

LE MONOLOGUE DANS *LA COMPLAINTE D'EWADI* D'ÉLIE LIAZÉRE : UNE PAROLE – SPECTACLE POUR STIGMATISER LES AFFRES DE LA GUERRE

Sanhou Francis KADJA

Université Peleforo Gon Coulibaly - Korhogo

fran6kadja@gmail.com

Résumé

*L'avènement d'une société libre et paisible dans laquelle la guerre et ses corollaires d'injustice, de violence, de corruption et de désolation sont exclues, suppose un monde idéal où l'homme prend conscience des ressources créatrices et des capacités morales qui existent en lui. Une telle vision du monde préoccupe Élie Liazéré dans le monologue de son personnage Ewadi dans sa pièce théâtrale *La plainte d'Ewadi*. Pour M. Corvin (2008, p. 947), « il y a monologue quand l'acteur seul sur scène parle au public [...] ou à lui-même. » Cette absence de l'allocutaire, de « l'interlocuteur scénique », précise A. Ubersfeld (1996, p. 65) a pour « récepteur [...] le seul public. » C'est à lui qu'Ewadi s'adresse en vue de révéler les affres de la guerre. Témoin impuissant de la barbarie, sa parole est empreinte à la fois d'effroi et d'interpellation. Cette parole est appelée parole-spectacle, car elle se manifeste surtout dans des effets audibles, perceptibles immédiatement et auxquels correspondent les étapes et le flux des événements.*

Kakou, en observateur attentif de la société, se sert du monologue d'Ewadi pour peindre une société dont la direction du monde est en déliquescence, hallucinante, troublée par la bêtise humaine. Par la satire, il châtie la déviance des autorités et plaide pour le bon sens. À travers le propos de son personnage se fait donc entendre le discours du dramaturge qui s'adresse ipso facto au public. En effet, l'œuvre dramatique de Kakou se caractérise essentiellement par la fabulation du réel pour dénoncer, corriger, éduquer et distiller des valeurs d'amour et de paix chez les lecteurs-spectateurs.

Mots clés : *monologue, parole-spectacle, discours, évocation, domination, affres, guerre, philanthropie*

Abstract

*The advent of a free and peaceful society in which war and its corollaries of injustice, violence, corruption and desolation are excluded, presupposes an ideal world in which man becomes aware of the creative resources and moral capacities that exist within him. Such a vision of the world preoccupies Élie Liazéré in the monologue of his character Ewadi in his play *La plainte d'Ewadi*. For M. Corvin (2008, p. 947), "there is a monologue when the actor, alone on stage, speaks to the audience [...] or to himself". This absence of the speaker, of the "scenic interlocutor", as A. Ubersfeld (1996, p. 65), the "receiver [...] is the audience alone". It is to this audience that Ewadi addresses himself in order to reveal the horrors of war. As a powerless witness to barbarity, his words are both frightening and challenging. This speech is called "spectacle speech", because it manifests itself above all in audible effects, immediately perceptible and to which the stages and flow of events correspond.*

Kakou, as a keen observer of society, uses Ewadi's monologue to paint a picture of a society whose direction is decaying, hallucinatory, troubled by human stupidity. Through satire, he chastises the deviance of the authorities and pleads for common sense. Through the words of his character, we hear the playwright's discourse, addressed ipso facto to the audience. Indeed, Kakou's dramatic work is essentially characterised by the fabrication of reality in order to denounce, correct, educate and distil values of love and peace in the reader-viewer.

Key words : *monologue, speech-show, discourse, evocation, domination, horrors, war, philanthropy*

Introduction

La pièce théâtrale *La plainte d'Ewadi* d'Élie Liazéré est un monologue vu que le personnage féminin Ewadi parle seul en scène. Dans cette œuvre théâtrale, elle est confrontée pour la première fois aux horreurs d'un champ de bataille et aux souffrances des civils. En effet, avec des mots et images évocateurs, le dramaturge ivoirien dépeint le spectacle pitoyable de la sordide guerre déclenchée à Oboba par des « rebelles et politicards accompagnés de leurs ministres, ministricules » de tout acabit. Cette guerre par des « bombardements » terrifiants a

occasionné cris, pleurs, larmes, désolation et dislocation de familles, morts en cascade, etc. Tels sont les mots et maux qui parcourent et cristallisent le discours du monologuant, car il convoque tous les principes de la parole qui révèle la relativité des choses humaines avec ses revirements et ses effets qui bouleversent la vie, d'où la notion de parole-spectacle.

À travers le spectacle de l'horreur, Élie Liazéré par le canal de son personnage Ewadi, pose les questions inhérentes de la condition de l'Homme face aux pouvoirs politiques sur leurs responsabilités d'action ou de réaction à l'égard du malheur qui frappe le peuple. Ainsi, l'intérêt du texte dramatique réside dans le décalage entre ce qui est dit par le politique et la réalité de la guerre narrée par le personnage Ewadi.

L'étude consistera donc à montrer comment le dramaturge parvient à dénoncer effectivement la guerre et ses méfaits. Vu que l'exacerbation des tensions politiques menace la cohésion sociale, il est donc essentiel de chercher à trouver des moyens par lesquels les peuples collaborent, car les plus grandes tragédies humaines sont en partie le fait des conflits entre les hommes. Pour ce faire, l'on mettra en opposition analytique la réalité atroce du champ de bataille et le discours-plaidoyer d'Ewadi. En effet, submergé par le pessimisme et le sentiment de l'absurde, Liazéré donne encore à son héroïne la possibilité de choisir et d'affirmer certaines vertus cardinales comme l'amour, la fraternité, la justice, l'équité, le courage. Face à l'excès de sauvagerie et des atrocités subies par les civils innocents sans défense, le dramaturge renvoie le lecteur-spectateur à sa propre indignation. Aussi la teneur de la problématique réside-t-elle dans le questionnement suivant : En quoi le monologue se révèle-t-il comme un outil subversif et de construction d'une paix sociale ? Quels sont les pouvoirs de cette parole-spectacle ? Quelle est la vision dramaturgique d'Élie Liazéré ? Ces questions centrales nous amènent à définir le monologue.

Pour décrypter le texte dramatique, les lectures sémiotique et sémantique semblent des méthodes critiques opératoires. La lecture sémiotique permet d'identifier les unités d'articulation que sont les signes quand la lecture sémantique, selon J. Roger (2001, p. 90) « nous introduit au domaine de la langue en emploi et en action. ». Citant E. Benveniste (« Sémiologie de la langue », *PLG*, t. II, p. 65), Roger précise (2001, p. 90) :

Le sémiotique (le signe) doit être RECONNU ; le sémantique (le discours) doit être COMPRIS. La différence entre reconnaître et comprendre renvoie à deux facultés distinctes de l'esprit : celle de percevoir l'identité entre l'antérieur et l'actuel, d'une part, et celle de percevoir la signification d'une énonciation nouvelle, de l'autre.

