La distinction entre Zouzou et les femmes n'est pertinente qu'au niveau des traits physiques, anatomiques qui relèvent uniquement de la dimension figurative et non de la dimension actantielle narrative qui, elle, ne repose que sur les rôles syntaxiques des actants. Cela est renforcé par un effacement des aspérités somatiques entre homme et femme,

<sup>2</sup> Expression empruntée à Jacques Fontanille in *Corps et Sens*, Paris, PUF, 2011, p.13





subsumant ainsi le rôle actantiel qui les unit. Parlant de l'actantialité du corps, Jacques Fontanille distingue deux types d'actantialités : le *moi* ou la *chair*, qu'il définit comme un actant déictique, de position, de force qui mène la transformation des états. C'est l'actant narratif qui pose l'action dans le récit. Il y a ensuite, le *soi*, qu'il nomme aussi « le *corps propre*, c'est-à-dire l'identité qui se construit au cours du processus de sémiotose, dans la réunion de deux plans du langage, mais aussi dans le déploiement syntagmatique de chaque sémiotique-objet » (p.13). Aussi, Zouzou, quoiqu' étant un sujet de sexe masculin, est inscrit dans l'actant collectif figurativisé par la « horde de femmes », indépendamment de toute autre détermination anatomique. D'ailleurs, lorsque les hommes, actants opposés aux femmes, réussissent enfin à capturer Zouzou qu'ils considèrent comme l'un des leurs, et dont ils tentent d'inverser le rôle actantiel en considérant leur similitude physique, les réponses de ce dernier démontrent bien ce basculement ou cette évolution de l'actantialité du *moi* ou de la *chair* vers l'actantialité du *soi* ou du *corps propre* :

#### Tableau XII

*La cité des hommes. Tambours de guerre. Deux guerriers entrent, tenant Zouzou qu'ils viennent d'enlever...*

**Le Chef** (s'adressant à Zouzou<sup>3</sup>)

- Mais toi !... regarde-toi, regarde-nous ! Tu nous ressembles ! Que fais-tu parmi ces êtres bizarres !

**Zouzou**

- Oui, c'est vrai. Mais je ne suis rien sans les femmes et les femmes ne sont rien sans moi. Non ! Je ne vous livrerai jamais le secret de Mahié.

Cette séquence d'échange entre le chef des hommes et Zouzou, éclaire sur cet autre aspect de la structure actantielle polémique dans l'œuvre entre le *moi actant* et le *soi actant*. Le sujet Zouzou, en tant que sujet grammatical, est une « chair agissante », un actant narratif, dont le faire transformateur vise la réalisation de la performance sémiotique de la domination des femmes sur les hommes. Mais Zouzou est aussi défini par le *soi actant*, qui, lui, selon J. Fontanille (2011, p.13), résulte d'un processus de construction sémiotique. Le *soi actant* chez le sujet Zouzou, en effet, ne peut être saisi qu'à la lumière du traitement de la notion de genre dans l'œuvre, laquelle, on le sait, est une conception sociale et sensible (psychologique) du corps, mais aussi, à travers le fabuleux, le merveilleux où se déploient les personnages du récit mythique et initiatique de *La Guerre des Femmes*.

De même, la figure actantielle de Mahié rend compte de cette dichotomie entre genre et sexe sur la base de laquelle se construit le *soi actant* qui s'exprime chez elle. Mahié, en effet,

---

<sup>3</sup> Nous commentons.





est une femme, cheffe des femmes. Cependant, contrairement à Zouzou chez qui le *soi actant* émerge des écarts différentiels et des oppositions entre actant narratif positionnel et le corps propre, chez Mahié, la construction du *soi actant* s'est révélée au fil des isotopes sémantiques des attributs qu'elle arbore. Elle est d'abord décrite comme le chef de guerre de la communauté des femmes, comme l'affirme le guetteur des hommes : « J'ai assisté à toute la cérémonie. Un seul d'entre eux – je crois que c'était leur chef – portait deux hachettes qu'ils brandissaient rythmiquement » (p.32). Ensuite, à travers la figure de Mamie Wata, Mahié se définit elle-même, ou plutôt elle pense son corps propre comme homme, « mari » des femmes, lorsqu'elle déclare à Shéhérazade : « Viens à moi, divine Shéhérazade, Ô ! Femme des femmes. Voici venu le jour de tes noces éternelles. Désigne-moi l'élu de ton cœur... » (p.68). Enfin, la construction du *soi actant* chez Mahié présente une configuration encore plus étonnante ; elle évolue de la non correspondance du sexe au genre, vers un brouillage identitaire et par la même occasion, vers un brouillage des positions actantielles dans le récit. C'est ce qui ressort de la séquence suivante :

