

Figures féminines et engagement politique dans l'œuvre dramatique de Liazere : lecture critique d'une dramaturgie contemporaine

Tagbo Victor MABA

Maître-Assistant CAMES

Institut National Supérieur des Arts

et de l'Action Culturelle (INSAAC),

Abidjan-Cocody, Côte d'Ivoire

Email : mambavictor2017@gmail.com

Résumé

Cet article analyse la représentation et la fonction des figures féminines dans la dramaturgie de Liazéré, ainsi que leur contribution à l'expression d'un engagement social et politique. À partir de *La Complainte d'Ewadi* (1996) et de *La Fille du Bistrot* (2021), l'étude interroge la manière dont Ewadi et Azara passent du statut de figures confrontées à la violence et à la domination à celui de sujets de parole, d'action et de contestation. Fondée sur une lecture analytique des deux œuvres et sur l'approche sociocritique de Claude Duchet, l'analyse s'organise autour de deux axes : la représentation et la fonction dramaturgiques des figures féminines, puis leur engagement politique et leur contribution à une dramaturgie de la transformation sociale. Les résultats montrent que le monologue d'Ewadi et le dialogue conflictuel d'Azara constituent deux modalités complémentaires de construction de l'action et de la conflictualité.

Mots-clés : figures féminines ; dramaturgie africaine contemporaine ; engagement politique ; conflit social ; sociocritique.

Abstract

This article analyzes the portrayal and role of female characters in Liazéré's plays, as well as their contribution to the expression of social and political engagement. Drawing on *La Complainte d'Ewadi* (1996) and *La Fille du Bistrot* (2021), the study examines how Ewadi and Azara transition from figures confronted with violence and domination to agents of speech, action, and protest. Based on an analytical reading of the two works and Claude Duchet's sociocritical approach, the analysis is organized around two main themes: the dramaturgical representation and function of the female characters, and their political engagement and contribution to a dramaturgy of social transformation. The results show that Ewadi's monologue and Azara's conflict-laden dialogue constitute two complementary modes of constructing action and conflict.

Keywords: female characters ; contemporary African dramaturgy ; political engagement ; social conflict ; sociocriticism.

Introduction

Dans les sociétés africaines contemporaines, la place de la femme dans les espaces sociaux, culturels et politiques demeure un enjeu majeur. Longtemps associée, dans certaines représentations littéraires et artistiques, à des fonctions essentiellement familiales et domestiques, la figure féminine connaît, dans les productions contemporaines, de nouvelles formes de représentation qui interrogent les rapports sociaux, les structures d'autorité et les modèles de domination. Le théâtre apparaît, à cet égard, comme un espace privilégié de mise en scène de ces transformations, en donnant aux personnages féminins une parole et une capacité d'action susceptibles de questionner l'ordre établi. C'est dans cette perspective que s'inscrit la présente étude, intitulée *Figures féminines et engagement politique dans l'œuvre dramatique de Liazéré : lecture critique d'une dramaturgie contemporaine*. Elle examine la manière dont l'écriture dramatique de Liazéré construit des figures féminines qui participent à la représentation des mutations sociales et à la critique des rapports de pouvoir. L'étude porte sur deux œuvres : *La Complainte d'Ewadi* (1996) et *La Fille du Bistrot* (2021). Malgré les vingt-cinq années qui les séparent, ces pièces mettent en scène, à travers Ewadi et Azara, des personnages féminins dont les trajectoires, les paroles et les actions dépassent la simple fonction narrative pour devenir des lieux d'expression d'une conscience critique et d'une aspiration à la transformation sociale. Dès lors, une question centrale se pose : comment les figures féminines d'Ewadi et d'Azara participent-elles à la construction d'une dramaturgie de l'engagement dans l'œuvre théâtrale de Liazéré ? Il s'agit plus précisément d'analyser la manière dont ces personnages interrogent les rapports de pouvoir, donnent forme aux tensions sociales et contribuent à une réflexion sur la transformation de la société. L'hypothèse retenue est que les figures féminines du théâtre de Liazéré ne constituent pas de simples composantes narratives : elles sont de véritables instances dramaturgiques et politiques à travers lesquelles l'auteur met en scène les tensions sociales, les aspirations à l'émancipation et les formes de contestation du pouvoir. L'objectif est d'analyser la fonction dramaturgique et politique d'Ewadi et d'Azara, en mettant en évidence leur contribution à une écriture théâtrale où les expériences individuelles rejoignent les préoccupations collectives. Sur le plan méthodologique, cette réflexion repose sur une lecture analytique des deux textes et mobilise l'approche sociocritique de Claude Duchet (1971), qui

envisage l'œuvre littéraire comme un espace où se manifestent et se reconfigurent représentations sociales, idéologies et tensions historiques. L'analyse s'articulera autour de deux axes : la représentation et la fonction dramaturgiques des figures féminines, puis leur engagement politique et leur contribution à une dramaturgie de la transformation sociale.