Autrement dit, il est à considérer que tout texte doit envisager un double regard, selon un va-et-vient critique entre la saisie des unités et la compréhension du langage en mouvement. L'objectif poursuivi par cette étude est de montrer que l'art n'est pas coupé du monde et surtout, la littérature, à travers ses différents genres, incorpore la socialité dans l'imaginaire.

Nous évoquerons d'abord quelques considérations générales sur le discours théâtral, en insistant sur la typologie et les fonctions du monologue. Nous analyserons ensuite comment la parole du personnage Ewadi sert majoritairement à accentuer le registre de la scène de guerre. Enfin, nous articulerons le dernier moment de réflexion sur la vision et les propositions de solutions pour la construction d'un monde épris d'amour et de paix.

1. Clarification du discours théâtral et de la typologie du monologue

Depuis la tragédie grecque jusqu'au théâtre contemporain, en passant par la farce, la comédie, le théâtre offre des spectacles

variés et des types de discours. Quelles sont les composantes du discours théâtral en rapport avec le monologue ? Quelles fonctions joue le monologue dans la pièce théâtrale *La complainte* d'Élie Liazéré ?

1. 1. Nature du discours théâtral

En fonction des nécessités de l'action, un dramaturge choisit un type de discours : le dialogue ou le monologue, des répliques brèves ou des tirades. En effet, au théâtre, le système d'énonciation combine plusieurs principes : un personnage transmet son discours à un ou des personnages et à des spectateurs ; en principe, la convention du théâtre privilégie la communication entre les personnages et c'est le dialogue qui se prête le mieux à cet échange. Ainsi, selon P. Larthomas (1980, p. 372), « le dialogue a une double fonction : il est moyen de communication entre les personnages et moyen d'action sur le spectateur qui l'écoute », même si ceux-ci ne s'adressent à lui que très rarement. Toutefois, un certain nombre de procédés permet la prise en compte implicite des spectateurs : ce sont entre autres les tirades, les répliques, les apartés, les quiproquos, les stichomythies, les monologues que l'on essaiera de caractériser davantage.

Dans la tragédie classique, le langage occupe une place prépondérante puisque l'action respecte la « règle des trois unités » : une seule action, en un seul jour, en un seul lieu. Cette disposition oblige à tout dire car il n'est pas bienséant de tout montrer. La tirade alors très en vogue et définie comme une « longue suite de phrases, de vers récitée sans interruption », devient assez remarquable. Le personnage s'exprime, se livre, car la longueur se prête à l'épanchement de soi, une profession de foi, un discours politique, un plaidoyer ou réquisitoire. Sa construction assez rigoureuse sait mêler le pathétique, le lyrisme, et même l'épique, dans des périodes ou circonstances bien menées. Le rythme des tirades est souvent intercalée par des répliques plus ou moins courtes. Dans la réplique, le personnage

affronte l'autre dans un rythme plus alerte et plus rapide propre au conflit ou au duel. Elle se définit comme un type de dialogue au cours duquel des personnages, cherchant à convaincre, échangent des arguments. En fait, l'échange devient de plus en plus vif et bien souvent, quand la confrontation demeure âpre, les répliques deviennent des stichomythies. Caractérisée par un échange de vers par ver ou hémistiches par hémistiches, sa tension entraîne des affrontements tragiques comme dans *Le Cid* de Corneille entre Rodrigue : « Qui l'eût cru ? » et Chimène : « Qui l'eût dit ? », comiques dans *L'Avare* de Molière ou encore lyriques.

Une autre forme du discours théâtral est l'aparté. Il s'apparente à un bref monologue dans lequel le locuteur se retire du dialogue provisoirement pour introduire une réflexion à part pour lui-même, perceptible cependant toujours par le lecteur-spectateur. D'origine italienne *a parte*, il signifie qu'un protagoniste tient des propos qui ne sont entendus des autres personnages. En général, il permet de préciser les intentions des personnages. Toutefois, il rend sensible le double jeu auquel s'adonne chacun, croyant tromper l'autre. Ainsi, il s'instaure une sorte de connivence entre le personnage et le spectateur à qui il s'adresse. Par ailleurs, précise A. Ubersfeld (1996, p. 16), l'aparté est « un énoncé adressé selon la fiction à soi-même, mais bien entendu au spectateur... » Cette adresse au public permet d'informer celui-ci d'un sentiment, d'une situation, d'un ridicule. L'aparté était très fréquent dans la comédie. Quant au soliloque, il intervient quand le discours solitaire exprime « la pure expression du moi en état de non-possession ou de faible possession de soi (angoisse, espérance, rêve, ivresse, folie), sans destinataire, même imagé » (A. Ubersfeld, 1996, p. 66). Dans cette veine, G. Genette (1972) considère le soliloque comme « le monologue moderne [qui] enferme le personnage dans la subjectivité d'un vécu sans transcendance ni communication. » Autrement dit, le personnage est seul à parler ou semble ne parler que pour lui. En réalité, le monologue désigne le discours

tenu par un personnage seul ou qui s'exprime comme tel, s'adressant à lui-même ou à un absent, lequel peut être une personne (divine ou humaine, voire animale) ou une personnification (un sentiment, une vertu : mon cœur, mon devoir, éventuellement une chose). Tout monologue est ainsi plus ou moins dialogué, car l'on parle toujours à quelqu'un, ne serait-ce qu'à soi-même.

En somme, monologue et soliloque remplissent, dans les scènes d'exposition notamment, une fonction délibératrice lorsqu'ils ouvrent à la formulation et à la résolution d'un dilemme et une fonction épique et parfois invocatrice qui les apparente à un monologue intérieur extériorisé.

Au regard de tout ce qui précède, il est important de souligner que selon les époques et les théories littéraires, ces notions ont considérablement changé. Partant de ce fait, nous considérons que l'analyse n'a pas pris en compte certaines considérations trop vastes dans le cadre de cet article. Au contraire, elle se situe dans la seule perspective de caractériser le monologue du texte dramatique, *La plainte* d'Ewadi de Liazéré.

1.2. Typologie des monologues

La typologie est la science de l'élaboration des types qui permet l'analyse d'une réalité complexe et sa classification. En effet, la notion de monologue joue plusieurs fonctions et comprend de multiples formes. Ainsi, selon M. Jarrety (2001, p. 275), elle prend en compte : « récit, expression d'un débat intérieur, d'un dilemme, discours délibératif, confidence lyrique, flux de conscience, interpellation d'êtres absents ou de dieux, adresse épique au spectateur. » Sans nous étaler davantage sur des considérations littéraires et théoriques complexes, l'analyse essaie de s'appuyer entre autres dispositions, sur la fonction dramaturgique et la forme littéraire que propose P. Pavis (2006, p. 216) :

Selon la fonction dramaturgique du monologue [il y a,]

. Monologue technique (récit). Exposé par un personnage d'événements passés ou ne pouvant être présentés directement.

. Monologue lyrique. Moment de réflexion et d'émotion d'un personnage qui se laisse aller à des confidences.

. Monologue de réflexion ou de décision. Placé devant un choix délicat, le personnage s'expose à lui-même les arguments et les contre-arguments d'une conduite (dilemme, délibération).

