RESISTANCE ANTICOLONIALE ET TECHNIQUES THEATRALES DANS *KONDO, LE REQUIN* DE JEAN PLIYA

PAR

MOHAMMED TIJJANI
MA/ARTS/2831/2010-11

DEPARTMENT OF FRENCH
FACULTY OF ARTS
AHMADU BELLO UNIVERSITY,
ZARIA, NIGERIA

OCTOBER, 2015

RESISTANCE ANTICOLONIALE ET TECHNIQUES THEATRALES DANS *KONDO, LE REQUIN* DE JEAN PLIYA

PAR

MOHAMMED TIJJANI
MA/ARTS/2831/2010-11

BEING AN M. A. DISSERTATION SUBMITTED TO THE SCHOOL OF POSTGRADUATE STUDIES, AHMADU BELLO UNIVERSITY, ZARIA, IN PARTIAL FULFILLMENT FOR THE AWARD OF MASTER OF ARTS DEGREE IN FRENCH WITH SPECIALIZATION IN AFRICAN LITERATURE.

OCTOBER, 2015

DÉCLARATION

I declare that this dissertation entitled: **RESISTANCE ANTICOLONIALE ET TECHNIQUES THEATRALES DANS *KONDO, LE REQUIN* DE JEAN PLIYA** has been written by me in the Department of French, Ahmadu Bello University, Zaria, under the supervision of Prof. (Mrs) I.M. Onyemelukwe and Prof. Doris L. Obieje. The sources of information have been duly acknowledged. No part of this dissertation has been presented for another degree or diploma at any university

---------- ----------

MOHAMMED TIJJANI DATE

DEDICATION

I dedicate this dissertation to God Almighty (Allah) and to all the members of my family.

CERTIFICATION

This dissertation entitled**: RESISTANCE ANTICOLONIALE ET TECHNIQUES THEATRALES DANS *KONDO, LE REQUIN* DE JEAN PLIYA** by **MOHAMMED TIJJANI**, meets the regulation governing the award of the Master degree of Ahmadu Bello University, Zaria and is approved for its contribution to knowledge and literary presentation.

_____	_____
Prof. Ifeoma Onyemelukwe Chairman, Supervisory Committee	Date
_____	_____
Prof. Doris Obieje Member, Supervisory Committee	Date
_____	_____
Prof. Andrew A. Illah Head of Department	Date
_____	_____
Prof. Kabir Bala Dean, School of Post Graduate Studies	Date

REMERCIEMENTS

Je remercie, tout d'abord, Le bon Dieu pour Sa protection et Sa miséricorde au cours de la rédaction de cette thèse. Je lui donne toute gloire pour m'avoir protégé jusqu'à la fin de ma matrise en général.

Je suis très reconnaissante au Prof. Ifeoma Onyemelukwe, ma première directrice de memoire, pour ses efforts et ses encouragements. De profondeur de mon cœur, j'exprime mes gratitudes sincères et sans équivoque pour avoir patiemment et minutieusement surveillé ce travail et pour m'avoir donné l'accès à sa bibliothèque remplie. Elle est pour moi, pas seulement comme professeur, mais une sœur. Que Dieu la protège et qu'il protège sa famille. Les mots me manquent pour exprimer ma gratitude profonde à elle. Que Dieu la bénisse.

Je suis indéniablement redevable au Prof. Doris Obieje, ma deuxième directrice de mémoire, je sens totalement bouleversé par son support surtout lors de la recherche. . J'exprime ici ma gratitude au Chef de Département, Département de français, Université Ahmadu Bello, Prof. A. A. Illah, et le coordinateur de Postgraduate Studies du Département, Dr. Fiki-George et le corps professoral du département dont : Prof R A Adebisi, Dr. Usman, M. Ojo, M. Yesufu, Mme. Birma, Mme. Maryam Diallo, Dr. M.A. Tijani et tous les professeurs du Département de français, pour leur soutien et encouragement, sans oublier les bibliothécaires du département : Mal. Yunusa et M. Madaki. Que Dieu les bénisse.

Je remercie aussi mes femmes ; Mme Aisha et Mme Amina, pour leurs inspirations et encouragements. Je remercie en même temps tous mes collègues à National Defence College, Abuja.

A mes chers enfants Tijjani Mohammed Tijjani, Adamu Mohammed Tijjani, Alqasim, Amina et Amira et d'autres enfants sous notre protection, ils me donnent des supports moraux lors de mes études. Que Dieu les bénisse.

Finalement, je suis redevable à tous et à toutes, mes camarades de classe, de près ou de loin, les amis à Zaria, à Abuja et à Jos, mes beaux-parents et tout ce dont ses prières ont contribué à la réussite de ce travail, et à d'autres qui ont contribué d'une manière ou d'autre, mais que je ne pouvais pas mentionner leur nom. Que Dieu les bénisse.

TABLE DES MATIERES

Page titre	**PAGE**
Déclaration	iii
Dédicace	iv
Certification	v
Remerciements	vi
Table des matières	viii
Abstract	xi
Résumé	xiii

INTRODUCTION GENERALE

0.1	La littérature: Tentative de définition	1
0.2	Le théâtre : Tentative de définition	6
0.3	Le théâtre béninois: Genèse et évolution	9
0.4	Vie de l'auteur	12
0.5	Œuvres de Jean Pliya	14
0.6	Resume de *Kondo, le requin*	15
0.7	Annonce du plan	16

CHAPITRE UN : PROBLEME DE L'ETUDE

1.0	Introduction	17
1.1	Énonciation du problème	18
1.2	Objectifs de l'étude	21
1.3	Justification du sujet	22

1.4 Portée, limite et limitations de l'étude 25

1.5 Conclusion 26

CHAPITRE DEUX : ETAT DU SUJET

2.0 Introduction 27

2.1 Critiques et commentaires sur l'évolution du théâtre africain . 28

2.2 Critiques et commentaires sur l'évolution du théâtre béninois . 36

2.3 Critiques et commentaires sur Jean Pliya et ses œuvres . . 39

2.4 Critiques et commentaires sur *Kondo, le requin* . . . 41

2.5 Conclusion 48

CHAPITRE TROIS : METHODOLOGIE

3.0 Introduction 49

3.1 Cadre pratique 49

3.2 Cadre théorique 50

3.2.1 L'approche psychanalytique 51

3.2.2 L'approche sociologique 52

3.3 Conclusion 54

CHAPITRE QUATRE : LES THEMES DANS *KONDO, LE REQUIN*

4.0 Introduction 55

4.1 L'héroïsme comme source de la fierté et du mythe du roi Kondo . 55

4.2 La tradition des Dahoméens lors de l'intrusion des Blancs . . 61

4.3 Le colonialisme et la résistance anticoloniale. . . . 68

4.4 La trahison du roi Gbehanzin par les siens. 74

4.5 Conséquences de la résistance : La violence, la souffrance et la mort 76

4.6 La chute du royaume dahoméen 82

4.7 Les Amazones ou les femmes fortes 83

4.8 Le patriotisme et l'amour chez les Dahoméens . . . 86

4.9 Conclusion 87

CHAPITRE CINQ : TECHNIQUES THEATRALES DANS *KONDO, LE REQUIN*

5.0 Introduction 88

5.1 La structure de la pièce, *Kondo, le requin* 88

5.2 Le décor de la pièce, *Kondo, le requin* 92

5.3 L'espace dans *Kondo, le requin* 94

5.3.1 L'espace rural 95

5.3.2 L'espace coloniale 96

5.3.3 L'espace de résistance 97

5.4 Les didascalies de la pièce, *Kondo, le requin* 99

5.5 Le dialogue dans *Kondo, le requin* 102

5.6 L'aparté dans *Kondo, le requin* 106

5.7 Conclusion 109

CONCLUSION GENERALE 110

Bibliographie 112

ABSTRACT

This dissertation titled: **RESISTANCE ANTICOLONIALE ET TECHNIQUES THEATRALES DANS *KONDO, LE REQUIN* DE JEAN PLIYA,** takes a look at the themes and the theatric techniques in the play, *Kondo, le requin*. Jean Pliya, aiming at contributing towards the glorification and elevation of African past heroes, exposed the exploits of King Gbehanzin of the ancient Dahomey kingdom,in the present day Benin Republic. The reason for this may be due the fact that nowadays, no one, especially in the Western world, talks or writes good things about Africans or African past heroes. In addition, owing to the fact that the efforts of liberation of the Africans from slavery and colonial domination have not been properly acknowledged, Jean Pliya decided to immortalize the effort of this great King of West African sub-region. The technics used by the author in the play led a lot of critics to classify it as the classic of African play in the like of Moliere's *Avare*. The study makes use of two approaches namely: Sociological and psychoanalytical approaches.it is found in this research that the ply wright, Jean Pliya in his play *Kondo, the Greedy One,* treats themes like heroism, tradition, sacrifice, colonialism and resistance and the Fall of the empire among others. Our findings also show his use of well-articulated stage direction (didascalie), active and warm dialogues, beautiful decors, the use of spaces, for example, rural and colonial space and side talk (aparté). The principal lessons emerging from this research are as follows: Firstly, Africans have had great men in the past like King Gbehanzin, who truly struggled for the liberation of his people from colonial domination. Secondly, even though King Gbehanzin was defeated in the battle to free his people due to superior fire power of the colonial forces, the disunity and betrayal among his subjects led to total victory and final

imposition of these forces. By this, the author seems to call for African unity and give credence to the saying: “United we stand, divided we fall”. Thirdly and finally, from the findings of the research, the White men are only interested in what they want the Africans to be or look like at the detriment of the sentiments and the true aspirations of the Africans.

RÉSUMÉ

Cette étude intitulée: **RESISTANCE ANTICOLONIALE ET TECHNIQUES THEATRALES DANS *KONDO, LE REQUIN* DE JEAN PLIYA,** prend en compte les thèmes et les techniques théâtrales dans la pièce, *Kondo, le requin*. Jean Pliya, visant à glorifier et à hisser au niveau élevé le rang des héros africains, dévoile les exploits du roi Gbehanzin de l'ancien royaume du Dahomey, actuelle République du Benin. Ceci parce que personne ne parle ni écrit, surtout dans le monde occidental, des bonnes choses sur les Africains ou les anciens héros de l'Afrique. En plus, puis que les efforts de la libération des Africains de l'esclavage et de la domination coloniale ne sont pas bien reconnus, Jean Pliya décide d'immortaliser les efforts du grand roi de l'Afrique de l'ouest, le roi Gbehanzin. Les techniques théâtrales adoptées par l'auteur dans la pièce poussent beaucoup de critiques à la classifier comme classique de la pièce africaine du même statut que *L'Avare* de Molière. Cette étude adopte deux approches théoriques dont : sociologique et psychanalytique. Nous avons découvert que le dramaturge, Jean Pliya, aborde les thèmes comme l'héroïsme, la tradition, le sacrifice, le colonialisme, la résistance et la chute de l'empire, entre autres. En plus, Pliya se sert de la didascalie adéquate, du dialogue actif et animé, des décors intéressants, des espaces urbains et ruraux et l'aparté. Les leçons importantes de la pièce de Jean Pliya en sont que les Afriques disposent des héros du passé comme roi Gbehanzin, qui a vraiment lutté pour la libération de son peuple contre la domination coloniale. Deuxièmement, alors que le roi Gbehanzin a été vaincu dans la lutte pour libérer son peuple par la force technologiquement avancée, le manque d'unité et la trahison par ses sujets mènent à la victoire totale de la force étrangère. Par cela, l'auteur semble inciter les Africains à

l'unification et ainsi supporte l'idée selon que : « l'union fait la force ». Troisièmement et finalement, les Bancs sont égocentriques ; ils ne cherchent que leur intérêt égoïste au détriment du sentiment et de l'aspiration des Africains.

INTRODUCTION GENERALE

0.1 La littérature: Tentative de définition

La littérature est une notion souvent polémique et difficile à définir. Il existe plusieurs interprétations ou définitions du terme 'littérature' et ces définitions n'arrivent pas à bien capter le concept de la littérature. A en croire Jim Meyer, il n'existe guère la définition compréhensive, adéquate et appropriée du terme 'littérature'. Selon lui:

> Most definitions of literature have been criteria definitions, definitions based on a list of criteria which all literary works must meet. However, more current theories of meaning take the view that definitions are based on prototypes: there is broad agreement about good examples that meet all of the prototypical characteristics, and other examples are related to the prototypes by family resemblance (1).

Meyer concorde avec la définition de la littérature de la perspective des prototypes qui se livrent souvent à des éclaircissements divers. Au dire de Meyer: "For literary works, prototypical characteristics include careful use of language, being written in a literary genre (poetry, prose fiction, or drama), being read aesthetically, and containing many weak implicatures" (2). Malgré l'observation de Meyer, observation que nous ne voulons pas trop contester; le but de cette étude dépasse le cadre de la définition de la littérature, meme si la littérature s'avère utile. Elle revêt les dires et les écrits spéciaux, doués des contextes historique, socioculturel et politique.