1. La représentation et la fonction dramaturgiques des figures féminines

La présente étude porte sur deux pièces de Liazéré, *La Complainte d'Ewadi* (1996) et *La Fille du Bistrot* (2021), choisies pour leur complémentarité malgré les vingt-cinq années qui les séparent. Elles mettent en œuvre deux modalités d'écriture dramatique distinctes : le monologue, qui structure principalement la parole d'Ewadi, et le dialogue conflictuel, à travers lequel se construit notamment le personnage d'Azara. Dans la première pièce, la parole monologuée fait de la souffrance et de la mémoire d'Ewadi les ressorts d'une progression dramatique qui s'élargit au collectif ; dans la seconde, la confrontation verbale inscrit Azara au cœur des rapports de force qui structurent l'action.

Ces choix dramaturgiques participent à une même dynamique : faire de la figure féminine non plus un simple objet de représentation, mais un sujet de parole et d'action. Ewadi et Azara demeurent certes liées à des fonctions traditionnelles, mère, épouse ou victime, mais ces identités acquièrent une dimension nouvelle : elles deviennent également militantes, porteuses de mémoire, consciences critiques et actrices du conflit dramatique. La représentation du féminin s'inscrit dès lors dans un déplacement du personnage vers une position plus active dans l'économie de l'action et dans la production du sens.

Cette évolution peut être mise en perspective avec certaines œuvres du théâtre africain antérieur où les personnages féminins sont fréquemment associés aux espaces familial et domestique. *Mhoiceul* (1979) de Bernard Dadié peut notamment être convoquée à titre comparatif, sans établir pour autant une opposition systématique entre dramaturgie antérieure et écriture contemporaine. Il s'agit plutôt de mettre en évidence, chez Liazéré, un déplacement de la fonction dramaturgique du personnage féminin : de figure principalement inscrite dans les relations familiales, la femme devient progressivement actrice de la parole publique, du conflit et de l'action dramatique.

L'analyse examinera, dans cette perspective, la typologie des figures féminines dans les deux œuvres, leur rôle dans la progression

de l'action dramatique, puis leur prise de parole comme espace d'affirmation identitaire et sociale. Il s'agira de montrer comment la construction des personnages, les modalités de l'action et les formes de la parole concourent à renouveler la représentation de la femme dans la dramaturgie africaine contemporaine.

1.1. La typologie des figures féminines dans *La Complainte d'Ewadi* (1996) et *La Fille du Bistrot* (2021)

Dans les deux œuvres étudiées, Ewadi et Azara constituent des figures féminines majeures dont les identités associent plusieurs fonctions : mère, victime, militante, conscience morale et, chez Azara, femme d'action et de responsabilité. Loin d'une caractérisation univoque, ces personnages articulent expérience personnelle et réalité collective, permettant à Liazéré d'interroger la condition féminine, les rapports de pouvoir et les violences qui traversent la société.

Dans *La Complainte d'Ewadi*, le personnage éponyme concentre plusieurs de ces dimensions. Victime de la violence historique, elle porte le traumatisme lié à la disparition de son époux et de son fils, Manuel et Ototo (p. 11). Elle affirme : « *Je suis la mémoire vivante des âmes meurtries* » (p. 11). Cette métaphore élargit sa souffrance personnelle à la mémoire des victimes et fait d'Ewadi une figure représentative des femmes confrontées aux violences des conflits. Sa condition de mère et d'épouse ne demeure donc pas cantonnée à la sphère intime : elle devient le point d'ancrage d'une parole qui confère une portée collective à l'expérience individuelle.

Cette transformation apparaît avec force lorsqu'Ewadi appelle les femmes à se mobiliser contre « le décret de spoliation sexuelle qui déshumanise et ruine les femmes » (p. 21) :

Amazones des temps nouveaux, levez-vous.
Levez-vous, femmes fusiliers !
Levez-vous, femmes fusiliers !
Levez-vous, femmes fusiliers !
C'est à vous que je m'adresse !
Dites votre indignation !
Filles-canon, filles mitrailleuses.
Levez-vous pour bâtir la citadelle invincible qui
Servira de bouclier aux parturientes de la création et
De la remise en ordre de l'ordre rompu. (p. 21)

Par cette adresse aux femmes, Ewadi dépasse le statut de victime pour devenir militante et conscience morale. Son expérience personnelle nourrit une parole collective qui appelle à l'indignation et à la mobilisation. Le personnage acquiert de la sorte une portée représentative : il ne parle plus seulement en son nom, mais à partir

d'une expérience susceptible de rejoindre celle d'autres femmes confrontées à la violence et à la domination.

Dans *La Fille du Bistrot*, Azara présente une configuration différente. Elle se distingue d'Ewadi par son inscription directe dans l'action et l'exercice de responsabilités. Commandante des forces patriotiques, elle dissimule son identité derrière son activité de gérante de bistrot. Cette double identité confère au personnage une dimension particulière : l'espace apparemment ordinaire du bistrot devient à la fois lieu de sociabilité, espace de dissimulation et point d'observation des événements. Azara apparaît comme une femme dont l'engagement politique s'exerce à partir d'une position socialement ordinaire, mais qui dissimule une véritable capacité d'action.