Selon la forme littéraire :

. Aparté. Quelques mots suffisent à indiquer l'état d'esprit du personnage.

. Monologue du raisonnement. L'argument est présenté de façon systématique et d'une suite d'oppositions sémantiques et rythmiques.

. Monologue intérieur ou « streams of consciousness ». Le récitant livre en vrac, sous souci de logique ou de censure, les bribes de phrases qui lui passent par la tête. Le désordre émotionnel ou cognitif de la conscience est le principal effet recherché.

De ce qui précède, l'on comprend que la notion de monologue est multiforme dans l'architecture d'ensemble d'une pièce et est toujours chargée d'émotions et de signification. En général, le monologue est motivé par une situation de violent bouleversement, de trouble, si bien que le personnage est souvent confronté à un choix déchirant. Comment se manifeste alors le monologue dans la pièce théâtrale *La complainte d'Ewadi* de Liazéré ?

L'on constate dans chacun des types de monologue que le personnage bien que seul sur scène, s'adresse à des gens. En effet, la principale caractéristique du genre théâtral l'oblige à s'adresser aux spectateurs. À l'évidence, ce pôle énonciatif constitue la double énonciation. Ainsi, Ewadi parle directement sans cesse au public des affres de la guerre. Tout en s'adressant à eux, et conformément à la définition du monologue, le personnage se parle à lui-même. Toutefois, le personnage peut

également parler à des absents, comme quand Ewadi invective son époux Ototo :

Le père Ewadi Ototo était un homme riche et puissant. [Il] s'est fait beaucoup d'argent [...] (*Rires*) Mais cet argent allait directement dans le bustier du gibier féminin. Le Président était son complice ; (*bas*) il le protégeait [...] Et puis, tu n'as pas fait que des bêtises dans la vie, mon Ototo chéri [...] époux adultère et minuitard (*Pulsion 4*, pp. 23-24).

En réalité, son discours s'adresse aussi à chaque mari. Le singulier employé pour le terme « homme » suggère que c'est la notion générale qu'il indexe et convoque. Liazéré cherche ainsi à donner une portée plus générale à son discours, en incluant tous les hommes dans sa réflexion. Chaque monologue de la pièce présente une fonction exceptionnelle permettant au personnage de se présenter physiquement et psychologiquement. Par sa propre présentation, il donne des informations capitales pour le lecteur-spectateur, qui en apprend assez sur le cadre spatio-temporel et sur l'action à suivre. Ewadi décline son identité familiale (évocation de son époux Ototo et de ses fils Didi Ewadi (le rescapé) et Manuel Ewadi, « le futur médecin de la Nation » (*Pulsion 2*, p. 11) enrôlé et tué à « bel âge, l'innocence ! » pour la guerre absurde. Aussi Manuel disait-il souvent à sa mère Ewadi : « ‘ Je veux être médecin pour la vie, elle est trop précieuse pour qu'on la détruise’ » (*Pulsion 4*, p. 26). Elle parle même de sa profession d'« infirmière major au SOS d'Oboba » et de sa réquisition d'office par le H.C.R. sur le théâtre de bataille.

L'autre aspect du monologue a pour fonction de permettre au personnage d'exprimer sa propre réflexion. Dans ce cas, le personnage raconte son désarroi. La guerre ayant entraîné le chaos à Ivoroy en général et à Oboba en particulier, l'heure est à l'angoisse quant à l'issue de la guerre exprimée par les didascalies fonctionnelles :

Le regard rivé vers le lointain [...] Les yeux hagards
[...] Long silence méditatif [...] Une explosion, Ewadi
s'immobilise et s'écroule, la tête entre les mains. Un
vrombissement d'avion. Voix, cris de terreur et pleurs.
[...] Plainte faible, sanglots [...] anxieuse » (Pulsations
1 - 2 - 4, pp. 10 - 11 - 17 -19 -23).

Ainsi, le monologue prend en compte la parole du dramaturge qui, par la voix de son personnage, dénonce ou critique les affres de la guerre à Ivoroy. En peignant les souffrances et angoisses, Liazéré s'inscrit dans un combat résolument acerbe, voire subversif contre la barbarie et tous ses fossoyeurs de la République tapis dans l'ombre que sont les « Conspirateurs, politicards sans scrupules » (Pulsation 3, p. 20), « accompagnés [de leurs] ministres, ministrions et ministricules » (Pulsation 4, p. 23).

En dernier ressort, le monologue peut aussi prendre la forme d'un dialogue. Dans ce cas, le personnage se dédouble en se constituant à la fois en locuteur et destinataire, ce qui devient une sorte de dialogue intérieur ou monologue intérieur. En fait, le monologue intérieur est une forme du discours qui se caractérise, selon D. Maingueneau (1993, pp. 112 -113) par :

La totalité de l'histoire qui se trouve en quelque sorte absorbée dans la conscience du sujet qui monologue.
[Il] s'émancipe non seulement de l'interlocution, [...] Ce faisant, il se donne le droit d'user d'une forme de discours qui viole un certain nombre de contraintes usuelles de la communication. Discours de soi à soi-même, il peut ainsi se soustraire à tout ce que suppose la communication publique, la relation à des sujets différents de soi.

Toutes ces évocations conduisent à dire que le texte dramatique de Liazéré touche presque à tous les aspects du discours théâtral précédemment évoqués. La structure externe de *La plainte d'Ewadi* est constituée de six (6) pulsations et un Epilogue, tous considérés comme des tableaux. Chacun d'eux évoque

l'environnement angoissant et les miasmes délétères qui empoisonnent la vie, malgré les « chants, rires et larmes de joie [...] chants d'oiseaux [...] musique de flûte » (Pulsions 1- 26, pp. 9 -26) qui expriment les lendemains sous de meilleurs auspices. Ainsi, la scène entière apparaît comme le partenaire discursif du monologuant, avec une suite de très longues interventions. Une pièce entière peut devenir entièrement monologue comme *La complainte d'Ewadi*.

2. Monologue et ses stipulations discursives

Le monologue est un moyen discursif de communication et d'échanges afin de reconstituer un récit de vie. Ainsi, le discours du personnage s'adresse en fait au lecteur-spectateur en lui apportant des éléments de précision et d'appréciation sur l'action dramatique. Et comme le souligne P. Larthomas (1980, p. 47), le théâtre est avant tout « le domaine de la parole, de la parole en action. » C'est donc la parole comme acte de communication qu'il convient maintenant d'analyser.

2.1. Monologue comme parole-spectacle des affres de la guerre

Dans une pièce de théâtre, tout ou presque passe par la parole. La notion de spectacle est définie par P. Pavis (2006, p. 336) comme « ce qui s'offre au regard. [...] Il s'applique à la partie visible de la pièce (représentation), à toutes les formes d'art de la représentation (danse, opéra, cinéma, mime, cirque, etc.) et à d'autres activités qui impliquent une participation du public. » Tout est significatif (texte, scène et lieu du théâtre et de la salle) et peut servir le spectacle, y compris les moyens d'expression comme le discours, le jeu. En réalité, au théâtre, « dire c'est faire » signifie que les événements de la fable deviennent dans le texte dramatique discours, parole. À qui sont-ils confiés ? Sous quelle forme et avec quelle tonalité ?