#### Tableau XIX

##### Mamie Wata :

Elle a marché sur des rayons d'étoiles, Mahié, pour rejoindre ici, dans l'onde si pure des amours absolues, Zouzou qu'aimèrent si passionnément ses filles. Je suis Mamie Wata. Mahié, c'est moi. Zouzou c'est encore moi. Je suis l'esprit de la femme et l'esprit de l'homme. C'est pourquoi je suis l'unité parfaite de chiffre 7 ; 7=1, Didiga !

(Le peuple chante)

Un élément intéressant qui apparaît dans le processus de construction de l'actantialité du *soi* et qui mérite d'être relevé dans cet extrait, c'est la notion d'esprit, opposable, dans une perspective spirituelle, à la notion de chair qui, elle, se rapporte à l'actant positionnel. L'identité de Mamie Wata, à la fois homme et femme, met en exergue ces deux dimensions du corps-actant : le *soi-actant* est assimilable à « l'esprit », entité immatérielle, asexuée et non-genrée, qui permet une identité fluctuante et qui abolit les rôles actantiels positionnels de Mamie Wata. La *chair* ou *moi-actant*, assimilable, quant à lui, au corps de la femme ou au corps de l'homme, présuppose un rôle actantiel positionnel figé et déterminé.

Par ailleurs, un principe est observable dans le caractère non déterminé, non figé du corps-actant (de Zouzou et de Mahié) dans le déroulement événementiel, celui de la non résistance, de l'absorption de l'énergie modificatrice des forces auxquelles il est confronté. En effet, les transformations que subit le corps-actant à travers les fluctuations entre le *moi* et le *soi*, et les identités figurales de genre du *soi* (tantôt homme, tantôt femme), découlent d'un





*pouvoir-faire* que manifeste ce corps-actant. Cette modalité actualisante de la dynamique et de la force transformatrice de l'actant, nous dit J. Fontanille (2011, p.16) dénote de son « inertie », c'est-à-dire, la capacité du corps-actant à résister ou à se laisser pénétrer, selon des seuils de « rémanence » et de « saturation », par les dynamiques auxquelles il est confronté. Il explique :

Le seuil de rémanence permet au corps-actant de résister à l'inversion, à l'apparition ou à la disparition d'une force : il procure donc à ce corps la capacité à opérer des différences. Le seuil de saturation exprime la stabilité morphologique du corps-actant, sa résistance aux trop fortes intensités ou aux trop grandes amplitudes de déformations qu'il pourrait subir : il exprime sa capacité à accéder à l'iconicité (J. Fontanille, 2011, p.16)

Il faut faire observer que chez les personnages de Zouzou et de Mahié, la notion d'inertie fonde les configurations du *corps-actant*, dans ses positions actantielles (homme pour les femmes et parmi les femmes) et sa conception de soi (se définissant comme homme et femme à la fois). Lors de l'interrogatoire qu'il subit de la part du chef des hommes, la réponse de l'actant Zouzou à se définir et à agir comme un allié, voire un membre de la gent féminine procède d'une forme de résistance d'un *corps-actant*, dans la mesure où la pression et les menaces employées par le chef des hommes ne lui font pas modifier, dans un premier temps d'abord, son rôle actantiel d'opposant :

## Tableau XII

### Le Chef

(*tumulte parmi les guerriers*)

Je sais depuis notre dernier affrontement que c'est toi qui concentres dans tes mains la force de ces femmes. Livre-moi leur secret et je laisserai la vie sauve.