Cette caractérisation n'efface cependant pas la dimension vulnérable du personnage. Derrière la femme de combat apparaissent la mère et la victime, meurtrie par les violences subies par les siens, notamment son frère Solo et son père : « *J'ai vu des centaines de villageois, j'ai vu mon frère et mon père tabassés, ligotés et embarqués pour de bon : ça, ce ne sont pas des priorités !* » (p. 42). La souffrance personnelle rejoint ici l'expérience collective de la communauté. Comme chez Ewadi, la condition de victime ne conduit donc pas à la passivité ; elle devient au contraire l'un des ressorts de l'engagement.

Azara se définit également par son autorité et son souci de la responsabilité collective. Lorsqu'elle « *le congédie de la main en lui montrant le chemin* » (p. 43), le geste traduit sa capacité à imposer sa décision dans l'espace dramatique. Cette autorité est explicitée par sa déclaration : « *On a des lois ici, même si nous sommes en guerre* » (p. 44). Azara apparaît dès lors comme une gardienne de la légalité, soucieuse de maintenir un ordre collectif malgré la désorganisation provoquée par la guerre. Sa figure associe engagement, responsabilité et capacité de commandement.

La comparaison entre les deux personnages permet de dégager deux configurations complémentaires du féminin. Ewadi se construit principalement à partir de la souffrance, de la mémoire et de leur transformation en conscience collective ; Azara articule la souffrance à l'action, au commandement et à la responsabilité. Toutes deux sont cependant des victimes qui refusent de demeurer enfermées dans la passivité. Leur expérience personnelle devient le fondement d'une prise de position et d'une intervention dans la vie collective.

Liazéré propose de cette manière des personnages féminins complexes, dont les identités ne sont pas figées dans les rôles traditionnels de mère, d'épouse ou de victime. Ces fonctions

demeurent présentes, mais elles sont réinvesties par des figures qui deviennent également militantes, porteuses de mémoire, consciences critiques et actrices de la vie collective. Le déplacement de la figure féminine, de la position de victime vers celle de sujet capable d'assumer une responsabilité dans le conflit, conduit à examiner leur rôle dans la progression de l'action dramatique.

1.2. Le rôle d'Ewadi et d'Azara dans la progression de l'action dramatique

En tant que personnages principaux des deux œuvres, Ewadi et Azara occupent une position centrale dans la dynamique de l'action. Leur fonction dramaturgique s'exerce toutefois selon des modalités différentes, liées aux formes d'écriture propres à chaque pièce. Dans *La Complainte d'Ewadi*, l'action progresse principalement à travers la parole monologuée du personnage ; dans *La Fille du Bistrot*, elle se construit davantage par la confrontation et l'évolution des rapports de force.

Dans *La Complainte d'Ewadi*, le monologue constitue le principe générateur de l'action dramatique. En revenant sur les événements qui ont marqué son existence, Ewadi fait progressivement émerger les conflits individuels, sociaux et politiques qui structurent la pièce. Sa parole lui permet d'être à la fois témoin des violences, dépositaire de leur mémoire et actrice de leur interprétation. La progression dramatique repose moins sur une succession d'actions extérieures que sur le dévoilement progressif d'une expérience individuelle qui acquiert une portée collective.

Cette dynamique se manifeste notamment lorsqu'Ewadi affirme : « *Assumons notre part de violence. Faisons la guerre à la guerre pour rétablir le monde* » (p. 21). La parole ne se limite plus au rappel d'une souffrance passée : elle ouvre une perspective d'action et de mobilisation. Le personnage passe du témoignage à l'intervention et fait évoluer le conflit vers une dimension collective.

Cette évolution trouve un prolongement dans la pulsation 5 avec l'apparition de voix collectives : « *Et puis un jour, des voix se sont élevées dans le ciel d'Iveroy. Fortes, coléreuses, révoltées. À bas la dictature... À mort le Grand Président* » (p. 27). Le passage de la voix individuelle aux voix plurielles marque une transformation significative de la dynamique dramatique. La parole d'Ewadi s'élargit à une expression collective de la révolte : l'expérience singulière devient le point de départ d'une mobilisation plus vaste. La progression de l'action s'effectue donc selon un mouvement du singulier vers le collectif.

Dans *La Fille du Bistrot*, la progression dramatique obéit à une logique différente. La confrontation constitue le principal moteur de l'action, notamment dans les échanges entre Azara et Rivière. Le bistrot, déjà essentiel à la caractérisation du personnage, devient un espace de rencontre et d'affrontement où se révèlent progressivement les tensions qui traversent la communauté.