Toutes ces modalités du discours sont autant de modulations de la fable et, ici, l'esthétique fait sens.

Depuis F. de Saussure, la langue est considérée comme une réalité sociale constituée par des unités lexicales (le vocabulaire) et des règles morphosyntaxiques qui permettent de les combiner pour former un système, un « trésor » collectif. La parole (on dit parfois le discours) est la mise en œuvre de ce système combinatoire. Définie par B. Cocula et Cl. Peyrouet (1978, p. 13), la « ... parole [est] la mise en œuvre par un locuteur du répertoire de signes et des règles que constitue une langue. Le discours est un ensemble de réalisations linguistiques, orales ou écrites, par un individu. C'est le produit d'une parole. » Au cours de cette étude, l'on utilisera le terme parole pour désigner le texte prononcé par le personnage. En effet, ce terme désigne plutôt un usage individuel de la langue dans une situation de communication. Une langue, parlée ou écrite, est un code, une combinaison de signes qui n'a de sens que si l'on sait identifier ces signes qui la composent à travers la parole, le geste, la mimique, etc.

Ewadi est déçue de la catastrophe brutale et inattendue. Néanmoins, elle est surtout marquée par l'angoisse et le courage qui dominant dans le texte dramatique. Sa tristesse est telle que l'on pourrait penser que sa vie bascule quand elle découvre qu'elle est isolée dans une hutte. Jusque-là, son regard était fixé droit devant elle comme si elle était imperméable au monde autour d'elle, rentrée dans la lourdeur de ses pensées et de son passé. Son monologue devient comme le souligne J-P. Sarrazac (2001, p. 75) : « La parole de la survie [...] la parole du jaillissement, du cri, de l'angoisse. » Citant Ph. Minyana avec sa pièce *Chambres*¹⁶ (1992), l'auteur (200, p. 75) indique que

¹⁶ Philippe Minyana, *Chambres*. Cette pièce fait le récit d'une « cité industrielle où se nouent tragiquement les destins des six personnages de Chambres. Chacun à son tour essaie désespérément de retrouver le détail fatal qui les a fait basculer, perdre pied. Ces détails apparemment anodins révèlent des personnages émouvants d'intensité et de vérité. » Le dramaturge saisit ici la parole brute de marginaux mis à l'écart de la société. Son écriture de l'intime s'intercale alors dans ces fragments disloqués et restitue le langage des acteurs de ce théâtre de la vie. <https://www.editionstheatrales.fr>, consulté le 20/06/2023) Cette expérience théâtrale rejoint la pièce *Les monologues du vagin* (1999) de l'auteure new yorkaise Eve Ensler où des monologues de femmes à travers

« lorsque le monologue devient l'ensemble du texte projeté vers le public, le dialogue déborde l'espace de la scène où l'échange n'est plus possible pour chercher dans la salle un interlocuteur direct, le statut du public devient aléatoire, la fiction gagne du terrain sur le réel et fait vaciller l'illusion théâtrale. » L'idée est que le drame perd ainsi son aspect intersubjectif pour trouver d'autres instances. En fait, Ewadi essaie de dire le chaos, le silence, la solitude qui l'étreignent. Son monologue se voit ainsi dédoublé, car elle voit et fait voir son langage, sa parole, comme un spectacle. Autrement, son monologue devient parole-spectacle de sorte que l'on puisse affirmer que la scène entière se fait l' "interlocuteur" absent et discursif du monologuant et, avec lui, toutes les représentations sociales sont vues comme matérialisées à travers le discours autoréflexif. Une telle position permet de parler de focalisation qui se définit comme étant le point de vue à partir duquel les indices langagiers de l'univers dramatique sont décrits et racontés. Dans cette pièce, deux focalisations sont plus évidentes. Il s'agit d'une part de la focalisation interne : ici, Ewadi rend le récit beaucoup plus intimiste, c'est-à-dire tout son discours est construit à travers sa conscience, sa propre subjectivité, ses propres perceptions, de sorte que toute la scène est « vue ou observée », imaginée du point de vue d'Ewadi. D'autre part, la focalisation est dite externe quand le récit prend uniquement en compte ce qu'on en perçoit de l'extérieur. En réalité, derrière le discours monologique d'Ewadi, le lecteur-spectateur perçoit les morts et la souffrance. Elle décrit la situation d'horreur sans état d'âme. La description du théâtre des opérations qui en est faite est excessivement précise et relève d'une déshumanisation redoutable. Ainsi, comme le souligne J-P. Ryngaert (2014, p. 82), il est clair que « le mode d'expression au théâtre ne consiste pas [seulement] en mots, mais en personnes qui se meuvent sur

des représentations exceptionnelles, livrent les violences dont elles sont victimes . L'auteure a créé l'association V-Day, un mouvement mondial visant à mettre fin à ces violences sexistes.

scène en employant des mots. » La scène se dote donc de personnage, de sons : « chants, roulement lointain de tam-tam, rires, cris, pleurs, sanglots, long silence méditatif, mélodie de flûte langoureuse » (9 – 10), de lumière « Éclairs de lumière » (17), de décor « obscurité, arbuste, hutte de feuillage, drap étendu, blouse d’infirmière avec le sigle H.C.R. » (9), de gestes « Ewadi s’immobilise et s’écroule », « hésitant, prudent » (9-17), de mouvements pour créer l’illusion théâtrale, scénique, d’où le sens de parole-spectacle. De telles variantes permettent d’établir au théâtre des rapports particuliers entre la parole et l’action, entre la situation d’énonciation et la situation dramatique.

Ewadi est au centre du texte dramatique. Son action ne se passe que par les mots qui ont un puissant pouvoir évocateur. Par le biais de son personnage, le dramaturge critique l’absence remarquée et la passivité des autorités nationales. Seules les organisations internationales telles le HCR sont présentes sur le champ de bataille. À travers le récit et les indices laissés par son personnage, le dramaturge montre les horreurs de la guerre. Cette vision apocalyptique de la souffrance des civils est émaillée de profusion de sang et de barbarie : « village en cendres », corps « criblés de coups », « égorgés », « bras et jambes coupés », etc. Ce qui rend ces atrocités encore plus horribles, c’est qu’elles sont subies par des femmes, pourtant symboles de la maternité, et les enfants qui représentent l’avenir. Il y a une sorte d’amplification avec « des tas de morts » qui sont le fait des « hommes [qui] fabriquent la guerre, ils en jouissent à leur guise ... et les femmes paient, la douleur au ventre, avec leurs pauvres enfants qui, s’ils échappent à la mort, vivent déglingués à jamais... Pauvres gosses, mon Dieu ! » (Pulsation 2, p. 17). Ce champ lexical de la guerre passe par la juxtaposition de certaines images, notamment des hyperboles nominales comme « fusils, canons, mitraillettes, vrombissement d’avions militaires », engins et “machins” pour montrer l’ampleur de la guerre. Ce, à travers la terreur et la désolation à Oboba. Là où