Au sens culturel du terme, « la littérature relève essentiellement de l'ordre du scriptural, comme l'atteste l'étymologie latine du mot qui la désigne « littératura :

écriture » (Peytard 21). C'est une notion mouvante tant au cours de l'histoire que dans l'instant : c'est un objet qui ne cesse de se métamorphoser et qui échappe à ceux qui veulent l'enfermer dans des définitions et frontières définitives.

La littérature apparaît tout à la fois comme une forme spécifique, un art du langage et des ensembles de productions intellectuelles : « C'est un art dont le langage ou les langages sont des matériaux spécifiques donc la littérature est l'art du langage et le langage est créateur lorsqu'il se met au service de la fiction » (Milly 122). Pourtant, à l'instar de cette définition de Milly, on ne peut pas concevoir une œuvre littéraire sans se servir du langage.

Pour Boumediene, la littérature apparaît comme:

> un concept évolutif dont le contenu change selon les conditions historiques à la différence des belles-lettres qui constituent un cadre fixe lié à des valeurs immuables sur le beau et le sublime ; on convient que le propre de la littérature est d'exprimer autre chose que ce qu'elle dit explicitement et que c'est précisément sur ce point qu'elle diffère du langage courant (150).

Cette opinion de Boumediene vis-à-vis de la littérature est confirmée par Alain Robbe Grillet qui dit que: « La littérature, d'ailleurs, consisterait toujours, et d'une manière systématique, à parler d'autre chose» (21). Certes, la littérature possède cette qualité qui engendre plusieurs interprétations par les experts.

Quant à Ricardou:

> Lire la littérature (…) c'est tenter de déchiffrer à tout instant la superposition, l'innombrable entrecroisement des signes dont elle

> offre le plus complet répertoire. La littérature demande en somme qu'après avoir appris à déchiffrer mécaniquement les caractères hypsographiques, l'on apprenne à déchiffrer l'intrication des signes dont elle est faite; pour elle il existe un second analphabétisme qu'il importe de réduire (122).

En fait, la littérature offre une vision du monde des hommes, en s'intéressant à la société, à ses milieux particuliers, à ses rouages, à son évolution; elle constitue une activité en tenant non seulement un discours sur le monde, mais en gérant sa propre présence dans ce monde et se définit à la fois par rapport à la vie sociale et de par sa spécificité, à un autre fait littéraire.

Cependant, à l'instar de la discussion jusqu'ici et de l'idée selon laquelle cette étude se conçoit, la définition de la littérature à l'optique d'Ifeoma Onyemelukwe nous semble la plus pertinente et s'avère importante ici. Selon elle,

> Literature refers to pieces of creative writing such as poems, plays, novels and short stories which have aesthetic or artistic value as well as cognitive, moral, philosophical, psychological and cultural values. Literature is about an ethnic group. It expresses the culture and civilisation of a group of people. It is the mirror of the society (*Colonial* 143).

La littérature, à en croire cette définition d'Onyemelukwe, est un domaine à part entière qui divulgue la culture d'un peuple dans un contexte socioculturel. Certes, on aime la littérature et on la vit car elle influence la vie d'homme dans une société donnée.

La littérature est alors vue, dans cette étude, comme une œuvre créative, artistique, douée d'effets philosophiques, esthétiques et messages exemplaires ou moralisateurs. Chaque peuple de partout dans le monde dispose de la littérature. Il existe ainsi la littérature anglaise, la littérature allemande, la littérature danoise, la littérature française, la littérature africaine, entre tant d'autres. Notre point de mire dans cette étude se trouve dans le cadre de la littérature francophone africaine.

Dans notre tentative de définir la littérature africaine, nous le jugeons utile d'évoquer les définitions par Kimoni Iyay et Ifeoma Onyemelukwe. Selon Kimoni Iyay,

> La littérature africaine est cette manifestation littéraire des Noirs, en langues européennes ou autres, qui a violemment combattu le colonialisme, qui a exprimé sa colère devant la dislocation de la société africaine, et qui essaie douloureusement de reconstituer l'équilibre de la personnalité africaine sur des bases nouvelles par la recherche d'un dialogue entre les éléments de la culture africaine et l'apport du monde technique. Sa caractéristique essentielle consiste à retrouver dans le passé africain la sécurité, et dans son avenir l'exigence du renouvellement (162-163).

Pourtant, la littérature africaine est un phénomène du passé, du présent et du futur. Cette vérité est évidente dans la définition de la littérature africaine par Ifeoma Onyemelukwe ce qui suit :

> La littérature africaine se définit comme l'ensemble des œuvres créatives (orales ou écrites), ayant des valeurs esthétique, culturelle, morale,

> philosophique et psychologique, exprimées en langues africaines (autochtones ou non-autochtones) ; ces œuvres doivent porter sur la vie et les expériences des Africains et leurs auteurs doivent être Africains et là où ils sont non-Africains, ils doivent avoir vécu longuement en Afrique ; ces œuvres doivent cibler un public africain avant autre public (27-28).

Cette définition est bien apte et compréhensive. La littérature africaine est très dynamique ; dès ses origines jusqu'à nos jours, elle doit beaucoup aussi bien au colonialisme qu'à la période d'après les indépendances. Il serait inconsidéré d'entreprendre une étude de la création littéraire en Afrique sans considérer les conflits issus du processus de décadence entreposée par la colonisation, soutenue et maintenue par les pouvoirs néocolonialistes qui suivent le colonialisme.

La littérature africaine du 20^{e} siècle est marquée par la colonisation qui constitue pour l'Afrique le moment le plus important de son histoire. Une prise de conscience aigüe amène les écrivains africains à lutter pour la libération de l'Afrique. L'exploitation coloniale provoque une suite des tendances agressives nées, elles-mêmes, de la négation ou de la dégradation culturelle et des conflits accumulés de la frustration chez les Africains.

En fait, il existe trois genres littéraires les plus pratiqués en Afrique de la période coloniale jusqu'à l'indépendance. Ce sont la poésie, le théâtre et le roman. Notre point de mire dans cette recherche est le théâtre.

0.2 Le théâtre : Tentation de définition

Le théâtre est l'un des plus vieux moyens de s'amuser, dans lequel les acteurs jouent, en direct, pour les audiences sur la scène ou dans un autre lieu désigné pour le jeu. Etymologiquement, le mot théâtre provient d'un mot grec '*theasthai'* qui signifie « ce qui est regardé » (Le théâtre @www.google.fr.1).

Associé intimement au théâtre est le drame. Le drame est un genre littéraire écrit pour être joué. Le mot drame du mot grec '*dran'* signifie 'l'action' ou 'agir'(Le théâtre @www.google.fr.1). Ces deux termes expriment toute l'essence du théâtre: une action interprétée par des acteurs sous le regard du public. Mais, aujourd'hui, on utilise interchangeablement les deux termes.

Gaétan Picon, parlant du théâtre et du drame dit: « avant tout, le théâtre est le domaine de la parole en action. Il est d'abord un texte, dont les vertus seront celles de toute chose écrite mais ce texte est joué c'est-à-dire vécu devant nous » (122). Le théâtre, un domaine de plusieurs techniques théâtrales y inclus le dialogue ou le monologue entre autres, exige une action coordonnée par les acteurs ou actrices.

Cependant, le théâtre, se rapportant à la pièce, est conçu pour être joué par les acteurs et les actrices; suivant des schémas et des directions. Les audiences ne sont là que des spectateurs. De ce fait,

> Le mot « théâtre » veut dire local, construction ou salle destinée aux spectacles se rattachant à l'art dramatique. En tant que genre littéraire, le concept de théâtre se réfère à l'art qui vise à représenter devant un public une suite d'événements ou action

> ‘joués par des êtres humains (les acteurs ou actrices) agissant et parlant’ (Onyemelukwe, *The French* 127).

Le théâtre est écrit en actes, en scènes et tout récemment en mouvements. Il est écrit pour être joué sur un podium ou dans un lieu scénique. La plupart de grandes civilisations mondiales ont développé des formes du théâtre. En dehors de l’Europe, on trouve de riches traditions théâtrales en Inde, en Chine, entre autres. Le théâtre, en principe, n’est pas conçu pour être lu, mais pour être vu comme spectacle total, joué sur la scène.

Il faut savoir aussi qu’une pièce de théâtre prend en compte le décor, la lumière, le rideau, les espaces, la gestuelle, la description psychologique des acteurs ou actrices, les didascalies, l’étendu des scènes d’un texte dramatique, le rôle du metteur en scène entre autre. Cependant, on peut dénombrer trois types du théâtre: la tragédie, la tragi-comédie, la comédie.

La tragédie, comme type de théâtre, est une:

> œuvre lyrique et dramatique en vers, née du panégyrique: c’est-à-dire un chant en l’honneur de Dionysos, un poème élogieux d’un ton lyrique, enthousiaste, représentant quelque grand malheur arrivé à des personnages célèbres de la légende ou histoire, et propre à exciter la terreur ou la pitié par le spectacle des passions humains et des catastrophes qui en sont les conséquences (La tragédie@www.google.fr 1).

Pour Aristote cité par Musa et Onyemelukwe, la tragédie est vue comme «L’imitation d’une action de caractère élevé et complète dans un langage relevé

d'assaisonnements ou imitation qui est faite par les personnages en action et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre aux pareilles émotions représentant la terreur et la pitié » (246). Cette action (action dramatique), c'est-à-dire jouée sur scène par des acteurs) comporte des péripéties qui se terminent par une situation très malheureuse, laquelle suscite chez le public les deux sentiments de pitié et de peur.

La tragédie classique, comme dans les œuvres de Racine, comprend des règles: il existe les règles des trois unités, unité d'action, de temps et de lieu. C'est-à-dire l'intérêt doit être centré sur une seule intrigue, l'action doit se dérouler en un jour et elle doit avoir un seul lieu pour théâtre (Lagarde et Michard 87).

La tragi-comédie est une tragédie ayant un dénouement heureux, une fin avec laquelle le personnage principal se trouve content malgré ses tumultes. Il s'agit d'un événement ou d'une situation où le comique se mêle au tragique. Mais, la fin de la tragi-comédie voit sortir vainqueur le héros qui est content.

La comédie est une pièce de théâtre ayant pour but de divertir en représentant les travers, les ridicules, les rires du peuple et des mœurs d'une société. Le terme désigne toute forme antique; tout ce qui appartient à une époque très ancienne qui s'oppose à la « tragédie ». Elle met en scène les mœurs de la société avec enjouement et décence, pour illustrer une morale pratique. Avec le rire, le comédien aborde la question des mœurs dans la société (Lagarde et Michard 88).

Signalons que le théâtre comme genre littéraire est aussi pratiqué en Afrique depuis les années trente. Jacques Chevrier a décelé trois directions principales du théâtre africain dont le premier est « la dénonciation de la colonisation », le deuxième est « l'analyse du conflit des générations » et le troisième est « la critique des mœurs

politiques » (Chevrier, *Littérature nègre* 161). L'œuvre en étude peut être classée parmi l'œuvre de la première direction du théâtre africain selon l'optique de Chevrier.

Il nous serait alors trop vaste d'étudier l'origine et évolution du théâtre africain, en général, et surtout dans le cadre de cette étude. Pourtant, nous déployons notre effort et concentration vers le théâtre béninois car l'œuvre en étude, *Kondo, le requin,* est du Béninois, Jean Pliya.

0.3 Le théâtre béninois: Genèse et évolution

En Afrique, le théâtre a toujours existé avant l'arrivée des Blancs. Il se présente sous plusieurs formes. Cette affirmation est corroborée par Koffi M. Fiangor lorsqu'il postule que: « Le théâtre africain existe. Il est plein d'inventivité et d'imagination. Il se joue en Afrique où foisonnent depuis plusieurs années des festivals de tous genres: scolaires, universitaires, amateurs, professionnels, nationaux, régionaux, internationaux … » (11).

De la période coloniale à nos jours, le théâtre béninois a connu des périodes fortunés et défavorables. Le rôle joué par l'Ecole Normale William Ponty du Sénégal dans le développement de ce théâtre est important. Cette école a rehaussé l'éclat avec ses célèbres « acteurs noirs dahoméens » (Chevrier, *Littératures d'Afrique* 122), qui sont créateurs et acteurs de la pièce, *La dernière entrevue de Béhanzin et de Bayol*. Cette pièce a lancé, en 1933, la tradition des représentations théâtrales à la fête annuelle « d'art indigène » de Ponty, et de la pièce *Sokamè* « jouée avec beaucoup de succès à Paris au cours de l'exposition coloniale de 1937. Ce théâtre a été hissé au sommet de la

reconnaissance internationale, quelques années après l'indépendance du Dahomey » (Koudjo 97).

A partir de 1975 à 1990, le théâtre béninois « s'est coupé de l'environnement culturel international et a fonctionné en vase clos, sous encadrement politique idéologique, avec quelques rares dramaturges comme Séverin Akando et Henri Hessou et une multitude de troupes scolaires créées dans les établissements d'enseignement » (Koudjo 98). La raison pour cela se voit dans l'explication de Bienvenu Koudjo qui dit que « beaucoup plus pour renflouer les caisses des coopératives que pour assurer une formation dramatique » (98).