### Zouzou

- Jamais !

### Un guerrier

(*menaçant Zouzou de son arme*)

- Quoi ?

### Zouzou

- Tue-moi si telle est ta volonté. Jamais je ne trahirai les femmes. Ce serait me trahir moi-même.

Il y a, ici, ce que J. Fontanille (2011, p.24) nomme une *résistance par rémanence*. Le corps-actant est, en effet, comme programmé (à suivre son programme narratif initial) pour agir (comme par réflexe), sans que les actions des autres actants ou les événements ne modifient ses actions. L'on comprend alors que le *corps-actant rémanent*, pour ainsi dire, ne saurait envisager une quelconque déviation de son programme narratif que par la fin même de celui-ci. C'est pourquoi Zouzou n'entrevoit cette déprogrammation que par sa mort, comme il le demande à son interrogateur : « Tue-moi... Jamais je ne trahirai... ». D'ailleurs, la





séquence qui suit montre bien le rôle de l'inertie du corps-actant dans l'action du sujet Zouzou, puisque l'ayant compris, les hommes et leur chef décident de « corrompre » ce corps et de l'amener à modifier ses actions. Ils décident d'affaiblir Zouzou en lui inoculant une drogue.

#### **Tableau XII**

##### **Le Chef**

- Eh bien, tant pis ! Tu l'auras voulu ! (Il lève la main gauche)
- Gbélégaîmemwo ! (Les tambours répondent à son signal. Les guerriers maîtrisent Zouzou et lui font boire un onguent qui endort son esprit. Et pendant qu'ils lui infligent cette drogue...)

##### **Le chef et ses guerriers en appel-réponse**

- Le secret...
- Dis-nous le secret ! (...)

##### **Zouzou**

- Le coor... em – parez – voous – du coor... c'est luiiii et non Mahiééé qui donne lèèè zordes.

Ce qui est observé dans cet extrait est assimilable à une séquence de déprogrammation, voire de reprogrammation d'un actant, pour le détourner de sa performance initiale. Les expressions telles que « maîtrisent », « font boire », « infligent », etc., dénotent du faire manipulateur d'un destinataire (les hommes et leur chef) dans l'objectif d'infléchir l'action d'un actant sujet. En avouant, malgré lui, le secret des femmes, Zouzou démontre une saturation du corps actant. En effet, la *résistance par saturation* intervient lorsque le corps-actant agit comme non programmé, en fonction des énergies qui lui sont opposées et qui dictent son comportement, engendrant maladresse, réadaptation aux actions des autres actants et des circonstances, par absorption ou par atténuation de l'intensité des forces qui s'exercent sur lui (J. Fontanille, 2011, p.24). Mais si le corps, à travers ses deux dimensions, le *moi* et le *soi*, modalise et module l'actantialité dans *La Guerre des Femmes*, il fait bien plus encore. L'actantialité du corps évolue encore une fois vers la dimension de l'outil, notamment à travers le sexe-actant.

#### **4. Le sexe, actant délégué ou « outil-actant »**

À cette étape de l'analyse, un dernier niveau dans le processus de l'actantialité du corps peut être interrogé. Celui-ci fait passer d'un système actantiel construit autour de la sexualisation des actants, donc d'un actant-sexué, pour ainsi dire, vers un sexe-actant. Il s'agit de comprendre comment le sexe, en tant qu'« objet », partie d'un ensemble qu'est le schéma corporel, devient un « objet-actant » et plus précisément encore un instrument ou un outil.