Les interventions d'Azara contribuent directement à faire évoluer ces rapports de force. Lorsqu'elle déclare : « Dites-leur de libérer Solo et papa et de nous foutre la paix... Vos soldats ont plutôt aidé l'ennemi à nous planter le poignard dans le dos » (p. 64), son conflit personnel rejoint le conflit collectif. La disparition de ses proches devient le point de départ d'une confrontation plus large avec ceux qui représentent le pouvoir. La réplique n'exprime donc pas seulement la colère du personnage : elle déplace et intensifie le conflit dramatique en mettant en cause la responsabilité des forces censées protéger la population.

Par ses réactions, ses décisions et ses confrontations, Azara modifie les rapports entre les personnages et contribue à orienter le cours de l'action. Là où Ewadi fait progresser le drame par le déploiement d'une parole qui transforme progressivement la mémoire individuelle en conscience collective, Azara agit au sein d'une dramaturgie de la confrontation, dans laquelle le dialogue produit directement la tension et fait évoluer les positions.

La comparaison des deux personnages fait ressortir deux modalités complémentaires de construction de l'action dramatique : chez Ewadi, la progression repose sur le déploiement du monologue et le passage du singulier au collectif ; chez Azara, elle procède principalement de la confrontation, de l'opposition et de l'évolution des rapports de force. Dans les deux cas, la figure féminine constitue l'un des principaux ressorts de l'action.

Ewadi et Azara apparaissent dès lors comme de véritables agents de l'action dramatique. Par leurs paroles, leurs réactions et leurs décisions, elles contribuent à faire évoluer le conflit, à en modifier les rapports de force et à en élargir progressivement la portée. Cette fonction active du personnage féminin conduit naturellement à interroger la parole elle-même, qui constitue, dans les deux œuvres, un espace privilégié d'affirmation identitaire et sociale.

1.3. La parole féminine comme espace d'affirmation identitaire et sociale

Dans les deux œuvres du corpus, la parole constitue l'un des principaux moyens par lesquels les figures féminines s'affirment

comme sujets de l'action et du discours. Qu'elle prenne la forme du monologue, de la plainte, de l'apostrophe ou du dialogue conflictuel, elle ne se réduit pas à une fonction narrative : elle permet aux personnages de nommer leur expérience, de formuler un jugement et de contester les rapports de domination. La scène devient de ce fait, un espace de reconquête de la parole et, à travers elle, d'affirmation identitaire et sociale.

Dans *La Complainte d'Ewadi*, le monologue constitue le support privilégié de cette affirmation. La parole d'Ewadi fait d'abord entendre une souffrance personnelle, avant de l'élargir à la condition des femmes confrontées à la violence, à l'injustice et à la domination. Lorsqu'elle affirme : « *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* » (p. 21), son discours dépasse la plainte pour devenir une prise de position. Le personnage ne se contente plus de subir ou de témoigner : il interpelle, propose et appelle à l'action.

La didascalie « *Elle se met à genoux* » associe toutefois cette affirmation à une gestuelle de souffrance et de sacrifice. La parole et le corps concourent à construire une figure dont la volonté de transformation demeure traversée par une forme d'offrande. Cette ambivalence, déjà perceptible dans la construction du personnage, montre que l'émancipation d'Ewadi ne s'effectue pas par une rupture totale avec les représentations traditionnelles du féminin.

La portée de sa parole s'élargit lorsqu'elle s'adresse directement aux femmes : « *Amazones des temps nouveaux, levez-vous. / Levez-vous, femmes fusiliers !* » (p. 21). La répétition de l'impératif « *Levez-vous* » transforme le monologue en parole d'interpellation. Le « *je* » d'Ewadi tend alors vers un « *nous* » collectif : son expérience personnelle devient celle d'une communauté de femmes appelées à exprimer leur indignation. Sa parole acquiert une fonction de conscientisation et fait d'Ewadi une porte-parole de celles dont la voix demeure marginalisée.

Dans *La Fille du Bistrot*, l'affirmation féminine procède d'une autre modalité. Azara construit sa parole dans le dialogue et particulièrement dans la confrontation avec Rivière. Son discours est direct, incisif et fortement conflictuel : « *Vos conditions à la con ! Et sans nous connaître vraiment, vous tentez de nous imposer vos conditions par la force du canon, tout en faisant semblant d'ignorer les causes de cette guerre* » (p. 39). Par l'interpellation et la vigueur de la formulation, Azara refuse la position de soumission que pourrait lui imposer le rapport de pouvoir. Elle oppose à la parole institutionnelle une parole fondée sur l'expérience vécue de sa communauté.

La parole d'Azara devient alors un instrument de résistance. Elle lui permet non seulement d'exprimer sa colère, mais aussi de produire une lecture critique de la situation politique. Son discours déplace le rapport de force : celle qui pourrait n'être qu'une victime prend la position de celle qui questionne, accuse et exige des comptes. Le dialogue devient un espace où se négocient et se contestent l'autorité, la légitimité et le pouvoir de dire le réel.