précédemment tout n'était qu'harmonie et joie de vivre, fait place désormais aux « *cris, pleurs, morts ...* », comme le révèle Ewadi : « Nous avons commencé à vivre. Il suffit parfois d'un rien pour que la vie s'embrase de nouveau comme un tison que l'on retire de la cendre » (Pulsation 2, p. 13). Ainsi, Liazéré rend cette scène très descriptive, très froide et laisse le lecteur-spectateur s'indigner à son propre compte. En effet, le dramaturge cherche à dénoncer la guerre en nous persuadant de sa face hideuse et de son atrocité. Le mouvement qui déchire son personnage s'explique par la perte, au fil de la pièce de son assurance initiale de paix, d'amour et de solidarité entre tous les hommes. Amené à douter de la suite des événements, sa parole est en proie à un déchirement intérieur. P. V. D. Zima (1985, p. 85) note à propos de ce désastre que :

Les mots cessent de signifier et deviennent interchangeables : les différences sémantiques qui jadis les séparaient dans le cadre d'une pertinence socioculturelle relativement stable, commencent à s'effacer. Des significations comme "amour" et "haine" ; "paix" et "guerre" ; "liberté" et "servitude" commencent à se confondre et cessent de désigner des valeurs précises.

Que faire face à tout ce désastre ? Nonobstant ces situations navrantes, Ewadi se ressaisit, car il s'agit de décider d'abdiquer ou de régner et triompher de l'absurdité et la barbarie. Cela passe encore par la parole comme la seule alternative.

2.2 Pouvoirs de la parole

Liazéré associe très couramment les effets d'insistance et de plaidoirie, comme pour rappeler qu'il s'agit dans cette pièce à la fois de convaincre afin de résoudre les problèmes qui se posent à l'homme. Du latin *potesta*, le pouvoir est ce qu'il est permis de faire, c'est-à-dire la capacité de décider de faire changer les choses ou d'inciter à faire produire des effets. Car

selon T. Huu (cité par Z. G. Nokan, 1989, p. 8) : « Tout est lié à la vie. L'éthique et l'esthétique vont de paire. Il n'y a pas d'esthétique sans éthique ni d'éthique sans esthétique. » Autrement dit, l'art et l'utilité morale commutent dans la mesure où écrire, c'est aussi faire de l'art en faisant du bien. La parole dans la pièce vient bien souvent remplacer l'action, et porte l'essentiel dans l'intensité dramatique. Aussi convient-il d'accorder une place importante à l'étude du discours dont deux valeurs du pouvoir seront analysées dans cette partie.

2.2.1. Parole évocatrice et persuasive

M. Gorki, écrivain russe, disait à peu près qu'un bon livre touche le cœur avec des mots et à sa volonté, le cœur gémit, se lamente, se remplit de colère ou au contraire de sérénité et de joie. Cette profession de foi de l'auteur ferait de l'écrivain un demiurge capable ou de troubler l'âme, ou de l'apaiser. Une telle situation fait distinguer l'œuvre littéraire par sa capacité donc à faire passer le lecteur par tous les états d'âme possibles. Ainsi, une évocation consiste à rappeler une chose oubliée et par extension, à rendre présent à l'esprit un événement remarquable, surtout quand ce dernier a été terrifiant voire sanglant. Par le récit d'une guerre éclatée et la vision singulière qui s'y trouve, Liazéré veut placer le lecteur-spectateur en témoin. Il lui demande implicitement d'avoir une oreille attentive et critique sur les faits qui lui sont racontés. En fait, le dramaturge veut peindre la réalité et son style d'écriture privilégie les descriptions et le vocabulaire concret. Son personnage Ewadi n'est qu'un moyen pour le dramaturge de véhiculer une vision singulière pour un comportement universel. De ce fait, après avoir évoqué le récit de la guerre par Ewadi, force est de constater qu'il n'est pas d'actions éclatantes ou manifestes dans lesquelles on agisse. L'acte n'est bien présent qu'en paroles. Pourtant, la parole n'est pas vide de sens, et l'intensité dramatique ne perd en rien de sa profondeur. L'héroïsme s'est mué de l'action vers le langage. En réalité, le personnage Ewadi

est particulièrement circonspect, et c'est dans les mots que se joue entièrement la tragédie. De ce point de vue, le monologue d'Ewadi est très instructif, car avec force détails, il décrit la guerre d'Iveroy avec frayeur. D'ailleurs, son propos suivant fait d'elle le témoin oculaire de la souffrance humaine :

Je suis¹⁷ la mémoire vivante des âmes meurtries. Je suis le griot-reporter. Je suis le griot-radio, le griot-téléviseur. Celui qui colporte la vérité jusqu'aux entrailles de la vie. Tous vous entendez ma voix fluer des cordes constellées, des gorges de toutes les chaînes du monde. (Pulsation 2, p. 11)

De toute évidence, ce choix des temps verbaux « suis » (3 fois), « colporte », donne l'assurance que l'acte s'accomplit dans les mots mêmes. Dans ce monologue, le langage occupe une place majeure, puisqu'il mêle le pathétique, le lyrisme, et même l'épique. En effet, Ewadi s'exprime, se livre car la longueur de son discours se prête particulièrement à l'épanchement de soi. Elle veut partager ses angoisses au monde et en est bien le canal de communication idéal : « griot-reporter, griot-radio, griot-téléviseur. » Ainsi, le personnage parle à voix haute et déclare : « *Tous vous entendez ma voix fluer...* » Son monologue est introspectif et délibératif. Ce monologue intérieur occupe la scène et annule les lois de l'échange dialogué. Toutefois, pour Bertolt Brecht cité par J-P. Sarrazac (2001, p. 73), « la parole monologique [...] soumet le personnage au jugement critique et devient un moyen de distanciation [...] qui permet au lecteur-spectateur de constituer son propre point de vue sur la fable. » En effet, les marques de l'énonciation indiquent bien qu'il s'agit à chaque fois d'un dialogue avec soi-même : « Où étions-nous donc ? ... Ah, la séparation, le déchirement. Rassure-toi, Didi, je n'ai rien oublié. Comment pourrais-je oublier ? » (Pulsation 2, p. 11) Tantôt, elle échange avec son fils rescapé Didi, tantôt elle converse avec

¹⁷ Mot souligné par nous comme les suivants.

Mademoiselle Krieg, l'infirmière du H.C.R. et Monsieur Nathan, un autre responsable des professionnels de la charité : Nous y avons cru quand elle [Mademoiselle Krieg] a dit :

- Madame Ewadi, voici votre tente, la tente numéro deux cent trois. Ici, vous êtes chez vous. [...] Quelle chance pour moi qui suis toute seule et débordée. Si vous le voulez bien, dès demain, vous travaillerez à mes côtés.

- (*Avec rictus*) Si je veux bien ? Madame...