A partir de la conférence nationale au Bénin qui a rétabli « les libertés fondamentales, promoteurs de spectacles, musiciens, peintres, écrivains, dramaturges, comédiens, metteurs en scènes (…) se sont rués vers le secteur de l'entrepreneuriat culturel et la production d'œuvres d'art et de l'esprit » (Midiohouan, « Théâtre en ébullition » 5). Le but de cette conférence est net : promouvoir les activités théâtrales au Bénin qui étaient alors défavorables.

En 1990, juste après cette conférence, les artistes et hommes de théâtre béninois décident de se regrouper pour défendre leurs intérêts et créent « l'Association Nationale des Artistes et Troupes de Théâtre et de Ballets (ANATHEB) » (Midiohouan, « Théâtre en ébullition » 6). A part cette association, d'autres groupes ont été formés. Le résultat de ces diverses initiatives sur le terrain a été logiquement la prolifération de troupes, de compagnies et d'ateliers de théâtre, dans une ambiance d'émulation et de créations encouragées par les récompenses obtenues sur le plan national et international.

En vue de la promotion du théâtre béninois, les artistes béninois suggèrent le rôle clé de FITHEB, une association formée pour la promotion des activités théâtrales. Selon eux :

> Sans exclure l'une ou l'autre raison, nous estimons que le problème qui se pose est celui d'une absence notoire de vision et d'ambition à la hauteur du génie béninois, aux exigences de saine gestion et des attentes de tous les véritables artistes des hommes de théâtre et de ballets responsables de troupes et entrepreneurs culturels (Fiangor 364).

Et selon Midiohouan, le théâtre écrit a, lui aussi, fort heureusement bénéficié de ce regain d'activités, qui a permis à une dizaine d'auteurs dramatiques béninois de publier des pièces dominées par les drames historiques et politiques. Les drames politiques, construits autour du thème du malaise, de mésentente et des conflits d'alternance politique dans l'Afrique des indépendances, sont : *Goli* de Camille Amouro, *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Coua-Zotti, et la *traîtrise* de Romuald Binazon. A ces pièces, il faut ajouter la pièce sociale *Contradictions* de Hippolyte da Silva et *Nègrerrances* du dramaturge béninois de la diaspora, José Pliya (Midiohouan, « Théâtre en ébullition » 7).

Ainsi qu'il apparaît à travers ce répertoire fourni de la pratique théâtrale au Bénin au cours de la première décennie après la conférence sur le renouveau démocratique de 1990, l'ouverture de l'espace politique et le rétablissement des libertés fondamentales ont entraîné une explosion d'activités, qui s'est traduite par le foisonnement d'initiatives de créations de toutes sortes.

En termes de comparaison, la décennie entre 1990 et 2000 a produit plus de dramaturges et de troupes théâtrales au Bénin que les trois décennies de l'indépendance de 1960 à 1990. Malgré cela, et selon Koudjo:

> Si les deux pièces de Jean Pliya, *Kondo, le requin* et *La Secrétaire particulière* sont devenues aujourd'hui des classiques de la littérature africaine, celles qui les ont suivies ont eu au moins de succès parce que de facture moins imposante. Au nombre de ces pièces, citons *Révolution africaine* de Severin Akando, *Le trône vacant* d'André Pognon et *L'Aventurier sans scrupules* d'Henri Hessou (135).

Ce que nous avons remarqué pour clore cette partie, c'est que la contribution de Jean Pliya au théâtre béninois est immense avec ses deux pièces *Kondo, le requin* et *La Secrétaire particulière*.

A partir de ce survol sur le théâtre béninois et malgré l'existence de bon nombre d'œuvres théâtrales au Bénin depuis 1960 jusqu'aujourd'hui, la popularité de *Kondo, le requin* et *La Secrétaire particulière* reste incontestable. Mais parmi ces deux pièces, le rôle du roi Béhanzin dans *Kondo, le requin* mérite l'attention du grand public.

0.4 Vie de l'auteur

Jean Pliya est né le 21 juillet 1931 à Djougou, au Bénin. Il est marié et père de sept enfants. Ses études secondaires commencées en 1946 au Bénin et en Côte d'Ivoire, se poursuivent à l'Université de Dakar et de Toulouse. Il obtient sa licence de géographie

en 1955, puis son DES en 1957. Cette même année, il passe son CAPES et devient professeur certifié d'histoire et de géographie.

Il enseigne l'histoire et la géographie de 1957 à 1969 en France (à Cahors et à Lyon) et au Bénin (à Porto-Novo et à Cotonou). Il est Assistant de géographie de 1969 à 1972 à l'Université du Bénin au Togo, puis de 1972 à 1976 à l'Université Nationale du Bénin. Il est Maître Assistant depuis 1976. De 1983 à 1991, il enseigne la Géographie tropicale et économique à l'Université de Niamey (Niger). En 1976, il présente et soutient sa thèse de doctorat de 3e cycle de géographie sur « La pêche continentale et maritime dans le Sud-Ouest de la République du Bénin », qui lui vaut une mention Très Bien et les félicitations du Jury.

Rentré au Bénin à la veille de l'Indépendance, il participe à la vie politique et administrative de son pays. Il devient directeur de Cabinet du Ministre de l'Education Nationale de 1960 à 1963, ministre de l'Information et du Tourisme, 1963, député à l'Assemblée Nationale et 1er secrétaire de l'Assemblée de 1964 à 1967, Vice-Doyen de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université Nationale du Bénin, de 1972 à 1974, Vice Recteur de l'Université Nationale du Bénin, de 1975 à 1981, Recteur de l'Université Nationale du Bénin de 1981 à 1983, Consultant au Ministère du Développement rural et de la Coopération de 1976 à 1980.

Il est aussi membre de la Commission Internationale de Réflexion sur le Développement futur de l'Education, à UNESCO, Paris de 1979 à 1981, membre titulaire du Conseil d'Administration et du Comité Permanent de l'Institut de l'UNESCO pour l'Education (Hambourg), de 1980 à 1983, Vice-Président du Bureau Béninois de

coordination du NEIDA (Réseau d'innovations éducatives pour le Développement), de 1976 à 1982.

0.5 Œuvres de Jean Pliya

Jean Pliya a écrit des œuvres dont voici quelques unes : *L'arbre fétiche* paru en 1971 est une nouvelle qui porte sur la réalité sociohistorique. En même année a paru *La Voiture rouge* qui présente l'enfance démunie. Mensavi, le héros de cette nouvelle, est un garçonnet issu d'une famille très pauvre. L'histoire en est la même avec l'autre nouvelle de Pliya, *Le chimpanzé amoureux* qui raconte, elle aussi, une aventure d'enfant ; elle est destinée d'abord aux enfants. Le héros en est un petit écolier. Avec *La Secrétaire particulière* publiée en 1973, Pliya attaque les mœurs sociales, la décadence morale, la corruption et le népotisme. *Kondo, le requin* paru en 1981 trace l'histoire de la résistance contre l'invasion des Blancs.

Les tresseurs de cordes un roman paru en 1987, porte encore sur la question des mœurs dans la société. Le recueil de contes et récits traditionnels béninois, *La fille têtue* et l'essai de psychologie pratique, *La conquête du bonheur* ont déjà paru en 1983. Jean Pliya a eu des prix avec ces œuvres comme : Médaille Vermeil du Mérite du Bénin – 1er août 1962, pour *L'arbre fétiche.* Le Prix de la meilleure Nouvelle Africaine, en 1963, à Paris, pour *Kondo, le requin,* c'est Grand Prix de Littérature d'Afrique Noire. Pour *La secrétaire particulière,* il a reçu le 2^{éme} prix du Concours Radiophonique de l'OCORA, à Paris, en 1967. Jean Pliya a été nommé *Chevalier de L'Ordre Français des Arts et Lettres,* le 21 janvier 1974, puis officier le 19 septembre 1981.

0.6 Résumé de *Kondo, le requin*

Dans cette pièce, il s'agit de l'histoire de l'arrivée des colonisateurs français à l'ancien Dahomey. Le Bénin en 1890 avait un roi, Dada Glélé, qui était malade et qui a passé le pouvoir royal à son fils, le roi Kondo. Celui-ci était très fier de sa culture et s'avère dur avec les colonisateurs français. Il les a empêchés de s'accaparer des terres que son père lui a léguées.

Au fur et à mesure, la lutte se déclenche entre les Français et le roi Kondo avec ses armées y inclus les femmes surnommées, les Amazones. Kondo a lui-même participé à la lutte contre les troupes françaises. Il y avait la destruction et la souffrance des peuples dahoméens. Ses armées ont lutté mais, ils ont été battus par la force plus avancée technologiquement. Les propositions n'avaient pas pu résoudre le problème de Kondo et ses hommes ne voulaient pas la défaite. Mais ils ont tout fait pour sauver le royaume du roi du Benin. Enfin, tout leur effort était en vain.

Bref, *Kondo, le requin* est une géante fresque historique qui met en scène les derniers instants du royaume du Danhomê et de Gbêhanzin, son dernier roi intronisé selon les coutumes. Quelques mois après son sacre, Gbêhanzin doit prendre les armes pour tenter de résister à l'invasion coloniale. Après quelques actes de bravoures, affaibli par la division et la trahison intérieures, il est vaincu par un adversaire techniquement plus fort. Traqué, il tente vainement de négocier la paix. La pièce s'arrête à la reddition de Gbêhanzin.

0.7 Annonce du plan

Notre travail est divisé en cinq chapitres. Le premier chapitre se consacre à l'énonciation du problème de l'étude, les objectifs de la recherche, la justification, la portée, la limite et les limitations de l'étude. Le deuxième chapitre porte sur l'état du sujet. Le troisième chapitre est une mise en examen de la méthodologie adoptée pour mener à bien le travail. Le quatrième chapitre porte sur l'analyse des thèmes de la pièce, *Kondo, le requin*. Le cinquième chapitre traite les techniques théâtrales que l'auteur utilise dans la pièce. Enfin, il y a une conclusion générale.

CHAPITRE UN

Problème de l'étude

1.0 Introduction

Au terme de cette étude, nous nous interrogeons sur résistance anticoloniale et techniques théâtrales dans *Kondo, le requin*. Ecrite par Jean Pliya, cette œuvre porte sur le colonialisme et la lutte acharnée anticoloniale. La colonisation reste moteur-animateur de l'action des acteurs dans la pièce.

Selon Jacques Chevrier, en 1960, au terme de près d'un siècle de domination coloniale, domination qui a duré pendant plus d'un siècle, le continent africain s'éveille à la liberté et accède à l'Indépendance. Mais, bien avant cette date, la littérature y est déjà largement présente (Jacques Chevrier Culture du Sud @ http:// www.cultures).

Dès les années trente, en effet, des hommes de lettres, rassemblés autour de la revue *L'Étudiant noir*, ont brandi l'étendard de la Négritude et proclamé l'éminente dignité des civilisations du monde noir. Par conséquent, au moment où les anciennes colonies accèdent à la souveraineté nationale, le petit groupe des lettrés africains peut se glorifier de la publication de recueils poétiques majeurs, *Pigments* de Léon Gontran Damas, *Chants d'ombre* de Léopold Sédar Senghor, *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, pour ne citer que les plus connus à notre connaissance. Pour ce qui est de la prose, on peut citer des romans comme *L'Enfant noir* de Camara Laye, *Une vie de boy* de Ferdinand Oyono ou *Le Pauvre Christ de Bomba* de Mongo Béti (Jacques Chevrier Culture du Sud http://www.cultures).

Du point de vue du théâtre, l'Afrique francophone fait ses débuts grâce aux structures éducatives coloniales déjà mises en place, notamment par l'Ecole Primaire

Supérieure de Bingerville et l'Ecole Normale William Ponty. Là, les étudiants qui étaient formés présentaient déjà à l'époque des pièces de théâtres. Grâce aux écoles de Bingerville et de William Ponty, les Africains ont pratiqué le théâtre moderne.

Comme le roman, le théâtre africain aborde les problèmes pertinents et contemporains. Malgré le fait que le théâtre en Afrique n'est pas totalement développé et exploité comme le roman, sa contribution, surtout dans la lutte anticoloniale, n'est pas à sous-estimer. *Kondo, le requin* est une pièce de théâtre douée des thèmes et techniques riches et qui sont pertinents à la réalité de notre temps. Tenant compte de tout cela, et dans ce chapitre, nous élaborerons le problème de l'étude, l'objectif de l'étude, la justification du sujet, portée, limite et limitations de l'étude.

1.1 Énonciation du sujet

Les missionnaires contribuèrent généralement à faire connaître le théâtre en mettant en scène des pièces à caractère religieux et didactique. Mais, selon Chevrier, c'est l'école de Bingerville et surtout l'Ecole de William Ponty qui a permis aux Africains de se familiariser avec le théâtre moderne. En 1934, un homme nommé Charles Béart, qui est directeur de l'école normale supérieure de Bingerville en Côte d'Ivoire en 1931 et de l'établissement William Ponty au Sénégal, permit l'introduction de l'art dramatique dans les programmes scolaires (Jacques Chevrier Culture du Sud http://www.cultures).