La différence entre Ewadi et Azara tient donc principalement à leurs modalités d'énonciation. Ewadi part d'une parole solitaire qui transforme progressivement la souffrance en conscience collective ; Azara inscrit immédiatement la sienne dans la confrontation et l'affirmation de soi. Chez l'une comme chez l'autre, toutefois, parler revient à agir : dire la souffrance, nommer l'injustice et interpellier le pouvoir constituent autant d'actes qui modifient la situation dramatique. La parole féminine apparaît dès lors, comme un lieu où se rejoignent identité, action et engagement social. Ewadi et Azara ne sont plus seulement des personnages auxquels les événements arrivent ; elles deviennent des sujets capables de les interpréter et d'en proposer une lecture critique. Par leur parole, elles conquièrent une visibilité dans l'espace dramatique et participent à la construction du sens. Chez Liazéré, la représentation du féminin s'accompagne de la sorte d'un déplacement majeur : la femme n'est plus seulement objet du discours social ; elle devient sujet parlant, sujet agissant et sujet contestant. Cette fonction de la parole ouvre naturellement sur le deuxième axe. Dès lors qu'elle cesse d'être seulement l'expression d'une expérience individuelle pour devenir interpellation, dénonciation et contestation, elle acquiert une portée politique. La parole d'Ewadi et d'Azara constitue donc le point de jonction entre affirmation identitaire et engagement social, puis entre représentation du féminin et construction d'une dramaturgie de la transformation sociale.

2. L'engagement politique féminin et la construction d'une dramaturgie de la transformation sociale

Au-delà de leur fonction représentative et dramaturgique, les figures féminines étudiées chez Liazéré portent une dimension politique. Ewadi et Azara donnent à voir les injustices, les violences et les rapports de domination qui traversent leurs communautés, tout en contestant les formes de pouvoir qui les produisent ou les entretiennent. Cet axe examine la manière dont leur engagement transforme la dénonciation des réalités sociales en véritable dynamique dramaturgique. Il s'agira d'abord d'analyser leur fonction dénonciatrice, puis les procédés par lesquels le conflit social

est dramatisé, avant de montrer comment la scène devient un espace de médiation critique et de réflexion sur la transformation sociale.

2.1. Les personnages féminins dans la dénonciation des injustices sociales et politiques

Dans les deux œuvres étudiées, Ewadi et Azara dépassent la seule représentation de femmes confrontées aux violences de leur époque. Leurs expériences et leurs prises de parole deviennent des moyens de révéler les injustices sociales et politiques, les abus de pouvoir et leurs conséquences sur les populations, particulièrement sur les femmes.

Dans *La Complainte d'Ewadi*, la souffrance du personnage éponyme donne une visibilité aux violences subies par les femmes dans les situations de conflit. Sa plainte dépasse progressivement l'expression de la douleur personnelle pour devenir dénonciation :

« *Les hommes 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...* » (p. 17).

La parole d'Ewadi établit un lien entre violence politique et souffrance intime. Les femmes, qui ne sont pas nécessairement à l'origine des conflits, en subissent pourtant les conséquences dans leur corps, leur vie familiale et leur rapport aux enfants. La souffrance individuelle devient le révélateur d'une violence collective. La plainte se mue alors en réquisitoire contre la guerre et les rapports de domination qui la rendent possible.

Dans *La Fille du Bistrot*, Azara adopte une posture plus directement contestataire. Elle dénonce les abus de pouvoir et refuse que les souffrances de sa communauté soient ignorées : « *Personne ne peut nous aider, personne ne peut nous apporter la paix dans ces conditions* » (p. 39), puis : « *Vous n'allez pas me dire que vous ignorez tout le mal qu'ils nous ont fait ?* » (p. 40). La didascalie « *(Presque hystérique)* » accentue la tension de la scène et donne une dimension corporelle à son indignation. Sa colère ne relève donc pas d'une simple réaction affective : elle rend scéniquement perceptible la violence d'une situation sociale et politique.

Face à Rivière, Azara transforme le conflit interpersonnel en confrontation autour de la responsabilité du pouvoir. Sa parole conteste non seulement une décision particulière, mais aussi la légitimité d'une autorité qui prétend agir au nom d'une population dont elle méconnaît la souffrance. L'engagement du personnage acquiert dès lors une portée collective : son expérience personnelle devient le support d'une parole adressée à la communauté et, au-delà, au spectateur.

Cette fonction dénonciatrice peut être mise en perspective avec l'histoire de la mobilisation féminine en Côte d'Ivoire. La marche des femmes de Grand-Bassam en 1949 constitue, à cet égard, un repère significatif. Des figures telles que Marie Koré, Anne-Marie Raggi, Amlan Dan, Léonie Sia Créahi et Massaran Kéita sont associées à cette mobilisation en faveur de la libération de militants politiques incarcérés. Comme le souligne Nandouhard Akuesson (2024, p. 66), « *La marche des femmes de Grand-Bassam a donné un souffle nouveau au mouvement de contestation du système colonial* ». Cette mobilisation témoigne de la capacité des femmes ivoiriennes à investir l'espace public et à faire de leur action un moyen de contestation politique. Le rapprochement avec Ewadi et Azara ne saurait toutefois établir une équivalence entre figures historiques et personnages de fiction. Il permet plutôt de faire apparaître une continuité symbolique : celle d'une représentation de la femme comme sujet capable de prendre position face à l'injustice et de participer à la transformation de la société.