- Mademoiselle Krieg, appelez-moi Krieg.

(Pulsation 2, pp. 12-13)

- Madame Ewadi, attendez le prochain convoi.

- Et pourquoi donc ?

- Il n'y a plus de place... et puis nous avons besoin d'une infirmière pour aider ceux qui attendent.

(Pulsation 2, p. 15)

Le trouble du personnage est rendu aussi par la multiplicité des interrogations, des exclamations et des apostrophes à soi-même. C'est le lieu par excellence du déploiement du lyrisme et de l'émoi. On retrouve également par le biais de l'énonciation cette cruelle distorsion de l'être qu'il s'agit de résoudre. De ce fait, Ewadi est un personnage impliqué dans le drame. En témoignant les didascalies intégrées, suivies de propos de hargne et de défi :

(... *sanglots, elle se lève, marche lentement, sans conviction.*)

Didi, Didi.

(*Elle bombe la poitrine, ferme les poings*)

Didi ! Rendez-moi mon petit Didi ! Rendez-le-moi, vous qui légitimez les faiseurs de guerre, ces nécrophages au rire de fauve affamé qui se ruent sur les troupeaux de chair à canon.

Rendez-moi mes enfants, rendez-moi mon trésor. ma famille disloquée, rendez-la moi. Vous, monsieur le Président ! Et vous, messieurs les rebelles !

(Pulsation 3, pp. 19-20)

En fin de compte, il s'agit en quelque sorte d'un double récit, puisqu'il met en scène sa propre vie. Mais au-delà, il est question de s'interroger sur la destinée humaine. En cela, R. Amossy (2010, p. 59) a pu noter :

Ce qui se donne à voir dans le discours, ce n'est pas seulement la façon dont le lecteur perçoit son ou ses partenaires, c'est aussi la façon dont il leur présente une image d'eux-mêmes susceptible de favoriser son entreprise de persuasion. À la limite, l'orateur travaille à élaborer une image de l'auditoire dans laquelle celui-ci voudra se reconnaître. Il tente d'infléchir les opinions et les conduites en lui tendant un miroir dans lequel il prendra plaisir à se contempler.

Le récit de la guerre par Ewadi est en ce sens particulièrement une parole évocatrice et persuasive. Cela implique qu'elle a la propriété et le pouvoir d'impliquer ou de transposer le lecteur-spectateur dans l'action dramatique. La mort des populations, y compris celle de son mari Ototo et de son fils aîné Manuel, y est mise en scène. Toutefois, elle n'a concrètement pas de portée et de sens que dans les paroles d'Ewadi. De ce fait, la parole fait acte ou bien la parole est action. Il semble que la parole ait le pouvoir d'anticiper. Autrement dit, en plus d'être un projet dans le futur, elle est une incarnation dans le temps présent qui doit agir nécessairement.

2.2.2. Parole dominatrice et subversive

La parole est source de pouvoirs. Elle est aussi un instrument de pouvoir détenu par le personnage. Le pouvoir d'un personnage sur le lecteur-spectateur passe par le maniement parfait du langage. La parole devient dominatrice surtout à travers la maîtrise du discours, le personnage prend de l'ascendance et contrôle les autres dans leurs actes. Nous l'avons déjà signifié, le discours est un instrument de la persuasion. Dans ce contexte, Ewadi tente de s'approprier vérité et réalité. Elle sait

le rendre expressif et persuasif. Elle sait fait naître les images et joue avec emphase les effets et procédés rhétoriques.

La tragédie liazérienne est une célébration du langage, car elle transporte le lecteur-spectateur dans l'univers de la parole d'éloquence. Lorsqu'Ewadi cherche à convaincre les lecteurs-spectateurs de sa plainte, elle sait que son discours, pour être persuasif et pour toucher, ne peut faire l'économie d'images puissamment évocatrices. Ainsi, l'encodage de l'énoncé repose sur d'abondantes figures d'insistance et du contraste, propres à rendre le discours particulièrement expressif. Il y va de la pertinence de cette réplique : « Je parlerai, je discourrai, je conjurerai la fortune diabolique qui entrave notre existence » (Pulsation 2, p. 11). Les énumérations dominantes sont souvent accentuées d'une gradation. Elles transparaissent esthétiquement dans les évocations épiques. Le récit pitoyable d'un tout petit enfant illustre fort bien cette propension esthétique :

J'aperçois un enfant suspendu à la fenêtre d'un camion [...]
Il a dû être projeté par le souffle puissant. [...]
Son visage est criblé de morceaux de vitres.
Le petit corps secoué de spasmes, brisé par la douleur.
(Pulsation 6, pp. 33-34)

La surabondance des verbes du sort tragique du petit enfant est ahurissant. Comment un pauvre innocent peut-il connaître tant d'horreur ? Son corps a subi toutes sortes de stigmates : d'abord « suspendu », ensuite « projeté » comme un lance-roquette, puis « ciblé » et « secoué » tel un cocotier, et enfin « brisé » de toutes parts. L'ancrage sémantique est le comble de l'ignominie et la bestialité humaine. En procédant de la sorte, le dramaturge veut montrer que peu importe l'appartenance sociale ou l'apparence physique, il suffit simplement de bien vouloir aider, de sauver les âmes en détresse. Aussi, Ewadi n'a fait aucun tri parmi les personnes blessées ou affamées. Quels que soient les protagonistes, il s'agissait de faire œuvre utile, en permettant à

toute la société d'être solidaire et de vivre en paix. Le tout étant de ne pas tomber dans le désespoir, vu qu'il y a toujours des gens à sauver, des vies à épargner. Ainsi, sa description pittoresque du champ de bataille associée à l'horreur de la description froide et macabre de la souffrance des civils est totalement tragique. En déroulant le monologue, le dramaturge cherche à établir que la mission du théâtre ne consiste pas seulement à observer le monde, mais à restituer les choses avec plus d'intensité et de réalisme. La richesse du théâtre est de rendre dicibles des choses tacites. En effet, le discours monologique d'Ewadi est très touchant et la pièce peut être aussi considérée comme une pièce subversive, car elle a pour vocation d'œuvrer à la prise de conscience. La subversion étant un processus d'action destiné à modifier le système en place par l'illustration de ses défauts et de ses contradictions, il s'agit désormais d'œuvrer à la promotion de valeurs différentes voire antagonistes.

Ainsi, Liazéré s'amuse à écrire un monologue dominateur et recherché qu'il trouve dans le jeu de la distanciation, de quoi « représenter des scènes » qui interpellent le lecteur-spectateur sur les affres et les atrocités de la guerre. De même, on trouve les valeurs de la charité qui manifestent avant tout l'amour du prochain. Il s'agit en fait de bien se comporter en société, en entretenant la générosité, car la valeur de l'homme se mesure à la mansuétude et la noblesse de son cœur. Le théâtre est précisément l'espace où la condition humaine est représentée, et à la faveur de celle-ci, l'espace où les lecteurs-spectateurs réfléchissent aux solutions du monde. De cette façon, il considère le théâtre comme un instrument thérapeutique des maux de la société. Or, l'artiste vit dans cette société dont les problèmes le concernent forcément. Il doit en toute responsabilité s'en préoccuper et s'en faire échos dans ses œuvres, car comme dit J-P. Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (2008, p. 84) : « la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne puisse s'en dire innocent. » Il ajoutera :

Je dirai qu'un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide, et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres, l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi. L'écrivain est médiateur par excellence et son engagement c'est la médiation.