A la fin de chaque année scolaire, les élèves, sur les conseils de leurs enseignants, présentaient des spectacles mettant essentiellement en scène les rites et les traditions de la région et du pays d'origine des étudiants. C'étaient les Dahoméens (aujourd'hui, Béninois) qui montèrent la première pièce; elle était intitulée, *La dernière entrevue du roi*

Béhanzin et de l'explorateur Bayol. Cette troupe présenta d'ailleurs une de ses productions à la comédie des Champs Elysées à Paris en 1937 (Jacques Chevrier_Culture du Sud http://www.cultures).

L'administration coloniale encourageait les Africains à monter des pièces de théâtre qui ne devaient nullement contester la présence coloniale ou poser des problèmes sociaux ou politiques (Tachino 2). On peut alors dire que le Bénin était donc l'avant-garde du théâtre de Bingerville. Ce n'est donc pas une surprise quand en 1967, Jean Pliya emboite le pas aux anciens de Bingerville en sortant une pièce toute autant historique sur le même Béhanzin, ancien roi du Dahomey (Tachino 3).

Au Bénin, la pratique de l'écriture en tant qu'activité professionnelle orientée vers la satisfaction de la faim et de la soif intellectuelles d'un lectorat à la fois national et international remonte selon Andrien Huannou à 1905, année du lancement de *L'Echo du Dahomey*, « premier journal privé publié dans la Colonie du Dahomey » (Huannou 15). Au nombre des facteurs historiques et socioculturels susceptibles d'expliquer la naissance et le développement de la littérature béninoise d'écriture française, il faut retenir l'introduction de « l'école étrangère » (Huannou 15) dans le pays, d'abord par les missionnaires, puis par le colonisateur français.

Kondo, le requin de Jean Pliya est une pièce très importante. Elle porte sur la colonisation et les exploits du roi Gbêhanzin. Notre tâche dans cette étude consiste à faire une analyse tant thématique que technique. Cette pièce publiée en 1967, nous retrace le règne de Gbêhanzin au royaume d'Abomey (Bénin). L'événement historique du roi Kondo est transformé dans une œuvre théâtrale.

Entreprendre une étude thématique et technique de cette pièce nous demande de nous enquêter sur ces questions principales de la problématique de l'étude: De quoi s'agit-il au juste dans cette pièce ? Qui est le roi Kondo ? Qu'est-ce qui pousse le roi Kondo vers la lutte contre les Français, les colonisateurs? Ces questions nous encourageraient à nous renseigner sur l'identité du roi, sur l'identité du peuple du royaume et sur les autres thèmes de la pièce.

L'action de la pièce s'articule autour de la guerre farouche et désespérée que le royaume a menée contre les troupes du colonel Dodds. Comment se déroule-t-elle cette guerre ? Que font les citoyens pour se défendre? Pour ainsi mettre les Africains résistant l'invasion des colonisateurs, Jean Pliya ne cherche-t-il pas à éveiller l'esprit du patriotisme ? Quel message porte l'action de Gbêhanzin ?

En plus, lors d' « un conseil de palais mouvementé », dans la pièce, plusieurs ministres promettent d'une seule voix le châtiment des Blancs dont l'insolence se serait accrue. Chachabloukou un capitaine de l'armée dahoméenne garantit quant à lui, de «démolir les Blancs et de rapporter de pleins paniers de leurs crânes couverts de poils de chèvre. Sur ces crânes renchérit-il, «nous poserons le trône de Gbêhanzin » (Pliya 41-42). Cette action des Gbêhanzin ne va-t-il pas engendrer des conséquences de la part des siens et des envahisseurs ? Quelles sont ces conséquences ? Qu'est-ce qui est à la base de la chute du roi Kondo? Mais la célébration du patriotisme et de l'héroïsme de Gbêhanzin ne va pas sans discernement et les aspects sombres de son règne sont aussi dévoilés avec une courageuse et méritoire objectivité qui accroît l'intérêt de la pièce.

En plus, les techniques théâtrales employées par Pliya nous intéresse dans cette étude. Ces techniques sont palpables aux œuvres théâtrales de cette envergure. En fait, les

techniques théâtrales aident en quelque sorte la thématique de cette pièce. Les questions pertinentes ici sont: Quelles techniques théâtrales Jean Pliya utilise-t-il pour dévoiler et véhiculer son message ? Comment se sert-il de ces techniques ? Quelle est le rapport entre les thèmes et les techniques théâtrale employés par Jean Pliya dans la pièce?

Enfin, quelle contribution à l'esthétique nous est rendue par l'auteur dans *Kondo, le requin* ? Quelles sont les préoccupations sociales du contexte historique de la pièce ? La réponse à ces questions de base va nous aider à aborder le sujet « résistance anticoloniale et techniques théâtrales dans *Kondo, le requin* de Jean Pliya ».

1.2 Objectifs de l'étude

Cette étude, qui se veut modeste, est une contribution à la connaissance du théâtre africain à travers la pièce de Jean Pliya intitulé *Kondo, le requin.* Le théâtre est un art et l'art est la recherche du beau. Si le théâtre est un art qui se prête à la société, il se peut qu'il puisse parler de l'homme, de ses préoccupations au sein du milieu social. Dans cette pièce en étude, Pliya met l'accent sur l'action des héros africains qui ont lutté contre l'invasion coloniale. L'action héroïque de ces hommes et ces femmes a suscité un flou de pièces théâtrales. Ces pièces contribuent à retracer des pas de l'histoire et de la mythologie négro-africaine. *Kondo, le requin* figure parmi ces pièces.

Au fait, notre étude vise des objectifs spécifiques. Nous voulons étudier la pièce dans le but d'examiner son contenu thématique, ses techniques et l'effet de celles-ci sur les thèmes dégagés dans la pièce. Jean Pliya dans *Kondo, le requin* présente le roi en quête de la fierté, de la résistance contre des envahisseurs étrangers. L'action des personnages de cette pièce montre leur dévouement envers leurs patries. Selon l'auteur

lui-même : « Dans *Kondo*, je m'appuyais sur Gbêhanzin pour m'adresser à des gens d'aujourd'hui qui sont confrontés à des problèmes d'option » (Houédanou 151). Le roi est, sans doute, confronté au choix. Le choix qu'il a fait en fin de compte le rend le roi mystique et mystifié.

Selon Koudjo:

> La reddition de Gbêhanzin apparaît comme un acte de courage et d'abnégation puisque le roi se rend pour libérer ses frères et son peuple de la répression barbare et aveugle (…) Mais plus que cela, *Kondo, le requin* peut être un précieux auxiliaire pour les historiens, les sociologues, les politologues et les chercheurs d'autres secteurs de l'activité scientifique, car il renseigne sur les habitudes sociales et les pratiques culturelles de l'ancien Danhomé, son organisation politique, administrative et économique (158).

Le roi Kondo démontre la bravoure et le courage. C'est le message véhiculé au public par Jean Pliya. Cette position de Pliya nous intéresse dans cette étude. Nous croyons montrer la bravoure et le courage du roi Gbêhanzin au public avec ce travail. Son action de bravoure est louable; nous sommes à l'époque où l'action de bravoure des leaders est très rare. C'est notre visée de montrer les actions nobles du roi Gbêhanzin dans cette étude.

1.3 Justification du sujet

Jean Pliya peut passer pour un écrivain prolifique à en juger par le nombre et la diversité de ses œuvres. Parlant de la diversité des œuvres de Pliya, Lucien Houédanou dit ceci:

> Déjà connu comme dramaturge (*Kondo, le requin ; La Secrétaire particulière*) et nouvelliste (*L'arbre fétiche, le chimpanzé amoureux*), l'écrivain béninois Jean Pliya s'ouvre de plus en plus à d'autres genres littéraires. On a pu lire de lui quelques poèmes dans l'hebdomadaire ouest-africain *Afrique Nouvelle*. Le recueil de contes et récits traditionnels béninois, *La fille têtue* et l'essai de psychologie pratique, *La conquête du bonheur* auxquels il fait l'allusion ici ont déjà paru (151).

En plus de sa prolixité, Jean Pliya est l'« auteur de deux pièces très connue, que l'on considère volontiers comme des classiques *Kondo, le requin* et *La Secrétaire particulière* (…) Jean Pliya demeure depuis 1966 le chef de file des auteurs dramatiques béninois » (Houanou 19).

Pour sa pièce, *La secrétaire particulière*, par exemple, Jean-Pliya dénonce la corruption des hauts fonctionnaires. Dans cette pièce, il s'agit de Virginie, une bachelière qui vient d'être affectée au bureau de M. Chadas, le chef de service. Là, elle découvre l'hypocrisie, le népotisme et la corruption de celui-ci. Les critiques ont beaucoup dit et écrit sur *La secrétaire particulière*.

La première question qui surgirait des critiques et qui s'avère importante, c'est pourquoi nous interrogeons-nous sur le théâtre colonial alors qu'il y a bien des théâtres plus récents. A cette question, nous répondons que le théâtre de Jean Pliya aborde la situation coloniale en essayant de nous apprendre les problèmes contemporains de manque de héros en Afrique.

De surcroît, Jean Pliya s'intéresse à glorifier l'exploit des héros passés et à démontrer le courage devant l'envahisseur. Koffi M. Fiangor corrobore cette assertion en disant que : « Jean Pliya, dans sa dédicace de *Kondo, le requin*, précise que sa défunte femme à qui il dédiait la pièce, était « arrière petite fille de Gbêhanzin », ce qui renvoie à un croisement entre un devoir passionnel et un devoir presque civique car écrire une pièce sur Gbêhanzin ne peut se limiter, dans le Dahomey de 1967, à un simple acte littéraire. C'est trois fois plus »(57). Ecrire cette pièce est un acte civique chez Pliya. Et nous sommes attiré par ce civisme.

En plus, le rôle du roi Christophe dans *La tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire ressemble, en quelque sorte, au rôle du roi Gbêhanzin dans *Kondo, le requin*. Comme le roi Gbêhanzin, le roi Chaka mène la même lutte anticoloniale. Ainsi Chaka devient héros qui a inspiré le plus grand nombre de dramaturges africains après les indépendances. Parmi les pièces qui mettent en scène le personnage de Chaka, on peut retenir : *La mort de Chaka* de Seydou Badian, *Amazoulou* de Condetto Nenekhaly-Camara, *Chaka* de Djibril Tamsir Niane, et Le *Zulu* de Tchicaya U Tam'si (Chevrier, *Littérature nègre* 163). Malgré toutes ces pièces, nous optons pour *Kondo, le requin* pour cette raison de résistance, de bravoure et de civisme.

Ce statut de résistant reconnu aux personnages procède des actes de bravoure et de l'investissement total de ceux-ci dans le mouvement de la rébellion. En effet, ce sont des êtres déterminés, convaincus de la justesse de leur action. En plus, mobilisé autour de leur roi, le peuple représenté dans la pièce fait preuve du dynamisme quant au refoulement de la domination étrangère. C'est ce qui explique que Gbêhanzin n'a pas été seul en exil. Cette étude se justifie alors par notre désir d'analyser ces actes.

1.4 Portée, limite et limitations de l'étude

Il existe des pièces qui abordent les mêmes thèmes que *Kondo, le requin*. De *Sikasso ou la dernière citadelle* de Djibril Tamsir Niane en passant par *Les Derniers jours de Lat Dior* d'Amadou Cissé Dia et *L'Exil d'Albouri* de Cheik N'dao, des personnages comme Gbêhanzin constituent des forces agissantes acquises à la cause de la résistance.

En plus, il y a des autres pièces comme *La tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire, *Une saison au Congo* du même auteur, *Monsieur Thogo-Gnigni* de Bernard Dadié, *La mort de Chaka* de Seydou Badian, entre tant d'autres. Malgré l'abondance des pièces de la même thématique, nous nous bordons, dans cette étude, à la résistance anticoloniale et aux techniques théâtrales dans *Kondo, le requin*. A part des intertextes çà et là ; une étude littéraire se justifie par ce phénomène d'intertexte, nous nous limitons uniquement à la pièce, *Kondo, le requin.*

Pour arriver à cette étape de cette étude, nous avons rencontré des problèmes. Parmi ces problèmes, on commence avec le temps. En tant que fonctionnaire, on est contraint de travailler en même temps que rédiger ce mémoire, ce qui pose le problème énorme de temps. Il y a aussi la coupure assez fréquente d'électricité et quelquefois, manque de carburant, cela affecte le progrès de l'étude. A l'époque technologique comme celle-ci, nulle ne peut ignorer la contribution de l'électricité constante et fréquente et la disponibilité du carburant vers la réussite d'une recherche académique. En plus, les documents du théâtre francophone ouest africain font défauts. Ils sont rares.

A partir des développements précédents, nous pouvons dire que ce travail n'est pas sans limitations. Ces limitations se rapportent aux thèmes et aux techniques théâtrales

pertinentes à la pièce *Kondo, le requin* et qui se manifestent dans les œuvres des autres dramaturges africains que nous avons mentionnés au début de cette partie de l'étude portant sur la portée et les limites. Malgré ces ligatures, le peu de documents à notre disposition nous aideront à effectuer un travail admissible et valide.