La dimension d'objet-actant est l'une des déclinaisons des corps-actants, explorée par des sémioticiens tels qu'A. J. Greimas (1983) dans son étude sur la recette de la soupe au pistou, Éric Landowski (2009) à travers l'exemple du couteau du boucher Ding, Jean-Marie Floch (2009) sur l'Opinel, Alessandro Zinna (2005) à propos des objets technologiques, etc. Cette dimension des objets en tant que corps-actant fait intervenir le principe de la médiation opératoire, du « faire-faire » de l'objet, c'est-à-dire une manœuvre de délégation du pouvoir-faire d'un actant A à un actant B. Dans son article « Avoir prise, donner prise », Éric Landowski (2009) propose, par exemple, une syntaxe de l'opération impliquant trois actants distincts qu'il désigne par leurs « désinences latines correspondantes » : l'opérateur, c'est-à-dire le sujet agissant, qu'il nomme *operator* ; l'objet manipulé par l'opérateur, qu'il désigne du nom *d'operans* ; et enfin ce sur quoi est appliqué cet objet : *l'operandum*. L'actantialité de l'objet, en tant qu'outil ou instrument, est liée à la modalité actantielle de l'utilisation et de l'usage. Il ne s'agit plus d'agir directement sur la cible, mais de manipuler un objet, d'utiliser ses compétences modales sur cette cible, dédoublant ainsi les instances actantielles dans le processus d'opération : le sujet, *l'operator* (actant 1) utilise l'outil, *l'operans* (actant 2) sur une cible, *l'operandum* (actant 3). C'est cette configuration actantielle que l'on observe dans *La Guerre des Femmes*, lorsque Mahié, au Tableau VIII de la pièce, envisage de se servir du sexe comme d'une arme de guerre contre les hommes :

#### Tableau VIII

*Mahié est seule. Elle est plongée dans ses pensées. Entre une jeune fille qu'elle avait mandée. Nous sommes à la cité des femmes.*

#### La jeune fille

- Tu as demandé à me voir, mère ?

**Mahié**

- Oui... Viens ici, tout près de moi (un temps). Regarde bien cette hachette et dis-moi ce que tu y découvres. (...)

#### La jeune fille

- J'y vois quatre nœuds de cauris

**Mahié**

- Descends en toi-même et pense ton corps. À quelle partie de ton corps pourrait bien correspondre le cauri !

#### La jeune fille

- À la petite prairie au creux des trois vallons du crime. Elle borne ces vallons. Un sentier la divise contre elle-même, la prairie ; exactement comme cette raie qui divise le cauri contre lui-même. (...)

**Mahié**

- Cette nuit, avant de t'endormir, emprunte-le consciemment, lentement. Caresse aussi la petite termitière qui se dresse timidement à l'entrée

#### La jeune fille

- Et ... tu crois que...

**Mahié**





- Fais ce que je te dis. Il ne t'arrivera rien de méchant. (*Narquoise*) – Bien au contraire... (*La jeune fille se prosterne et s'engage vers la sortie*)
- Encore un mot, Gôbo. (*Elle revient sur ses pas et prête l'oreille*)

(...)

#### Mahié

(*Elle promène Gôbo, lui parle, s'arrête par moments et reprend sa marche*)

- Oui. Le temps est venu pour moi de quitter la terre. L'âge d'or a vécu, ma fille. Notre cité est cerclée de sang et l'orage approche. (*Exhibant l'une de ses deux hachettes*) – tous ces nœuds que tu vois seront défaits. La femme tombera sous le joug de son double, l'homme.

#### Gôbo

- L'homme ?

#### Mahié

- Oui, l'homme. (*un temps*) – Quand tu seras seule avec l'homme avec qui tu passeras la première nuit, observe bien sa nudité. À la lisière de sa prairie qui est à tous points semblable à la nôtre, tu découvriras un arbre sans feuillage. Il porte un fruit qui renferme deux fèves. Ne t'acharne pas sur le fruit. Tu tuerais l'homme. Caresse plutôt l'arbre. Il grandira et grossira subitement. À vue d'œil. Ne t'effraie pas. Couche-toi sur le dos. Amène ton double à s'allonger sur toi, de tout son long. Les tisons que tu portes là, sur ta poitrine, le brûleront d'un feu si doux qu'il roucoulera comme une colombe. Il s'abandonnera à toi. Engage alors son arbre dans ton sentier ; Fais en sorte que lui-même lui imprime un rythme :

Haut-bas !

Haut-bas !

Haut-bas !

Tu verras. Ses yeux se révolteront et il s'oubliera dans une jouissance indicible. Quand tu le verras ainsi désarmé et à ta merci, ne le tue pas, mais retiens que toi seule pourras l'envoûter de la sorte, chaque fois que tu le voudras, toi. Ce pouvoir, c'est l'arme nouvelle que je vous laisse...