Cette capacité d'action s'inscrit dans une histoire africaine plus ancienne. Silvère Marcel Blé Kouaho (2011), s'appuyant sur les travaux d'Annie Lebeuf (1986), relève, chez les Ashanti du Ghana et d'autres populations akan, des traditions attribuant aux femmes des fonctions de fondation, de pouvoir et de défense. En Côte d'Ivoire, la figure de la reine Abla Pokou, fondatrice du royaume baoulé, constitue également une référence majeure de cette mémoire historique (Loukou, 1977). Ces figures contribuent à nuancer une conception de l'autorité exclusivement masculine et offrent un arrière-plan symbolique aux personnages féminins combattants de Liazéré.

L'engagement d'Ewadi et d'Azara ne se réduit donc pas à une contestation individuelle. Il participe d'une représentation de la femme comme sujet politique, capable de nommer l'injustice, de contester le pouvoir et de prendre part à la transformation de la vie collective. La dramaturgie de Liazéré inscrit la figure féminine dans une dynamique où la souffrance devient dénonciation, la parole devient contestation et l'expérience individuelle acquiert une portée sociale et politique.

2.2. Les procédés dramaturgiques et la mise en scène du conflit social

Dans les deux œuvres du corpus, l'engagement politique des personnages féminins s'inscrit dans une construction dramaturgique qui donne une forme scénique aux tensions sociales et politiques. Monologue, dialogue conflictuel, répétition, apostrophe, didascalies,

voix collectives et espaces scéniques concourent à faire du conflit une réalité perceptible par le spectateur. Chez Liazéré, le conflit social n'est donc pas seulement exposé par le discours : il est dramatisé, incarné et mis en tension.

Dans *La Complainte d'Ewadi*, le monologue constitue d'abord le principal dispositif de dramatisation. Il permet de faire surgir, à partir de l'expérience individuelle d'Ewadi, une réalité collective marquée par la violence et l'injustice. La parole ne suspend donc pas l'action ; elle la produit en révélant progressivement les événements, en les interprétant et en faisant évoluer leur portée. Cette dynamique apparaît notamment dans l'apostrophe et la répétition :

Amazones des temps nouveaux, levez-vous.

Levez-vous, femmes fusiliers !

Levez-vous, femmes fusiliers !

Levez-vous, femmes fusiliers ! » (p. 21).

La répétition de l'impératif « Levez-vous » donne à la parole une valeur performative : Ewadi ne se contente plus de décrire une situation, elle appelle à l'action. L'apostrophe élargit le monologue à un destinataire collectif et transforme la parole individuelle en parole de mobilisation. Cette évolution trouve son prolongement dans la pulsation 5, lorsque surgissent des voix collectives : « *Et puis un jour, des voix se sont élevées dans le ciel d'Iveroy. Fortes, coléreuses, révoltées. À bas la dictature... À mort le Grand Président* » (p. 27). Le passage de la voix solitaire aux voix plurielles marque une transformation de la dynamique dramatique : la souffrance et l'indignation d'Ewadi trouvent un écho collectif. La scène donne à percevoir le passage de la conscience individuelle à la mobilisation collective.

Dans *La Fille du Bistrot*, la conflictualité repose davantage sur le dialogue et la confrontation. Le conflit est immédiatement inscrit dans la relation entre Azara et Rivière, dont les positions divergentes structurent la tension dramatique. Azara affirme notamment : « *Vos conditions à la con ! Et sans nous connaître vraiment, vous tentez de nous imposer vos conditions par la force du canon, tout en faisant semblant d'ignorer les causes de cette guerre* » (p. 39). L'interpellation directe, l'exclamation et la violence lexicale donnent à la réplique une forte charge conflictuelle. Le langage devient le lieu où se manifestent les rapports de force. La violence verbale d'Azara transpose sur le plan scénique la violence politique qui traverse la communauté.

Les didascalies participent également à cette construction du conflit. L'indication « *(Presque hystérique)* » accompagne la parole d'Azara et inscrit l'affrontement dans le corps du personnage. De même, lorsqu'elle « *le congédie de la main en lui montrant le chemin* » (p. 43), le geste prolonge la parole et manifeste concrètement son

autorité. Le conflit n'est donc pas seulement verbal : il mobilise simultanément la voix, le corps et le geste.

L'espace scénique joue enfin un rôle déterminant. Dans *La Fille du Bistrot*, le bistrot dépasse la fonction de décor pour devenir un espace de circulation des informations, de confrontation et de révélation des rapports de pouvoir. Sa fonction sociale apparente (lieu de rencontre et de sociabilité) se double d'une fonction dramaturgique : il concentre les tensions de la communauté et permet à Azara d'y exercer une forme d'autorité tout en dissimulant son identité véritable. L'espace contribue de cette manière à organiser la conflictualité et à renforcer la centralité du personnage.