Intervenant dans la conscience d'Ewadi, Liazéré veut aiguiller tous les politiques à aller dans le sens de l'apaisement et du compromis pour le bonheur du peuple dont ils ont la charge. Cette capacité à relater des faits permet également la mise en valeur d'un auteur. Celui-ci peut ainsi mettre son imagination au service de l'écriture, montrant ainsi son art et sa capacité à captiver un public. Ainsi, les auteurs qui ont la volonté d'en dépeindre les aspects réels, mettent en scène des personnages capables de décrire la noblesse d'âme. Liazéré décrit non pas la force ou la bravoure de son personnage, mais sa vertu, sa témérité. Le dramaturge fait ainsi une description de la grandeur évocatrice d'Ewadi et son sens du sacrifice en tant qu'infirmière major du village S.O.S d'Oboba et pour la circonstance, agent réquisitionné du H.C.R. En fait, la scène est entièrement ressentie, animée et vécue à travers le discours d'Ewadi. La spécificité de son histoire, sa personnalité, son imaginaire sont autant d'expériences qui font d'elle quelque chose de particulier qui conditionne son propre récit.

En tout état de cause, la pièce *La plainte d'Ewadi* de Liazéré, loin de dramatiser la guerre, s'évertue astucieusement à montrer l'importance de la vie au détriment de la guerre porteuse de morts en cascade. Ainsi, l'œuvre recèle un double message. D'une part, Liazéré exprime la tragédie douloureuse que représente la guerre. Il revient à y percevoir un sentiment d'incompréhension, d'absurdité et de dépit qui va presque jusqu'à la révolte. D'autre part, le dramaturge, tout en insistant sur la douleur humaine désespérée de son personnage, reste optimiste. Il cherche à montrer que l'existence, la cohabitation, l'entraide, apportent nécessairement du réconfort. La dimension

objective de la pièce est ainsi amplifiée et on peut y lire un message universel. Le théâtre fait prendre conscience de notre propre fragilité. Toutefois, comme Ewadi, la vie reprendra le dessus et la joie d'une retrouvaille future des jours glorieux, semble plus forte que le chagrin de deuil personnel de son époux et son fils aîné Manuel, ces morts si chers et chéris. Meurtrie dans son cœur, elle répondra à son Didi apeuré : « Oui, un jour, nous irons les rejoindre... [...] dans la paix de Dieu » (Pulsation 6, p. 35). Pour éviter dorénavant de telles situations tragiques, que propose Liazéré alors par le truchement de son héroïne ?

3. Actions salvatrices et philanthropiques

En partant du postulat que le théâtre a pour fonction de donner une vision objective du monde, l'on s'interroge dans quelle mesure le monologue d'Ewadi sur la guerre peut-il présenter une vision claire de l'homme et du monde ?

La figure repérable dans le titre *La plainte d'Ewadi*, fonctionne comme une incitation à un examen plus approfondi de conscience et à la lecture de la guerre qui entraîne le peuple dans des considérations fortement déshumanisantes. Liazéré, en adepte de la parole empreinte d'amour, de paix et de vérité, sait que le monologue d'Ewadi libère des embûches de la guerre. Face à l'indignation de son héroïne, le dramaturge s'oblige à réexaminer les soubresauts de la vie humaine. Eu égard à ce qui précède, le dramaturge ivoirien se révèle tel un écrivain réaliste. Pour ce faire, il aborde les problèmes du vécu quotidien. Dans cette pièce théâtrale, Ewadi est sublimée et son discours est décrit quasi comme d'inspiration divine. Elle subjugué le lecteur-spectateur et se place donc nettement au-dessus de la condition humaine. Elle conquiert son héroïsme au fil d'actions salvatrices et philanthropes lorsqu'elle accueille, soigne et nourrit les enfants, les blessés et les indigents, ou encore lorsqu'elle fait don de sa personne pour attendre hypothétiquement le second tour de convoi. En accomplissant

de tels exploits, son attitude n'attend point d'être couronnée de lauriers, mais que justice soit faite pour sauver l'humanité. Ainsi, le dramaturge veut faire de son personnage Ewadi un étendard, un signe de ralliement de tous les hommes et femmes épris de paix et d'amour fraternel. Aussi proclame-t-il sa conviction qui consiste à dire qu'il faut :

Refaire la vie, la nature, le monde [...] afin qu'à l'unisson, nos cœurs battent ; que nous ensemencions la terre assoiffée du sang neuf et vermeil de nos veines tendues.

Que ceux qui aiment le monde me suivent, que celles qui veulent combattre me suivent. [...]

Oui, il faut partir.

Partir vers la lumière, vers la vie ...

(Épilogue, p. 37)

D'ailleurs, la didascalie conclusive de la pièce : « Elle entonne une chanson à la vie et sort », est l'expression de la grande joie qui l'anime pour que le monde connaisse l'amour, la fraternité, la justice, l'équité. Les mots ou expressions « le monde » (repris 2 fois), « la vie » (3 fois), « partir » (2 fois), « lumière », « sang neuf et vermeil » reviennent comme un leitmotiv pour inviter le lecteur-spectateur à prendre conscience de la mission qui lui est également assignée. Si le peuple reste solidaire, à « l'unisson » donc, « des voies » se lèveront pour sonner le glas des fautifs et invectiver toutes les institutions nationales et leurs alliés étrangers complices et corrompus à travers les slogans du genre : « À bas la dictature ! À bas le Grand Président ! À bas les voleurs ! À bas les fossoyeurs du peuple ! » (Pulsation 5, p. 27). Pourtant, avec tous les moyens économiques, militaires, logistiques, sanitaires, on sauverait des familles en détresse de famine et de pauvreté, on érigerait autant d'écoles et d'hôpitaux en espaces bienveillants et harmonieux comme les villages S.O.S. Malheureusement, comme on le constate, il existe une véritable dialectique de la guerre et de la paix. Même si la violence a été souvent nécessaire au progrès quand on parle de

« guerres justes », qu'elles soient libératrices ou défensives, toutefois, l'éthique et la morale ne peuvent que condamner sans appel le recours à la guerre, car toute guerre tue, désole, détruit et en un mot, déshumanise forcément. Cela, Ewadi n'a de cesse de clamer haut et fort : « Assumons notre part de violence. Faisons la guerre à la guerre ! (*Elle se met à genoux*) Pour rétablir le monde, voici le prix à payer pour la paix » (Pulsion 3, p. 21). Cette position corrobore l'analyse de J. Giono (1938) :

La guerre de 1914 a d'abord été pour nous Français, une guerre dite défensive. Nous sommes-nous défendus ? Non [...] Elle devait être ensuite la guerre du droit. A-t-elle créé le droit ? Non [...] Elle devait être la dernière des guerres ; elle était la guerre à tuer la guerre. L'a-t-elle fait ? Non. On nous prépare de nouvelles guerres ; elle n'a pas tué la guerre, elle n'a tué que des hommes inutilement.