Dans cette séquence, le sexe est clairement perçu comme un outil-actant dont devra se servir Gôbo pour atteindre son objectif, accomplir son programme narratif de soumission de la gent masculine. Ce faisant, le sexe devient un *operans* que devront manipuler les *operator* que sont les femmes, au même titre qu'elles manient leurs armes de guerre contre les hommes. D'ailleurs, l'allégorie dont se sert le discours pour décrire le sexe et surtout pour mettre en parallèle la hachette de guerre et le sexe féminin est assez instructive à ce propos : « Regarde bien cette hachette et dis-moi ce que tu y découvres. (...) Descends en toi-même et pense ton corps. À quelle partie de ton corps pourrait bien correspondre le cauri ! » (*LGDF*, VIII p.33). L'actantialité du sexe comme instrument dans le programme narratif de la guerre des femmes contre les hommes se manifeste à deux niveaux.

Premièrement, le sexe est décrit non plus comme une partie du schéma corporel humain, mais comme une entité autonome, un objet qui s'en détache et occupe une position autre que celle du sujet, dans son champ de présence. Dès lors, le sexe devient un sujet syntaxique distinct, avec son propre rôle actantiel. En effet, si l'on considère la mort (physique ou métaphorique) de la gent masculine comme performance descriptive du programme narratif





de la gent féminine, celle de l'actant sexe est plutôt présentée comme une performance modale de désarmement, comme le montre l'isotopie sémantique des actes de séduction dans le texte : « Caresse », « s'allonger », « brûleront d'un feu si doux », « l'envoûter », etc., dans l'attente finale que l'homme « roucoulera », « s'abandonnera », « Ses yeux se révolteront et il s'oubliera », « désarmé ». Cette performance du sexe (*operans*) (tous les organes sexuels par extension) est totalement différente de celle de Gôbo (*operator*) à qui revient la performance principale de tuer l'homme ou, à tout le moins, de le mettre hors d'état de nuire. C'est ce que traduit la mise en garde de Mahié à Gôbo, qui ce faisant, reconnaît de *facto* ce pouvoir à Gôbo : « ...Tu tuerais l'homme », « ... ne le tue pas, mais... » (LGDF, VIII, p. 35-36). Deuxièmement, cet extrait fait surtout penser à une séance d'initiation au maniement d'une arme nouvelle. Mahié, en effet, ne fait pas que fait découvrir à Gôbo son corps. Elle l'initie, pour ainsi dire, au « bon usage » de ses attributs physiques. Il s'agit donc, en réalité, d'un programme d'apprentissage durant lequel l'opérateur doit acquérir les compétences modales de savoir-être et de savoir-faire, sans lesquels l'objet *operans* ne peut remplir de façon optimale sa fonction.

Le programme d'apprentissage de Gôbo à l'usage de l'objet-sexe s'articule en trois étapes. Il y a d'abord celle que nous nommerons l'étape de *l'exploration-découverte* de l'objet-sexe. C'est l'étape où le sujet découvre l'objet et tente de le cerner par initiation et/ou par l'observation. Pour un objet manufacturé, par exemple, cette étape peut s'assimiler à la prise de connaissance d'une notice d'utilisation. L'on retrouve ce moment lorsque Mahié invite Gôbo à explorer son corps et celui de l'homme. L'emploi des verbes de perception dans les syntagmes « Regarde bien cette hachette », « ce que tu y découvres. », « J'y vois quatre nœuds de cauris », « observe bien sa nudité » et « tu découvriras », rend bien compte de cette étape primordiale à la prise en main de l'objet.