L'ensemble de ces procédés montre que le conflit social est véritablement construit par l'écriture dramatique. Les personnages féminins ne sont pas de simples porteuses d'un discours politique préexistant : par leur manière de parler, d'interpeller, de répéter, de se mouvoir et d'occuper l'espace, elles participent à la production même de la tension dramatique. Comme le rappelle Anne Ubersfeld (1977), le théâtre constitue un système de signes dans lequel parole, corps, espace et relations entre les personnages concourent à la production du sens.

Les deux œuvres proposent dès lors deux modalités complémentaires de dramatisation du conflit : le monologue d'Ewadi, qui transforme progressivement la souffrance individuelle en parole collective, et le dialogue conflictuel d'Azara, qui confronte directement les forces antagonistes. Dans les deux cas, la forme dramatique ne se contente pas d'accompagner l'engagement politique des personnages féminins : elle en constitue l'un des instruments essentiels. La mise en scène de la conflictualité ouvre de la sorte sur une autre fonction du théâtre : non plus seulement représenter le conflit, mais en permettre l'examen critique.

2.3. Le théâtre comme espace de médiation dramaturgique et de transformation sociale

Dans la dramaturgie de Liazéré, le théâtre dépasse la simple représentation du conflit pour devenir un espace de médiation entre le réel et sa lecture critique. La scène ne reproduit pas mécaniquement les réalités sociales : elle les organise, les dramatise et les soumet au regard du spectateur. Les rapports de pouvoir, les injustices et les aspirations à la dignité deviennent des objets de représentation, mais aussi de questionnement.

Dans cette perspective, Ewadi et Azara peuvent être considérées comme des médiatrices dramaturgiques. Leurs expériences singulières établissent un lien entre le vécu individuel et

les enjeux collectifs. La souffrance d'Ewadi renvoie aux violences subies par les populations dans les situations de conflit ; la révolte d'Azara renvoie, quant à elle, aux rapports de pouvoir et aux aspirations d'une communauté confrontée à la guerre. Le parcours individuel devient le support d'une lecture plus large de la société. Cette fonction de médiation demeure toutefois traversée par certaines ambiguïtés. L'engagement féminin représenté par Liazéré ne signifie pas une rupture totale avec les formes traditionnelles de représentation. Ewadi, notamment, reste associée à une logique sacrificielle lorsque, à genoux, elle affirme : « *Pour rétablir le monde, voici le prix à payer pour la paix* » (p. 21). La revendication de transformation sociale s'accompagne alors d'une mise en jeu symbolique du corps féminin. La femme qui appelle à changer le monde demeure, paradoxalement, liée à une représentation de la femme comme figure du sacrifice.

Azara présente une autre forme d'ambivalence. Commandante des forces patriotiques, elle dissimule son identité derrière son activité de gérante de bistrot. Cette stratégie lui permet d'agir dans un contexte hostile, mais elle suggère également que l'exercice ouvert de l'autorité féminine demeure problématique. Son pouvoir doit être à la fois exercé et dissimulé. L'affirmation politique passe, de ce fait, par une forme de détour.

Ces deux figures invitent à nuancer l'idée d'une émancipation pleinement accomplie. Chez Liazéré, la femme conquiert une capacité d'action et de parole tout en demeurant confrontée à des contraintes sociales et symboliques. Cette tension entre affirmation et contrainte, entre pouvoir et dissimulation, entre résistance et sacrifice constitue précisément l'un des intérêts de cette représentation dramaturgique du féminin.

Cette ambivalence concerne également les figures masculines. Dans *La Fille du Bistrot*, Rivière représente une forme de pouvoir confrontée aux reproches d'Azara. Il n'est cependant pas réduit à une figure univoque de domination. Le dialogue avec Azara l'oblige à entendre une parole qui conteste son action et le place face aux conséquences du pouvoir qu'il représente. La confrontation ne produit donc pas seulement une opposition entre deux personnages : elle ouvre un espace de questionnement du rapport au pouvoir.

Liazéré évite de la sorte une opposition schématique entre hommes dominateurs et femmes émancipatrices. La transformation sociale envisagée par les deux pièces implique également une évolution du regard masculin et des pratiques de pouvoir. La contestation portée par les personnages féminins ne vise donc pas uniquement à inverser les rapports de domination ; elle appelle à

leur reconfiguration. Cette conception du théâtre comme espace de confrontation et de réflexion s'inscrit dans une tradition du théâtre africain engagé. Chez Bernard Dadié, notamment dans *Thogognini* (1970), la satire permet de porter un regard critique sur les dérives sociales et politiques. Dans *La Parenthèse de sang* (1981), Sony Labou Tansi met en scène l'arbitraire politique et la violence du pouvoir. *Trois prétendants... un mari* (1964) de Guillaume Oyônô Mbia interroge les contraintes sociales qui pèsent sur la femme, tandis que *La Reine et la Montagne* (2018) de Maurice Bandaman et *On se chamaille pour un siège* (2007) de Hyacinthe Kakou proposent également des figures féminines confrontées aux rapports de pouvoir dans des environnements marqués par la domination masculine.