1.5 Conclusion

Au cours de ce chapitre, nous avons élaboré la problématique de l'étude, problématique qui déclenche les questions principales auxquelles nous aspirons trouver des réponses dans les chapitres suivants. Au fait, comme le roman, l'essor du théâtre pour le développement de la société n'est pas à ignorer. *Kondo, le requin* montre cet essor dans la manière dont l'auteur présente les personnages héroïques. Il va sans dire qu'il existe des œuvres critiques vis-à-vis de l'auteur et de la pièce.

CHAPITRE DEUX

Etat du sujet

2.0 Introduction

Ce chapitre nous permet de voir les travaux critiques réalisés vis-à-vis de l'auteur et de la pièce en étude. Cette tâche est très importante parce qu'elle nous permet de voir les lacunes qui restent à combler avec notre étude. Cette affirmation est corroborée par Olaofe lorsqu'il postule que:

> Major reasons for undertaking a review of related literature are to document what has been done in the area of research and determine areas left untreated. It is also to determine areas of strength and weakness of the treatment so far in the field of study and bring out loopholes that justify more work in the area. A good review should bring out gains from the area reviewed that can be utilized to further the course of the present study (70).

Selon cette constatation d'Olaofe, le chapitre portant sur l'état des études sur le sujet s'avère important dans une étude de cette envergure.

Nous allons dans ce chapitre étudier les critiques et les commentaires sur le théâtre négro-africain en général. Cela vaut parce que *Kondo, le requin* est, sans doute, classée comme étant faire partie du théâtre négro-africain. Nous allons procéder par examiner les critiques et commentaires sur le théâtre béninois et sur l'auteur et la pièce en étude. Nous terminerons ce chapitre par regarder la contribution, voire la nouveauté de notre travail vers le domaine théâtral de l'ouest-africain.

2.1 Critiques et commentaires sur l'évolution du théâtre africain

Le théâtre négro-africain a commencé dans les années trente. Auparavant, on ne parlait pas de « théâtre négro-africain », mais de « théâtre indigène d'expression française» car « les autorités coloniales ne s'étaient pas contentées d'encourager ces activités théâtrales. Elles les avaient introduites dans le programme de formation des normaliens parce qu'elles y voyaient un moyen efficace de divertissement, d'encadrement et d'embrigadement idéologique » (Midiohouan 2).

Contrairement à l'opinion de la plupart des critiques qui expriment que le théâtre a excellé en Afrique grâce à l'effort de l'école de William Ponty, il existe d'autres arguments sur la floraison du théâtre en Afrique. Ce point de vue est corroboré par Dominique Traoré qui écrit :

> Expliquer la genèse du théâtre négro-africain moderne par le seul exemple de l'école William Ponty peut paraître réducteur quand on sait que ce modèle d'établissement s'est construit partout où le colonisateur a pu imposer sa domination. Nous ne nions pas qu'il existe pour chaque espace assujetti, une histoire de la naissance du théâtre. Toutefois, ces histoires possibles pourraient avoir de fortes similitudes à partir du moment où elles ressortent de la même politique culturelle et éducative menée dans les zones sous occupation (Traoré cité par Mouralis 33).

Sur ce fondement, le fait de montrer le rôle de l'école William Ponty dans l'éclosion des théâtres en Afrique de l'Ouest francophone donne une claire idée du processus de gestation de ces écritures.

Quoiqu'il en soit, le théâtre est bien reçu en Afrique, à en croire l'assertion d'Aimé Césaire cité par Kesteloot et Kotchy et par Ifeoma Onyemelukwe dans *The French Language and Literary Creativity in Nigeria (Nigerian Writers in French)* : « le théâtre…est un art qui est très bien reçu par les peuples des pays sous-développés. C'est pour eux un langage extrêmement direct. Il y a un besoin, une faim de théâtre en Afrique » (128). Ce désir chez les Africains aide en quelque sorte la floraison des œuvres théâtrales qui sont sorti depuis 1933 jusqu'à l'heure actuelle.

Selon Karine le Guillou dans son article intitulé « L'avènement du théâtre d'Afrique noire francophone et son évolution durant le vingtième siècle » :

> Les dramaturges africains sont portés par l'ambition de réhabiliter leur patrimoine culturel et de revaloriser leur identité culturelle. Pour ce faire, ils créent de grandes épopées historiques principalement dans les années 1960 et la première moitié des années 1970. Les auteurs font des grandes figures de la résistance à la pénétration coloniale des personnages de théâtre héroïques. Ainsi Béhanzin devient le personnage principal de la pièce *Kondo, le requin* du béninois (*sic*) Jean Pliya, Ali Bouri Ndiaye celui de *L'exil d'Alboury* du sénégalais (*sic*) Cheikh N'Dao, Lat Dyor Diop (20).

L'histoire favorise ainsi un thème privilégié du théâtre qui revit le passé précolonial et projette un nouvel éclairage sur l'avènement de l'ère coloniale perçue non plus sous l'angle de la victoire, mais sous celui de la résistance à l'envahisseur.

Selon Jacques Chevrier, « le théâtre permet à l'Afrique de poser publiquement les problèmes qui la tourmentent et qu'il soit pour le peuple à la fois source de culture nationale et pédagogie de la prise de conscience » (*Littérature nègre* 161). De culturaliste et folkloriste qu'il était pendant la période coloniale, le théâtre négro-africain devient épique, car :

> La dramaturgie se fait souvenir et célébration, rite et solennité, procession majestueuse et pèlerinage aux sources ardentes de l'identité perdue, ascension abrupte vers les hauteurs patinées, ruée fougueuse vers les grandeurs, dans la chaude exubérance des désirs enfin libérés et au rythme enivrant des colères insoumises. Jamais, en Afrique, le théâtre n'a été aussi près de l'ambition dramatique elle-même: la ferveur partagée (Chevrier, *Littérature nègre* 162).

Kondo, le requin de Jean Pliya possède ces qualités mentionnées ci-haut par Chevrier. Dans cette pièce se présente le roi Béhanzin en quête pour la libération de son peuple contre les envahisseurs.

A partir de la discussion jusqu'ici, il est évident que la plupart des dramaturges africains se fascinent de présenter le héros du passé. Bernard Zadi Zaourou cité par Karine le Guillou nous propose l'analyse suivante sur le pourquoi de cette fascination dans le théâtre négro-africain:

> Dans les conditions d'un pays et d'un peuple qui vivent d'une vie normale, avec ses époques de gloire et de chute, avec en somme une histoire semblable, quant au fond, à celle de tous les autres peuples, le temps est tout naturellement un triptyque et vécu

> comme tel. Aussi longtemps que la paix règne dans la communauté, des professionnels de l'enseignement et de la recherche exhument méthodiquement le passé du pays et le proposent en aliment à l'intelligence des jeunes générations et du peuple (35-36).

L'ère des indépendances et les tâches de construction nationale qu'elle implique constituent la principale raison de ce théâtre historique dont les dynamismes politiques sont par conséquent évidents.

Néanmoins, l'histoire de la résistance à la conquête coloniale forme aussi le sujet de nombreuses pièces. On cite à titre d'exemple: *Les derniers jours de Lat Dior* d'Amadou Cissé Dia, *Le procès de Lat Dior* de Mbengue Mamadou Seyni, *Kondo, le requin* de Jean Pliya, *L'exil d'Albouri* de Cheik Aliou Ndao, *L'enfer, c'est Orféo* de Martial Malinda, *Le fils de l'Almany* de Cheik Ndao, *Sikasso ou la dernière Citadelle* de Djibril Tamsir Niane, *Béatrice du Congo* de Bernard Dadié, *Simon Kimbangu ou le Messie noir* d'Elebe Lisembe et de *Tarentelle noire et diable blanc* de Sylvain Bemba (Guillou 45).

La lutte pour la libération du continent africain demeure un sujet à l'ordre du jour et, comme tout Africain, les dramaturges sont soucieux du sort tragique des Noirs surtout en Afrique du Sud. C'est ce combat pour la liberté et la dignité humaine qui fait l'objet de la pièce de Senouvo, Zinsou, *On joue la comédie*. Le même sujet sera abordé par Maoundoe Naindouba dans *L'étudiant de Soweto*. Quant à Louis Kamatoré, il a choisi de montrer dans *Soweto ou le cri de l'espoir* la voie de l'inéluctable victoire des Noirs sur le

régime d'apartheid, victoire qui, selon lui, « passe par l'alliance entre étudiants et travailleurs » (Le théâtre africain @ http://www.google.fr).

De nombreux autres auteurs prennent pour objectif les milieux politiques, administratifs et financiers et critiquent leurs travers. Nous pouvons retenir pour cette catégorie *La secrétaire particulière* de Jean Pliya, *Politicos* de Jean Mba Evina, *Termites* d'Eugène Dervain, *Le train spécial de son Excellence* de Guillaume Oyono-Mbia et *Les enchaînés* de Rémy Medou Mvomo, pour ne citer que ceux-ci (Jacques Scherer 10).

La réflexion sur le pouvoir mène les dramaturges à s'intéresser aux mécanismes des dictatures militaires ou civiles qui prolifèrent en Afrique et qui sont le signe de l'échec des indépendances. Bernard Dadié « trace sur le mode de l'imaginaire dans *Les voix dans le vent*, le portrait d'une dictature et l'itinéraire sinistre du Macadou Nahoubou Ier de la dynastie des Nahoubou de la tribu des Kwakwaboués » (Le théâtre africain @http://www.google.fr).

Dans *Le Président* de Maxime Ndébéka, *Tougnantigui ou le diseur de vérité* d'Ahmadou Kourouma comme dans *Le destin glorieux du Maréchal Nnikon, Nniku Prince qu'on sort* de Tchicaya U Tam’si, ce sont les nouveaux dirigeants africains avec leur folie de grandeurs, leur tyrannie cruelle, leur mépris du peuple qui sont mis en scène. Si ces pièces nous invitent à livrer une lutte sans merci contre les dictateurs, ces hommes dégénérés et la dictature qui est une négation de la liberté, leurs dénouements n'augurent pas toujours d'un avenir meilleur, c'est-à-dire plus épanouissant pour l'homme africain (Fiangor 53).

Pendant que Pius Ngandu Nkashama prédit la fin des « potentats » actuels dans *La délivrance d'llunga*, Tchicaya U Tam'si avec *Le destin glorieux du Maréchal Nnikon*

Nniku Prince qu'on sort nous présente la dictature comme un phénomène cyclique broyant le peuple dans un cercle vicieux de sang, de hurlements, de larmes et d'espoirs renaissants toujours éventrés (Nkashama 247-255). Cette idée d'encerclement et d'enfermement se retrouve aussi dans la pièce au titre évocateur de Sony Labou Tansi, *La parenthèse de sang* où se déroule le cycle infernal de la tyrannie dans un monde où rien n'a de sens, ni les mots, ni les choses, un monde désintégré où règne l'absurdité intégrale (Fiangor 53).

Cette critique de la dictature peut prendre aussi la forme de leçons de civisme prodiguées aux nouveaux chefs d'Etats africains. C'est à cela que s'emploie Eugène Dervain dans *La langue et le scorpion* où il trace le profil d'un souverain conscient de sa charge et des responsabilités, plein de sagesse et de retenue, soucieux du bien-être de son pays et du bonheur de son peuple. Cette pièce s'inspire de l'épopée bambara du roi Da Monzon de Ségou d'où Eugène Dervain a tiré aussi un autre drame, *Saran ou la reine scélérate*, paru dans le même volume que *La langue et le scorpion* et où par contre, la reine sacrifie son peuple à son amour (Fiangor 53).

Charles Nokan dans *Abraha Pokou ou une grande Africaine* s'inspire lui aussi de la littérature orale (la légende du peuple baoulé) et nous dévoile l'exemple d'une reine en qui se cristallisent les valeurs et les aspirations profondes du peuple et qui, pour assurer la survie de celui-ci, sacrifie son fils. La légende apparaît ici comme un prétexte mais aussi comme un refuge, le lieu vers lequel l'écrivain part en quête d'un idéal et d'un bonheur perdus (Fiangor 53).

Un autre courant du théâtre négro-africain d'après les indépendances traite des problèmes résultant des transformations que connaît la société africaine contemporaine

ainsi que de l'évolution des mentalités qui s'ensuit. Dans *Kétéyouli, l'étudiant noir* Modeste d'Almeida et Gilbert Laclé exposent l'existence problématique des jeunes intellectuels africains en quête d'équilibre. Sont aussi passés en revue les problèmes de l'acculturation, les malentendus entre les jeunes habitués à la ville et leurs familles restées au village, le problème du couple mixte – qu'abordera plus tard Jean-Baptiste Obama dans *Assimilados* – et celui de la dot (Fiangor 52).

La dot et le parasitisme familial sont aussi les sujets favoris de Guillaume Oyono Mbia dans *Trois prétendants, un mari, Jusqu'à nouvel avis* et *Notre fille ne se mariera pas*. Les coutumes démodées et excessives sont atrocement ridiculisées dans ces comédies de mœurs où la vie apparaît avec un réalisme pittoresque et cru que nous retrouvons aussi dans les pièces de Guy Menga telle que *L'Oracle,* qui traite elle aussi de l'autorité abusive des parents et de la rapacité des charlatans - féticheurs qui exploitent éhontément la crédulité naïve de leur entourage (Fiangor 52).