En réalité, pour Liazéré, il faut envisager des actions fortes. Cependant, elles doivent être plus pacifiques pour trouver des solutions durables aux exigences de notre temps. Il est plus que primordial pour préserver notre dignité d'hommes, de renforcer les institutions nationales et internationales, et les organisations non gouvernementales des défenses des droits de l'homme, afin d'œuvrer à la volonté systématique, au maintien de la paix dans le monde. La Croix Rouge et notamment, le H.C.R. tous deux évoqués dans le texte dramatique, dont fait partie Ewadi, sont restés pratiquement les seuls « professionnels de la bonne conscience » (Pulsion de vie : 5) dans le soutien et les soins aux blessés et familles en difficulté. L'action du H.C.R. envers ces « naufragés » de la guerre, est comparable aux activités éducatives menées d'ordinaire par Ewadi, l'ex-infirmière major du village S.O.S. d'Oboba dans la capitale d'Iveroy. Comme en témoin son récit des jours de paix et de joie :

J'ai chanté pour les enfants déshérités du village S.O.S. d'Oboba. Je chantais avec les enfants du camp. Je

chantais avec ces petites misères qui devaient se contenter d'une vie clignotante, oscillant entre le gris et le noir. » (Pulsation 2, p. 14)

Ce propos d'Ewadi, cette héroïque mère de famille de Didi et de Manuel, est un discours voire un message qui vise particulièrement à convaincre et surtout à persuader dans la mesure où il s'inscrit dans un jeu de charme et d'édification humaine, surtout les chants quotidiens empreints d'amour, de joie, d'espoir faits pour les enfants. Sa complainte rappelle et corrobore fort bien le mot de Koffi Kwahulé à l'égard des souffrances de toutes les mères du monde : « Lorsque nous rencontrons les Mères brandissant, tels des reproches, leurs enfants morts dont nos consciences, partout, refusent la sépulture, nous comprenons que le cauchemar a débordé l'utopie théâtrale. » (Pulsation de vie, p. 5) Aussi Liazéré considère-t-il le théâtre à même de guérir les maux de la société. Il ne va pas jusqu'à sacrifier la vie de son personnage pour ceux qu'il aime. Il préfère faire partager son expérience pour un monde solidaire et pacifique. Il s'agit, sans hypocrisie, de faire taire ou de sacrifier la part individualiste pour faire naître une dimension plus humaniste. Elle possède un amour-propre particulièrement développé. Pour Ewadi, le véritable effort va donc être de s'abandonner et s'ouvrir à l'universel. Son parcours consiste à prendre en compte l'existence des autres, notamment ici en particulier celle des rescapés.

Conclusion

Au terme de cette analyse, il importe de retenir l'existence d'un lien étroit entre la situation dramatique d'une pièce ou d'une représentation et le public. Cette relation a nécessairement un impact social. *La complainte d'Ewadi* donne, il est vrai, l'impression d'être un exutoire à la haine et à l'indignation du dramaturge. Pourtant, elle contient tant de belles paroles qui sont

autant de puissants symboles. Celles-ci sont inspirées par une conception si originale de la mission de l'écrivain, à travers le monologue de son personnage Ewadi. Eu égard à cette réalité, il est donc impossible de les considérer comme un simple déversoir de rancœurs et de colère. En effet, le monologue d'Ewadi est une parole-spectacle et son discours est davantage moral et didactique. Il est empreint de valeurs d'amour et de charité. Un tel estampage de vertus fait du dramaturge la conscience du peuple qu'il guide vers la lumière.

L'œuvre est un grand classique et reste toujours d'actualité. Rescapée de guerre, son personnage Ewadi est une femme amoureuse du monde qui dit sa douleur de ne pas pouvoir sauver le peuple en détresse. Témoin oculaire, elle a vu les morts de la sale guerre, rencontré des proscrits à Oboba. Cette rencontre demeure déjà le drame de l'incompréhension et de l'absurdité des humains mis en scène par Élie Liazéré. En somme, à travers le monologue de son personnage, Liazéré se pose explicitement en critique de la thématique sur l'absurdité de la guerre. Il manie avec parcimonie le fouet de la satire. Mieux, Ewadi exprime sa compassion profonde pour les victimes innocentes de l'arbitraire. Au-delà de la critique des rapports de force entre le peuple et les dirigeants politiques, la pièce peut avoir une portée beaucoup plus universelle. Elle doit étendre au lecteur-spectateur sa parole afin de changer les situations socio-économiques et politiques. De ce fait, Liazéré considère que le théâtre qui permet de repérer l'évolution et la direction du monde, est à même de prévenir les maux de la société.

En fin de compte, dire l'angoisse et le manque, faire parler le silence constituent les plus hautes fonctions du monologue. Ainsi, aux yeux de Liazéré, l'homme ne se définit que dans le devoir-être que lui impose sa conscience. Le dramaturge s'est appliqué à cette exigence de lucidité avec le monologue d'Ewadi en démontrant, avec une ironie critique qui traverse son œuvre

dramatique, le miroir déformant de son époque, afin d'envisager un avenir radieux.

Référence bibliographique :

- Amossy R. (2010). *L'argumentation dans le discours*. Paris : Armand Colin.
- Cocula B., Peyrouet Cl. (1978). *Didactique de l'expression de la théorie à la pratique*. Paris : Delagrave. 320 p.
- Corvin M. (2008). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris : Éditions Bordas / SEJER. 1586 p.
- Genette G. (1972). *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil.
- Giono J. (1938). *Écrits pacifistes*. Paris : Buttes aux Cailles.
- Larthomas P. (1980). *Le langage dramatique*. Paris : PUF.
- Liazéré É. (1996). *La complainte d'Ewadi*. Paris : Edition Lansman, Collection "Nocturnes Théâtre". 42 p.
- Maingueneau D. (1993). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : DUNOD. 206 p.
- Jarrety M. (2001). *Lexique des termes littéraires*. Paris : Librairie Générale Française.
- Nokan Z. G. (1989). *Cri*, Abidjan, CEDA.
- Pavis P. (2006). *Dictionnaire du théâtre*. Paris
- Ubersfeld A. (1996). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Éditions du Seuil. 108 p.
- Ryngaert J.-P. (2014). *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Armand Colin. 165 p.
- Roger J. (2001). *La critique littéraire*. Paris : Nathan/HER. 128 p.
- Sarrazac J.-P. (sous la direction). (2001). *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*. Bruxelles, Louvain : La Neuve, Études théâtrales.
- Sartre J.-P. (2008). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Éditions Gallimard.
- [Https // : www.editionstheatrales.fr](https://www.editionstheatrales.fr), consulté le 20 / 06/2023