Puis, vient la seconde étape, celle de la *prise en main* de l'objet, qui intervient au moment où Gôbo entre en contact avec l'objet-sexe, par la manipulation, le maniement de son sexe et de celui de l'homme. La notion de « prise » développée par E. Landowski (2009) prend, ici, tout son sens, dans la mesure où il s'agit pour Gôbo de posséder en touchant des mains son propre sexe et celui de l'homme. À cet effet, l'on notera l'usage des verbes de toucher tels que « emprunte-le » (touche-le), « Caresse aussi la petite termitière... », « ... s'allonger sur toi... », « Caresse plutôt l'arbre », etc., qui invite l'apprenti à manier (de l'expression latine *manus*, désignant la main) littéralement l'objet. À ce niveau, le sujet met





en pratique ce qu'il sait en théorie ou est censé savoir de l'exploration-découverte de l'objet.

Selon E. Landowski (2009, p.9) :

Apprendre comment se servir d'un objet, c'est, le plus souvent, commencer par acquérir un savoir « théorique » situé sur un plan purement cognitif. Selon le degré de complexité de l'objet qu'on se propose d'utiliser, cela peut se résumer à lire son mode d'emploi ou les instructions d'un manuel, ou bien nécessiter les explications d'un initié.

Et il poursuit, plus loin, en expliquant que

Quand on parle d'apprentissage par la pratique, on vise la mise en œuvre — « en pratique » — d'un savoir que, par hypothèse, le sujet (à supposer qu'il en dispose) ne sait pas encore « appliquer ». La « pratique » prend alors la forme d'exercices destinés à lui inculquer, à force de tâtonnements, d'essais, d'échecs et de tentatives réitérées, un modèle de comportement de nature à lui permettre, une fois suffisamment « entraîné », de contribuer pour la part qui lui revient à la réunion des conditions requises pour que l'objet remplisse correctement sa fonction (E. Landowski, 2009, p.9).

L'étape de la mise en pratique ou de la prise en main de l'objet, dans l'apprentissage, se limite à exercer l'objet conformément ou non à sa fonction première, à sa fonction initiale, à ce pour quoi cet objet a été créé. La pratique permet également d'expérimenter les possibilités d'usage de l'objet au fil des épreuves auxquelles il est soumis et surtout à l'opportunité de sa factitivité. Comme le dit E. Landowski (2009, p.9), l'objet est mis à l'épreuve, « interrogée quant à ses potentialités par un sujet en quête de sens ». Un couteau sert à couper, certes, mais il se prête aussi à piquer et à scier. De même, si dans le cas qui nous intéresse, il ne s'agit pas d'apprendre à Gôbo à savoir se servir de son sexe pour ses besoins naturels et pour la procréation (les deux fonctions premières de l'appareil génital), la pratique à laquelle l'initie Mahié vise à l'usage du sexe comme un objet de plaisir et de jouissance, lorsque l'on pousse un peu plus l'apprentissage. Ce niveau de la pratique du sexe instrument de plaisir correspond à un degré de la compétence modale du savoir-faire du sujet, passant du niveau de « tâtonnement » au niveau de la « maîtrise » ou du bon usage de l'objet.

La troisième et dernière étape de l'apprentissage est celle où l'utilisateur révèle des fonctions non communes de l'objet pour l'amener à exécuter la mission qu'il lui assigne. Il s'agit des compétences modales des usagers « pros » chez J-M. Floch (2015, p.32) et des « virtuoses » chez E. Landowski (2009, p.10). Les sujets « pros » ou « virtuoses » entretiennent une interaction optimale avec leur objet, lui faisant faire, ou lui affublant de nouvelles fonctions, soit par dépassement de la fonction initiale, soit par détournement. Dans l'extrait de l'initiation de Gôbo, ce basculement de la maîtrise vers la virtuosité dans l'usage du sexe s'opère lorsque Mahié présente à Gôbo la « fonction » d'arme de guerre que renferme le sexe : « Ce pouvoir, c'est l'arme nouvelle que je vous laisse... ». Mais, pour que cette





nouvelle compétence du *faire* (envoûter l'homme) du sexe-actant puisse se révéler, Gôbo doit manifester les compétences modales du *savoir faire-faire* du destinateur-manipulateur « virtuose ». Aussi, Gôbo devra-t-elle ne pas « s'acharner sur le fruit » de l'arbre, au risque de tuer l'homme, mais plutôt avec une sorte de dextérité, « caresser l'arbre », « l'amener à s'allonger » sur elle, savoir se servir de ses tisons sur la poitrine pour le brûler d'un feu doux, de sorte à l'envoûter jusqu'à désarmement et voir se manifester tout le pouvoir de domination définitive de la femme par son sexe. Cette compétence de *savoir faire-faire* du virtuose s'oppose au *ne pas savoir faire-faire* de toute autre femme non initiée qui pourrait brutaliser l'homme, le braquer contre la femme et produire l'effet contraire.