Auparavant, Guy Menga avait publié en 1966 *La marmite de Koka-Mbala* dans laquelle s'affirmait déjà son esprit iconoclaste. Chez lui, la lutte contre les « traditions » contraintes et dangereuses, défendues par des patriarches, voraces et conservateurs dont l'autorité a souvent pour seule base l'intimidation, la répression terroriste et les superstitions, est la condition sine qua non de la libération des énergies indispensables au changement et au progrès sans lesquels toute société s'enlise dans la torpeur. *Une eau dormante* de Sylvain Bemba procède aussi de la même inspiration (Fiangor 52).

Le développement des villes africaines et les problèmes sociaux conséquents sont un autre centre d'intérêt de ce théâtre social. Les tentations et les illusions de la ville, la délinquance, la prostitution et la difficulté de survivre, tels sont les thèmes abordés par

Stanislas Awona dans *Le chômeur*, par Patrice Ndedi-Penda dans *Le fusil* et Alexandre Kuma N'dumbe III dans *Lisa, la putain de....* Selon Bakary Traoré, ce théâtre social:

> ne fait pas abstraction du contexte politique global dans lequel se déroulent les drames présentés et souligne son influence sur l'évolution de ceux-ci. Tout en rejetant le traditionalisme folkloriste caractéristique du théâtre pontin, les auteurs évitent aussi de sembler vouloir paraître à tout prix comme les champions d'un «modernisme » inconsidéré (123).

On cherche souvent à voir dans ce théâtre l'expression d'un « conflit de cultures » dans lequel le « modernisme européen » s'opposerait au « traditionalisme africain ». C'est insinuer que la société africaine est exempte de tout mécanisme endogène, réfractaire à tout esprit de changement.

Or, comme toute société humaine, la société africaine est vivante. L'évolution ou le changement ne vont pas sans quelques résistances ou réticences, sans subir les effets des pesanteurs sociales. C'est à notre avis la grande leçon de la pièce d'Amadou Koné, *Le respect des morts* où il est dit qu'« on ne change pas en un jour une façon de penser enracinée depuis des siècles » (Huannou 12) mais qui présente aussi l'évolution et le changement comme le moyen de reprendre « notre avenir entre nos propres mains » (Huannou 12).

D'une façon générale, on peut affirmer que l'inspiration historique constitue le trait dominant du théâtre négro-africain d'après 1960. La dimension politique de ce théâtre historique n'est pas seulement certaine. Elle en est l'aspect principal dans la mesure où toutes les pièces que nous avons évoquées ont pour finalité la formation d'une

conscience nationale en vue d'une plus grande maîtrise de destin du peuple noir. Il est donc artificiel, dans une présentation du nouveau théâtre africain, de distinguer un théâtre historique d'un théâtre politique comme le font malheureusement certains critiques.

Enfin, il convient de souligner que l'histoire précoloniale n'est pas la source d'inspiration exclusive. La résistance au colonialisme triomphant, et la situation de l'Afrique après 1960 trouvent aussi leur place dans ce théâtre, ce qui est une preuve que les dramaturges s'intéressent aussi bien au passé qu'à l'histoire immédiate. L'enthousiasme dont l'inspiration historique a été à l'origine l'expression devait très vite faire place à la désillusion devant l'évolution tragique de la situation globale en Afrique.

2.2 Critiques et commentaires sur l'évolution du théâtre béninois

Le Bénin, un pays de l'Afrique de l'ouest, est connu pour son multiculturalisme. La raison pour cela est nette : « Rencontres de peuples venus d'horizons divers et dont les héritages culturels respectifs forment ensemble cette mosaïque chatoyante d'où émerge et s'affirme progressivement l'identité de la culture nationale du Benin » (Guinikoukou 5).

Le théâtre béninois, comme le théâtre en Afrique, a connu son véritable essor pendant les années trente dans le cadre de l'Ecole Normale William Ponty qui était l'institution supérieure de l'enseignement colonial. Selon Pierre Medehouegnon :

> De la période coloniale à nos jours, le théâtre béninois a connu des périodes fastes et des périodes maigres. Particulièrement distingué à l'Ecole Normale William Ponty du Sénégal dont il a rehaussé l'éclat avec ses célèbres « acteurs noirs dahoméens », créateurs et acteurs de la pièce *La dernière entrevue de Béhanzin et de Bayol*

> (…) ce théâtre a été hissé au sommet de la reconnaissance internationale, quelques années après l'indépendance du Dahomey, successivement par le Grand Prix Littéraire d'Afrique Noire et le deuxième prix du Concours Théâtral Interafricain de Radio France Internationale attribués en 1967 et en 1968 au drame historique *Kondo, le requin* de Jean Pliya (16).

Pour Huannou, « Le théâtre béninois a connu après 1960 une floraison qui n'est pas sans rappeler les activités théâtrales de l'Ecole Normal William Ponty : on a observé une prolifération de troupes scolaires en quête de pièces à jouer » (120). Jean Pliya, auteur dramatique bien connu grâce à ses deux pièces de théâtre, *Kondo, le requin* et *La Secrétaire particulière*, considérées désormais comme des classiques du théâtre béninois.

L'aperçu de la qualité du théâtre béninois a permis de découvrir que « l'expression théâtrale a évolué de l'imitation des modèles classiques hérités de l'école coloniale vers une dramaturgie plus variée, ouverte aux influences modernes et de plus en plus orientée vers l'ancrage dans les valeurs culturelles africaines » (Mouralis 234). Mais, à y regarder de près, « ce multiculturalisme apparent contient les germes des insuffisances qui affaiblissent le théâtre béninois dont les problèmes majeurs sont l'absence de repères spécifiques, la tendance à l'imitation facile et le manque de formation des comédiens » (Mouralis 235).

Pour Koudjo:

> Après les succès de sa période d'explosion, le théâtre béninois, surtout le théâtre oral, amorce depuis quelques années une phase de déclin, explicable par divers facteurs dont l'absence de repères

> pour orienter et soutenir l'inspiration et l'esthétique des œuvres, le caractère souvent mimétique et éphémère des spectacles présentés et l'essoufflement des comédiens et des dramaturges contraints au changement d'activités pour survivre (23).

Comme le roman béninois, le théâtre béninois connaît sa période défavorable. La période d'explosion est dans les années trente avec l'appui de l'école William Ponty. Après cette période, les théâtrales béninois dévalent. Certes, l'absence de repères contribue à la dévalorisation de la publication des œuvres théâtrales.

Outre le théâtre écrit, il existe récemment d'autres pratiques théâtrales qui semblent être unique pour le théâtre béninois. Il s'agit de théâtraliser les contes et le théâtre oral, ce qui très répandu au Bénin. Au dire de Bienvenu Koudjo :

> Les autres types de spectacles présentés par les troupes béninoises sont le conte théâtralisé et le théâtre spectacle total. Le conte théâtralisé, qui a fait le succès du théâtre Wassangari et du Théâtre vert à travers les compositions *Houèdo ou l'arc-en-ciel* (1997), *Atakoun* (1998) et *Kabiéssi* (1999), a semblé orienter, pendant une courte période, le théâtre béninois vers une nouvelle esthétique centrée sur l'expression ou l'adaptation des formes de créations culturelles traditionnelles nationales (22).

Cette tendance de théâtraliser les contes ne va pas durer. Mais la recherche d'une nouvelle esthétique va dominer le théâtre béninois. De cette recherche enthousiaste du spectaculaire et de l'ancrage culturel ont émergé cependant quelques troupes talentueuses dont, « outre Wassangari et Le théâtre Vert déjà cités, Kpanlingan, Agbo-N'Koko et

l'Atelier Nomade d'Alougbine Dine qui s'efforcent de faire un théâtre d'art » (Koudjo 22).

La critique sociale figure en bonne place parmi les thèmes les plus exploités par le théâtre béninois. La remise en cause de certaines pratiques coutumières, la condamnation du vol et l'adultère, la dénonciation des plaies sociales comme le népotisme, la corruption, le gaspillage et le détournement des biens publics ont occupé et occupent encore une place prépondérante dans les productions dramatiques béninoises.

En conclusion, au terme de ce rapide survol de théâtre béninois, nous avons constaté que la littérature dramatique béninoise connaît ses périodes favorables et défavorables et s'est enrichie de quelques pièces après 1960 avec les nouveaux auteurs et nouvelles œuvres. Mais, la place de Jean Pliya en tant que dramaturge béninois est très importante avec ces deux pièces, *La secrétaire particulière* et *Kondo, le requin*.

2.3 Critiques et commentaires sur Jean Pliya et ses œuvres

Jean Pliya est auteur dramatique bien reconnu grâce à ses deux pièces théâtrales: *Kondo, le requin* et *La secrétaire particulière*. Ces deux œuvres sont considérées désormais par les critiques comme des classiques du théâtre africain. Pliya sera récompensé de lauréat grâce à l'une de ces deux œuvres, *Kondo, le requin.*

Selon Fiangor « Jean Pliya sera, pour le Concours théâtral interafricain, le premier et le dernier lauréat du Bénin, ce pays dont on dit, par snobisme et orgueil, qu'il est le 'Quartier Latin de l'Afrique'» (50). Et Fiangor ajoute que : «N'est-il pas vrai qu'après Jean Pliya, primé en 1986 avec la pièce *Kondo, le requin*, plus aucun ressortissant

béninois n'a réussi à faire inscrire son nom parmi ceux des lauréats du prestigieux concours ? »(174).

Vers les années 1960, il existe une ruée dans le théâtre de la résistance. On cite à titre d'exemple *La mort de Chaka* de Seydou Badian, *L'exil d'Albouri* de Cheikh Ndao et *Kondo, le requin* de Jean Pliya entre tant d'autres. Ce désir des dramaturges africains de hisser le statut de leur personnage au rang élevé est né de la mentalité des colonisateurs qui ne voient rien de bon en ce qui concerne l'Afrique et les Africains. C'est la raison pour laquelle on voit le jalonnement dans les évocations des icônes de la lutte anticoloniale.

Ces icônes symboliques de résistants dont Chaka Zulu dans *La mort de Chaka,* Kondo dans *Kondo, le requin* entre autres, sont, pour reprendre les termes du dramaturge Koffi Kwahulé, « l'incarnation du nationalisme noir » (112) et grâce à elles, le théâtre devient un miroir renvoyant une image louangeuse aux peuples africains. Ce théâtre, qui exploite des thèmes historiques, sert donc des intérêts politiques en participant activement « à la création de mythes qui galvanisent le peuple et le portent en avant » (113), selon l'expression du dramaturge sénégalais Cheikh N'Dao. Ce genre théâtral épique souleva l'engouement public africain et gagna même celui des peuples issus de la diaspora d'Afrique noire.

Pour sa part, Edwige Gbouable dit ceci concernant les œuvres de Pliya : « La pièce de l'auteur béninois Jean Pliya, *La secrétaire particulière,* explique: « la pratique largement répandue chez de nombreux fonctionnaires du "deuxième bureau"» (98). La remarque de Gbouable au sujet de *La Secrétaire particulière* montre l'engagement de

Pliya envers la société. Ce même engagement se voit dans *Kondo, le requin*, l'œuvre en étude.

Gboubale ajoute que l'analyse onomastique des pièces dénote à travers l'appellation fantaisiste des personnages, l'irresponsabilité et la légèreté constatée dans les services publics. La dénomination *La secrétaire particulière*, (titre de l'œuvre de Jean Pliya) prise dans le contexte de la satire sociale, renferme l'idée de favoritisme qui caractérise aujourd'hui les mœurs bureaucratiques. Nathalie est, en effet, une secrétaire hors paire. Incompétente et intouchable, elle jouit de la protection du chef Chadas qui, lui-même, occupe son poste grâce à l'appui d'un ministre. Non qualifié, il sème le désordre dans le service (66).

Tous ces critiques montrent largement les préoccupations de Pliya dans ses œuvres. Ces mêmes préoccupations se manifestent dans la pièce en étude. Leurs avis s'avèrent importants et utiles. Il va sans dire qu'il existe des critiques visant directement *Kondo, le requin*. Nous en évoquons quelques unes dans la section suivante.

2.4 Critiques et commentaires sur *Kondo, le requin*

Jean Pliya a, sans doute, revalorisé l'identité africaine par la manière dont il présente son personnage. Pour ce faire, ils créent de grandes épopées historiques principalement dans *Kondo, le requin*, avec le personnage de Gbêhanzin.

La première critique que nous jugeons nécessaire d'évoquer ici est celle de Jacques Chevrier. Un critique français prolifique, Chevrier consacre sa vie et sa carrière littéraire à l'étude des œuvres littéraires africains. Dans son œuvre colosse, *Littérature*

nègre, Jacques Chevrier trace l'origine de la littérature africaine, de son oralité jusqu'à l'écrit. Commentant sur la nature de l'œuvre de Chevrier, l'éditeur dit ceci :

> La présente édition (la quatrième) a été nettement augmentée, en particulier d'un chapitre consacré aux tendances, actuelles du roman, de divers développements sur les perspectives d'avenir de l'édition africaine, sur la question des littératures nationales et sur le problème de l'écriture en français. Le plan général de l'étude n'a pas été modifié: une première partie propose un bilan de la littérature africaine d'expression française depuis 1921, et une seconde partie replace la littérature nègre dans son contexte et en esquisse les perspectives. Très accessible (*Littérature nègre,* page de couverture).