Ces rapprochements situent la dramaturgie de Liazéré dans une continuité du théâtre africain qui fait de la scène un lieu de questionnement de la société. Son originalité tient notamment à la manière dont Ewadi et Azara ne sont plus seulement les objets d'un discours sur la condition féminine : elles deviennent productrices de parole, d'action et de contestation. Le théâtre donne à voir les tensions sociales tout en permettant de les penser. La scène apparaît alors comme un espace de médiation entre expérience individuelle et conscience collective, souffrance et contestation, réalité sociale et regard critique. Ewadi et Azara contribuent à cette médiation en transformant leurs expériences particulières en enjeux de portée collective. La dramaturgie de Liazéré ne se limite donc pas à dénoncer les injustices : elle crée les conditions d'une interrogation sur les rapports de pouvoir et sur la possibilité de les transformer. L'enjeu n'est dès lors pas de faire du théâtre un instrument de délivrance d'un message politique univoque, mais de créer une situation dramatique dans laquelle le spectateur est conduit à éprouver, entendre et penser les contradictions sociales. La portée politique de la dramaturgie de Liazéré réside précisément dans cette capacité à transformer le regard porté sur le réel. Ewadi et Azara deviennent, à ce titre, les relais d'une médiation qui conduit de la souffrance à la conscience, de la dénonciation à l'interrogation et de la représentation du conflit à la possibilité d'un changement social.

Conclusion

Au terme de cette étude, il ressort que dans *La Complainte d'Ewadi* et *La Fille du bistrot*, les figures féminines ne se limitent pas à un rôle secondaire. À travers Ewadi et Azara, représentées comme victimes, mères, épouses, militantes et consciences morales, Liazéré

construit une dramaturgie fondée sur la critique de la société patriarcale. Leurs paroles et leurs actions mettent en lumière les injustices, dénoncent les abus de pouvoir et participent à la transformation sociale. Cet engagement féminin n'est toutefois pas exempt d'ambiguïtés : il demeure parfois marqué par des logiques de sacrifice ou de dissimulation, signe que l'affirmation politique de la femme reste, chez Liazéré, un processus encore en construction. De même, le changement appelé par ces pièces n'oppose pas radicalement hommes et femmes. Il invite aussi, en filigrane, une évolution du regard masculin. Cette étude montre ainsi que les personnages féminins dans ces deux pièces sont de véritables acteurs sociaux et politiques. Une telle approche souligne la nécessité de revaloriser la place de la femme dans les sociétés africaines et de lutter contre les inégalités ainsi que les stéréotypes patriarcaux. Dans cette perspective, cette recherche, au regard de ses enjeux sociaux et politiques, encourage l'approfondissement des études consacrées aux figures féminines dans la littérature africaine contemporaine, notamment à travers une lecture attentive des ambivalences de leur représentation et du rôle que les figures masculines peuvent elles aussi, jouer dans cette dynamique de renaissance.

Références bibliographiques harmonisées

1. AKUESON Nandouhard (2024), *La marche des dames glorieuses sur Grand-Bassam*, 2e éd., Abidjan, EQ-CAPALLFRANGES, Édition multilingue, 89 p.
2. BANDAMAN Maurice (2018), *La Reine et la Montagne*, Abidjan, Éditions Eburnie, 82 p.
3. DADIÉ Bernard Binlin (1970), *Thogognini*, Paris, Présence Africaine, 115 p.
4. DADIÉ Bernard Binlin (1979), *Mhoi-ceul*, Paris, Présence Africaine, 101 p.
5. DUCHET Claude (1971), « Pour une sociocritique », Paris, Larousse.
6. FIX Florence (2007), *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle. Regarde l'impossible*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon.
7. KOUAHO Blé Marcel Silvère (2011), « Figures féminines et histoire de l'Afrique : de l'héroïne au devoir de mémoire », *Revue Baobab*, n° 8, p. 91-109.
8. LEBEUF Annie (1986), *Femmes d'Afrique noire*, Paris, Éditions Mouton, 282 p.

9. LIAZÉRE (1996), *La Complainte d'Ewadi*, Belgique, Éditions Lansman, 37 p.
10. LIAZÉRE (2021), *La Fille du Bistrot*, Abidjan, Éditions Saint Sauveur, 114 p.
11. LOUKOU Jean-Noël (1977), *La Reine Pokou : fondatrice du royaume baoulé*, Paris, ABC.
12. MBIA Oyônô Guillaume (1964), *Trois prétendants... un mari*, Yaoundé, CLE, 123 p.
13. RYNGAERT Jean-Pierre (1984), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod.
14. SONY LABOU TANSI (1981), *La Parenthèse de sang*, Paris, Hatier, 142 p.
15. UBERSFELD Anne (1977), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 316 p.