## Conclusion

Le propos de cette étude visait à faire observer les différentes modulations du corps en tant qu'actant et ses modalisations dans le schéma narratif de la guerre entre les hommes et les femmes, telle que celle-ci est mise en scène dans la pièce théâtrale *La Guerre des Femmes* de Bottey Zadi Zaourou. L'analyse a révélé trois formes actantielles du corps, à savoir le soi-actant, le moi-actant et le sexe-actant. Le moi-actant et le soi-actant relèvent, tous deux, de deux dimensions distinctes de l'actantialité du corps, qui font du corps, pour l'un, un actant transformationnel et pour l'autre, un actant positionnel surdéterminé par la notion d'identité de genre. Puis, la structure actantielle décrit une configuration méréologique du corps, où l'actantialité de l'ensemble indivise du corps en tant que sujet, évolue progressivement vers celle de l'une de ses parties : le sexe. Celui-ci se présente comme un objet-actant voire un outil-actant dont les compétences modales se distinguent très nettement de celles des deux premières formes du corps-actant, qu'elles viennent compléter dans la réalisation de la performance principale de l'œuvre qui est de mettre hors d'état de nuire les hommes. Aussi, dans *La Guerre des Femmes* de Zadi Zaourou, l'analyse a permis d'observer que la structure actantielle du niveau profond est corrélée, au niveau de surface, aux différentes figures actoriales femme/homme, gent féminine/gent masculine et sexe masculin/sexe féminin. Ce faisant, l'examen des modulations et modalisations actantielles dans l'œuvre a montré que la guerre sociale et politique entre l'homme et la femme est sous-tendue par une guerre des sexes et par le sexe.

## Références bibliographiques

BERTRAND Denis, 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.

FLOCH Jean-Marie, 2015, *Sémiotique, marketing et communication*, Paris, PUF.





- FONTANILLE Jacques, 2000, « Sémiotiques du corps : l'enveloppe et le mouvement » in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, PULIM, p.1-53
- FONTANILLE Jacques, 2010, « Introduction. Corps, signe, sens », in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, PULIM, p. 1-9.
- FONTANILLE Jacques, 2011, *Corps et Sens*, Paris, PUF.
- FONTANILLE Jacques, 2005, *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- FONTANILLE J. et ZINNA A. (éds.), 2005, *Les objets au quotidien*, Limoges, PULIM.
- GREIMAS A. Julien, 1969, « Éléments d'une grammaire narrative » In: *L'Homme*, tome 9 n°3. pp. 71-92; doi : <https://doi.org/10.3406/hom.1969.367054> [https://www.persee.fr/doc/hom\\_0439-4216\\_1969\\_num\\_9\\_3\\_367054](https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1969_num_9_3_367054) Fichier pdf généré le 10/05/2018.
- GREIMAS A. Julien, 1983, *Du sens II*, Paris, Seuil.
- GREIMAS A. J. et COURTES J., 1993, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- LANDOWSKI Éric, 2009, « Avoir prise, donner prise », in *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. *NAS*, N°112. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2812> (consulté le 05/01/2011).
- MERLEAU-PONTY Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris Gallimard.
- MERLEAU-PONTY Maurice, 1989, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Cynara.
- SOUPÉ Lou Touboué Jacqueline, 2019, « Le corps dans La guerre des femmes de Zadi Zaourou : revendication du genre et conquête de liberté pour un espace du troisième genre », in *International journal of humanities and Cultural studies*, n.3, volume 6.
- ZAOUROU Bottey Zadi, 2001, *La guerre des femmes* suivie de *La termitière*, Abidjan, NEI /éditions Neter.