Cet ouvrage, *Littérature nègre*, est fréquemment évalué par l'auteur pour le mettre à jour et pour tenir compte de changement dans le domaine de la littérature africaine.

Dans la section consacrée au théâtre africain dans cette œuvre, Jacques Chevrier dit ceci concernant *Kondo, le requin* :

> Actuellement le théâtre africain semble se développer dans trois directions principales : la dénonciation du colonialisme et de ses séquelles, l'analyse du conflit des générations et la critique des mœurs politiques. La dénonciation du colonialisme s'effectue souvent de façon indirecte par le truchement de pièces historiques qui ont pour fonction de revaloriser une histoire dénigrée et de restaurer dans leur dignité des sociétés et des personnages du passé

> préhistorique. A ce courant appartiennent (...) *Kondo, le requin* de Jean Pliya, *Sikasso ou la dernière citadelle* de DJibril Tamsir Niane (*Littérature nègre,* 157-158).

C'est cette dernière partie de cette citation qui nous intéresse la plus. Cette partie place la pièce de Pliya au rang des pièces de résistance anticoloniale. Nous sommes d'accord avec ce classement de cette pièce en étude. La question coloniale commence et termine la pièce, qui mène à la lutte farouche.

A en juger par la thématique de *Kondo, le requin*, la dénonciation du colonialisme semble être un thème important. C'est l'opinion de Chevrier dans la citation ci-haut. Cette même opinion est corroborée par Lilian Kesteloot lorsqu'elle dit qu':

> Il y eut donc floraison de pièces sur le passé africain dans une optique souvent nostalgique (exaltation d'un héros, d'un prince, d'une époque) et accompagnée de jeux de miroirs sur la politique contemporaine. *Le Roi Christophe* et *Chaka* ouvertent la voie : le passé africain comme lieu d'interpellation du présent. La génération suivante s'y engouffra : outre Dadié et Cheikh A. Ndao, ce furent Tamsir Niane avec (…), *Kondo, le requin* sur (Béhanzin) de Jean Pliya (416).

Comme Chevrier, Kesteloot porte son regard sur l'aspect de la resistance anticoloniale dans cette pièce. C'est l'aspect que nous voulons examiner dans la partie consacrée du corpus retenu. Il va sans dire que Kondo, le roi Gbêhanzin, en luttant contre l'intrusion coloniale dévoile son caractère royal, l'héroïsme et la fierté de l'Africain. Nous voulons relever tout ceci dans notre étude.

Une remarque pertinente sur *Kondo, le requin* faite par Jacques Scherer s'avère utile ici. Selon lui : « Si l'on se demande quelle est la cause de ces événements, on trouve deux types d'explication. L'un, réaliste, est la supériorité militaire des Français. L'autre, plus mystérieux (…) est le fait que Béhanzin, par orgueil, n'a pas obéi aux oracles qui lui commandaient de ne pas lutter contre les Français » (Scherer 82). Les événements qui mènent à la chute du roi Kondo sont nombreux. Mais, on peut les classifier sous deux angles dont l'un est réaliste; la puissance militaire des envahisseurs et l'autre, surnaturel, la désobéissance du roi aux ancêtres. Cependant, il existe d'autres facteurs qui facilitent sa déchéance, la trahison des siens et l'orgueil du roi Kondo.

Selon Karine Le Guillou, la réaction du peuple de Danhomè à l'appel du roi Kondo à la résistance anticoloniale est vive. Cette disposition des Danhomè montre que la liberté est inestimable et que personne n'est content dans la captivité. Guillou postule que Jean Pliya est resté auprès de « la vérité historique. Pourtant tout n'est pas historiquement exact dans *Kondo, le requin* » (81), révélant que :

> La première inexactitude se trouve dans le titre de la pièce. En effet, quand un prince d'Abomey était officiellement investi des fonctions d'héritier présomptif, il prenait un nom de « dauphin » par lequel tout le monde était désormais tenu de l'appeler. Au moment de son accession au trône, il choisissait des noms de règne, des « noms forts » comme l'on dit en FON, qui effaçait à jamais son nom de « dauphin », lequel devenait tabou. Désormais, le designer par son nom d'héritier présomptif, c'était nier sa qualité

> de roi, c'était commettre un crime de lèse-majesté et un anachronisme (82-83).

L'argument de Guillou ici est net: Jean Pliya, désirant de rendre l'histoire correcte, fait l'erreur de titre ou nom. Cette observation, croyons-nous, ne réduit pas ou ne diminue pas la valeur et la qualité de la pièce. Pour nous, nous aborderons « la résistance anticoloniale et la technique théâtrale » dans la pièce sans nous inquiéter trop du titre ou du nom des personnages historiques mal rendus.

Parlant de l'erreur dans la pièce, Midiohouan postule que : « Les deux noms, Kondo et Requin, réunis dans le titre « Kondo et Requin » ne désignent pas la même personne. Le roi, personnage sacré intronisé par un rite religieux, ne saurait être confondu avec le prince héritier ; il est devenu par le sacré un personnage tout à fait différent. La pièce aurait du être intitulée « Gbêhanzin le Requin » (112). Nous trouvons aussi cette observation peu utile. Comme Guillou, Midiohouan semble se focaliser sur le titre plutôt que les beaux atouts thématiques et technique de cette pièce qui nous occupe dans cette étude.

Fidèles à la cause qui est la leur, « ces êtres de papier s'investissent aux prix de leur vie dans la résistance anticoloniale. Malgré l'ordre de retrait devant le puissant armement des Français, les Amazones, dans *Kondo, le requin* n'ont pas fléchi. C'est avec la rage au cœur qu'elles se jetaient contre les fusils ennemis » (Gbouable 65). Gbouable parle des bravoures des personnages dans cette pièce, y compris les Amazones qui montrent le courage devant les Français.

Pour Lucien Koudjo:

> Dans *Kondo, le requin*, la défaite politique de Gbéanzin est rachetée par le sacrifice d'adieu qu'il offre à ses défunts soldats. Dans sa litanie des morts, le roi pleure les disparus, mais surtout prête serment de ne pas désarmer. C'est un véritable discours d'apothéose qui raffermit la superbe du héros déchu. Il le maintient plus que jamais débout pour continuer la lutte. Les dernières phrases du texte dramatique le prouvent : « Alors, redressez-vous, mes amis. Levez la tête séchez vos larmes, ceignez vos pagnes. En avant, pour la longue marche ! » (82).

Cet appel est destiné aux leaders d'aujourd'hui qui manque d'esprit patriotique, qui ne lutte que pour s'enrichir au détriment des masses populaires. Jean Pliya semble utiliser Gbêhanzin pour montrer un bon exemple du civisme.

Quand à Adrien Houeanoun : « *Konda le roquet* est l'histoire d'un comédien rebelle mêlée à celle connue de *Kondo, le requin* (Jean Pliya) » retraçant ainsi la lutte anticoloniale menée par Gbéhanzin. « Cruelle et tendre à la fois, elle dit la souffrance de ceux qui n'existent que par un auteur ». L'œuvre dit également l'embarras d'un fils qui décide de sortir de l'ombre du père, mais aussi du théâtre de convention, pour exprimer sa différence et sa liberté » (282). L'option de l'exil, selon Houeanoun, comme méthode de lutte, crée une dynamique spatiale en ce sens que les peuples insurgés se déplacent pour échapper à la domination étrangère.

Gbêhanzin et ses partisans errent sans cesse dans la brousse en changeant constamment de cachette. La mise en garde de l'amazone dans *Kondo, le requin* en est une preuve : «Mon roi, ce campement devient dangereux. Nous devons nous éloigner »

(Lucien 66). A la fin de la pièce, le roi décide à nouveau de quitter la forêt pour le village de Yégo : « Il en résulte que l'espace de résistance est un espace mouvant, illustrant le déroulement de la lutte contre la conquête menée par les Africains. C'est cette instabilité qui caractérise également l'univers de *L'Exil d'Albouri* et de *Sikasso ou la dernière citadelle* » (Lucien 67). La critique de Lucien focalise sur le mouvement des insurgés. Ce mouvement, croyons-nous, c'est pour échapper au mauvais traitement des Blancs une fois sous occupation.

Pour Pierre Medeougheoun; « *Kondo, le requin* du Béninois Jean Pliya est la chronique de la résistance du roi Gbêhanzin d'Abomey dans sa volonté de repousser les Français qui convoitent son territoire. Le Malien Seydou Badian met en scène le héros de la nation Zulu en Afrique du Sud dans la pièce *La mort de Chaka* (1962) » (32). Ce critique fait une sorte de comparaison entre le roi Chaka et le roi Kondo. Il reste à savoir dans les chapitres suivants si les deux rois ont le même caractère comparable.

Pour clore cette partie, les critiques et les commentaires évoqués dans cette partie de l'étude sont presque unanimes au sujet de la visée de Jean Pliya dans *Kondo, le requin*. Que ce soit la pièce de la résistance anticoloniale, la pièce des mœurs, entre autres, leurs jugements critiques s'avèrent très utiles et pertinents dans cette étude. Nous les ferons intervenir là où nous le jugeons nécessaire.

Cependant, au-delà de la tragédie du roi dont la charge émotionnelle a joué un rôle prépondérant dans sa fortune, *Kondo, le requin* vise aussi le présent, la vie politique dans l'Afrique indépendante. Jean Pliya n'a pas manqué à délivrer ce message clé que nous voulons dévoiler dans cette étude.

2.5 Conclusion

Au commencent de ce chapitre, nous avons relevé quelques critiques et commentaires sur le théâtre négro-africaine, le théâtre béninois, Jean Pliya et ses œuvres et *Kondo, le requin*. Nous ne pouvons pas finir ce chapitre sans essayer de montrer la contribution ou la place de notre étude dans les œuvres critiques vis-à-vis la pièce *Kondo, le requin* et l'auteur, Jean Pliya. Les critiques parcourus dans ce chapitre montrent la visée de la pièce de Pliya. Ils sont presque unanimes concernant la réflexion de Jean Pliya. Mais, l'aspect qui échappe à ces critiques c'est une étude consacrée entièrement à la résistance anticoloniale et aux actions héroïque, animateur de la fierté et du mythe du roi Gbêhanzin et ses sujets surtout, les rôles-clés des femmes dites Amazones.

Enfin, la manière dont Jean Pliya présente ces personnages nous intéresse. Ceci nous pousse à nous entreprendre une étude des techniques théâtrales dans *Kondo, le requin*. Cela étant, et selon les documents à notre disposition, aucune étude n'est consacrée aux thèmes et aux techniques théâtrales dans *Kondo, le requin* comme nous comptons faire dans cette étude.

CHAPITRE TROIS

Méthodologie

3.0 Introduction

Dans ce chapitre, nous voulons élaborer la méthodologie adoptée pour mener à bien cette étude. Ce chapitre de la méthodologie est très important parce qu'il permet au chercheur d'élaborer les démarches utilisées pour réaliser son travail. Tenant compte de ce fait, nous comptons commencer par examiner les cadres pratiques : l'organisation de la lecture des matériels pour ce travail. Nous procédons par examiner, dans le cadre théorique, l'approche nécessaire pour effectuer ce travail.

3.1 Cadre pratique

Au sujet de cadre pratique, nous nous intéressons à organiser d'abord notre première lecture autour de texte, *Kondo, le requin*. En faisant cela, nous lisons d'autres œuvres de Jean Pliya comme *La secrétaire particulière* pour bien cerner son univers théâtral. Ces lectures constituent les données de cette étude.

En vue de mener un travail adéquat, nous nous sommes poussé à lire d'autres œuvres théâtrales comme *Sikasso ou la dernière citadelle* de Djibril Tamsir Niane, *Les Derniers jours de Lat Dior* d'Amadou Cissé Dia, *L'Exil d'Albouri* de Cheik N'dao, *Monsieur Thogo-gnigni* et *Béatrice de Congo* de Bernard Dadié, *La mort de Chaka* de Seydou Badian, *La tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire, entre autres. Ces œuvres constituent les autres données importantes de cette étude.

Ajoutés à ces œuvres sont les ouvrages critiques comme *Anthologie négro-africaine* de Lilyan Kesteloot, *La littérature nègre* et *Littérature africaine : Histoire et*

grands thèmes de Jacques Chevrier, *The French Language and Literary Creativity in Nigeria (Nigerian Writers in French)* par Ifeoma Onyemelukwe, entre tant d'autres. Outre ces ouvrages critiques, nous parcourrons l'œuvre des critiques béninois comme Guy Ossito Midiouhaun, Pierre Medehouegnon, Lucien Houédanou, entre autres. Nous pouvons aussi faire intervenir dans cette étude les documents que nous jugeons nécessaires. Enfin, nous parcourrons les sites internet pour tirer des œuvres relatives à notre étude qui sont récentes. Malgré ce pèlerinage, le matériel-clé de cette étude, c'est la pièce elle-même.

3.2 Cadre théorique

Il existe les théories de critiques littéraires qui servent de base pour une étude de cette envergure. Une théorie littéraire aide à bien étaler une étude littéraire. Autrement dit, une étude littéraire qui n'est pas basée sur une ou deux des options des théories littéraires et philosophiques est un travail inachevé. C'est pour cela que Tijani dit qu': « un chercheur doit ensuite présenter le cadre théorique de sa recherche. […]. Le chercheur doit enfin présenter et justifier le cadre d'analyse théorique qu'il compte adopter pour sa recherche » (151).

L'importance du cadre théorique ne peut pas être sous-estimé dans une étude littéraire. Selon Tijani, il ne suffit pas de discuter le cadre théorique d'une recherche sans le justifier afin de bien étaler l'étude sur les options de théories qui sont disponibles. Il existe alors les approches diverses. Ce sont le formalisme, le féminisme, le distributionnel, la thématique, la psychanalyse, la perspective actionnelle, et la

sociologique entre tant d'autres. Nous comptons utiliser l'approche psychanalytique et l'approche sociologique.

3.2.1 L'approche psychanalytique

L'approche psychanalytique est vue comme : « une méthode d'investigation psychologique visant à élucider la signification inconsciente des conduites et dont le fondement se trouve dans la théorie de la vie psychique formulée par Freud » (La psychanalyse @ www.google.fr 1).

La psychanalyse est connue pour l'accent qu'elle met sur les fantasmes, c'est-a-dire une représentation imaginaire qui traduit des désirs plus ou moins conscients. Le domaine de la psychanalyse c'est le rêve. Il est à noter que la psychanalyse a influencé les penseurs aussi libres à son égard que Bachelard ou Sartre.

Dès ses origines, la psychanalyse s'est intéressée à la littérature. Freud, l'initiateur lui-même, malgré ses hésitations a pénétré dans le domaine de la création artistique et a appliqué sa méthode à *Œdipe* et à *Hamlet* (l'interprétation des rêves, psychanalyse appliquée). Comment réagit la France des années 20 à cette théorie basée sur l'inconscient et à une prise en considération de son rôle dans la création. C'est seulement au cours des années 30 qu'apparaît timidement un intérêt pour les rêves, les mythes et les thèmes, pour les manifestations d'un « moi profond ». M. Raymond, A. Beguin, G. Bachelard sont des noms importants ici (Ravoux Rallo 42).

Cette théorie s'avère utile dans cette étude. C'est une théorie qui a besoin de la psychologie des acteurs et la position de l'auteur. C'est une approche qui conduit le lecteur à reconnaître dans un texte, une part de son inconscience dans sa triple dimension

subjective, culturelle et idéologique. Nous comptons nous enquêter sur les psychologies des personnages dans la pièce. Ce fait psychique rend cette théorie adoptable dans cette étude.

3.2.2 L'approche sociologique

L'approche sociologique est une approche qui est très importante pour la réalisation de la critique littéraire. C'est une approche la plus utilisée dans le domaine de la une recherche scientifique. L'étude sociologique de la littérature montre qu'il est très difficile de « nier les rapports entre un personnage et son entourage et entre un auteur et la société. Par cette observation, il sera impossible de séparer l'œuvre littéraire des évènements de la société de référence. L'œuvre littéraire est un produit de la société: bref, son miroir. En revanche, la société sert de cadre à l'œuvre » (Ravoux Rallo 81).

Il est très difficile de déterminer ou d'identifier exactement l'origine de cette approche. L'origine de la sociologique française date de l'époque classique. Pierre Bourdieu est l'héritier de la sociologique française du 17^{e} siècle (Ravoux Rallo 82). En fait, c'est une approche qui émane des faits historiques en corrélation avec les récits romanesques. Méthode externe, la sociologique de la littérature remplace le texte dans son contenu non seulement historique, mais encore social (Ravoux Rallo 84).

La technique dite sociologique recèle beaucoup de ressources surtout du point de vue de notre sujet. Ainsi, une théorie littéraire qui voit la littérature comme une réalité sociale est bien une théorie qui cadre le sujet de cette étude. Elle nous paraît la plus appropriée et la plus efficace pour mener cette recherche, car elle nous permet de nous

interroger d'une manière extensive, sur le drame humain qui caractérise l'avènement des Blancs sur la terre africaine de 20e siècle (Ravoux Rallo 87).

L'approche sociologique est particulièrement attentive à la manière dont l'écrivain présente ou évoque la société dans ses composantes, ses structures, ses rapports internes, ses conflits et les lois de son évolution (Ravoux Rallo 99). Ainsi, l'œuvre littéraire a un lien avec la société étant donné qu'aucune œuvre n'est produite dans le vide. En plus, c'est une approche qui permet à l'auteur de témoigner sans poser de conditions préalables. C'est surtout à cause du lien entre l'approche sociologique et la réalité historique et la liberté qu'elle permet au chercheur d'aboutir à ses propres conclusions. Nous l'adoptons comme la théorie à la base de cette étude.

Les problèmes de la sociologique de la littérature sont multiples ; ils concernent, selon Elisabeth Ravoux Rallo, la définition même de l'objet à étudier, la corrélation entre cet objet et la société qui le produit, la détermination des buts de l'analyse. On ne saurait penser que les objets « société » ou « textes » sont des objets simples (81). Le problème est de savoir comment ils entrent en relation, ainsi que l'interaction entre les deux.

Pour corroborer cette opinion, Goldman Lucien et Jean Paul Sartre cité par Ravoux Rallo dit ceci : « Si je raconte l'occupation allemande à un public américain, il faudrait beaucoup d'analyses et de précautions ; je perdrai vingt pages à dissiper des préventions, des préjugées des légendes ;… » (81). Ceci dit que cette approche exige beaucoup qu'on explique, qu'on tente de lier les événements racontés comme une réalité sociohistorique. Ceci dit qu'on doit alors peindre le réalisme de l'histoire tant qu'on n'est pas réaliste.

De là, il apparaît clairement que presque toutes les œuvres littéraires se dédient à des causes idéologiques ou sociales. La littérature africaine et les littératures nationales sont engageantes et engagées. Les événements dans *Kondo, le requin* sont les réalités historiques d'une société donnée. La sociologique tend de lier l'œuvre littéraire avec son milieu social dans un contexte historique. C'est pour cela que cette théorie nous paraît la plus valable pour cette étude.

3.3 Conclusion

Au sujet de l'encadrement théorique de cette étude, signalons que chaque théorie est valable. En fait, c'est le sujet qui détermine la validité ou pas d'une théorie. Alors nous optons pour les approches psychanalytique et sociologique pour mener à bien cette étude.

CHAPITRE QUATRE

Les thèmes dans *Kondo, le requin*

4.0 Introduction

La littérature est un outil de persuasion pour les classes sociales diverses: la classe dirigeante l'utilise pour préserver et soutenir son pouvoir, pour l'éducation et l'orientation des gouvernés; les intellectuels l'utilisent pour s'opposer à la classe dirigeante, pour corriger certaines pratiques sociopolitiques ou pour propager leur doctrine. Pour la classe ouvrière, c'est une arme de lutte, de combat pour se libérer de la domination de la classe bourgeoise. Les thèmes dans une œuvre littéraire sont les seules voies pour y parvenir. Les thèmes deviennent le moyen par lequel on aboutit à la véracité de la conclusion.

Cela étant, nous allons, dans ce chapitre, analyser la résistance coloniale en nous basant sur des thèmes qui constituent les éléments essentiels à la reconstitution des événements historiques de la pièce. Nous commençons d'abord avec le thème de la royauté et le pouvoir royal, puis les autres thèmes de la pièce comme : la tradition, le sacrifice, la résistance anticoloniale et les conséquences de cette lutte comme la souffrance et la mort, la trahison, l'espionnage, l'engagement des femmes, l'amour : la plupart de ces thèmes se manifestent comme des outils et forces de la résistance anticoloniale.

4.1 L'héroïsme comme source de la fierté et du mythe du roi Kondo

Dans *Kondo, le requin* l'intrigue se noue autour de la grande personnalité historique, Gbêhanzin. Gbêhanzin est le roi Kondo, le roi du royaume du Dahomey,

actuellement la République du Bénin. Il est aussi le roi requin. Ce roi draine avec lui la vie sociopolitique et culturelle du Dahomey des années 1889 - 1894 (Midiohouan, « Théâtre en ébullition » 78).

Le roi Kondo est fier de ces exploits avec son père, Dada Glélé. Kondo devient dès lors symbole du mythe chez les peuples dahoméens. Selon Beraud, l'interprète de Bayol, (Bayol est le représentant français), le roi « se croit le descendant d'une panthère et ne veut pas se serrer la main à un homme » (*Kondo* 15). Et Agassounon, le grand consécrateur du royaume, confirme cette assertion de Beraud lorsqu'il s'adresse au roi en ces termes : « Né d'une panthère, tu portes les signes sacrés des rois du Danhomè et tu es l'égal d'un dieu » (*Kondo* 22). L'histoire de ce dernier chef rime avec celle de la pratique du vaudou et des sacrifices humains, caractéristiques du pouvoir royal au Dahomey.

Il est évident que le roi Kondo disposait d'un pouvoir absolu; personne ne pouvait contester ni le pouvoir de ce roi ni son honneur. Mehou, le ministre des Affaires Etrangères du roi dit ceci: « Votre honneur ne peut s'abaisser à porter à haute voix devant des étrangers, chuchotez vos réponses et je les transmettrai » (*Kondo* 16). Le roi requin est un souverain qui a un porte-parole. C'est ce porte-parole qui dit à haute voix l'intention du roi.

Jean Pliya nous présente le caractère unique du roi Kondo parmi les rois de la dynastie de l'époque. Au dire de Mehou : « Depuis Houégbadja le fondateur de la dynastie, tous les souverains abandonnés dans ces conditions furent trouvés endormis le lendemain. Or, ce matin, Kondo était parfaitement éveillé. Cela signifie sûrement que sa vigilance ne faiblira pas » (*Kondo* 21). Selon ces observateurs spirituels et culturels, le roi Kondo est exceptionnel, dynamique et unique. Le roi Kondo est fort et brave.

De plus, Migan le Premier Ministre du roi Kondo décrit les qualités qui montrent la nature du pouvoir du roi. Sachant bien que le roi Kondo est courageux et brave, il ne voudrait pas que ce pouvoir royal soit autocratique et méprisant. Il apprécie le dynamisme du pouvoir du roi, mais il veut la modération dans ce pouvoir. Voilà pourquoi Migan dit :

> Je pressens plutôt un règne mouvementé cependant, j'ai confiance en Kondo. Un prince éduqué par Adandozan l'intraitable rival de Guezo l'adversaire acharné des dominateurs Yoruba et des marchands d'esclaves ne se laisse pas faire. Mais, veillons à ce qu'il ne devienne pas cruel et fantastique. Guèdègbé a-t-il consulté les oracles ? (*Kondo* 22).

D'après Guèdègbé, le guérisseur doit consulter l'oracle pour dévoiler si le roi Kondo abuserait de son pouvoir au nom du royaume. Tous ces rites sont observés avant que Kondo ne devienne roi.

En Afrique, le roi Chaka possède ses mêmes qualités exceptionnellement personnelles que le roi Gbêhanzin et le roi Christophe. Chaka est issu de la tribu des Zoulous en Afrique du sud. Ses expériences pendant l'enfance l'endurciront et marqueront sa soif de vengeance. Selon Notibé, l'un des personnages et la conseiller de Chaka, l'enfance de Chaka est marquée par la virilité et agilité à tel point qu'il a sauvé la vie à celle-ci. Ecoutons-là,

> J'ai une dette particulière envers Chaka ! J'étais cette jeune fille qu'une hyène a enlevée un soir dans une case. Il faisait noir. J'ai

> crié, crié. C'était l'époque de la terreur. Chacun s'enfermait, tremblait, nul ne sortait. […] pour la première fois ce soir-là, un jeune homme qui a osé affronter la maudite hyène. Cet homme, c'était Chaka ! Il a tué la bête et m'a sauvée la vie (Badian, *La mort* 193).

A l'instar de cette citation, dès son enfance, Chaka était un homme courageux, fier et fort. En plus de ces qualités physiques, Chaka possède l'autorité royale comparable à celle du roi Kondo dans la pièce *Kondo, le requin*.

Agassounou, le grand consécrateur, nous révèle les caractéristiques du roi Kondo. Ce roi doit prendre une décision pour se battre contre les envahisseurs français. C'est un roi qui n'a pas peur de la guerre. C'est le roi qui protège le royaume et le territoire. Ce sont les dieux qui nomment le roi, les hommes ordinaires ne peuvent pas mettre un roi au pouvoir. Pour justifier ceci, Agassounou dit :

> Maintenant tu vas recevoir les attributs de ta souveraineté assois sur le trône de Houégbadja dont tu es successeur désigné par les dieux, (…). Ton grand pierre Guezo avait prédit que tu mettras fin aux guerres du Danhomé soit par la défaite, soit par la victoire. Chausse les sandales de l'ancêtre fondateur pour protéger le royaume de Danhomé, son peuple et ses lois (*Kondo* 22).

D'après la citation ci-dessus, le roi Kondo n'a pas peur des colonisateurs. Il ne s'inquiète pas de la défaite, surtout que son intention est de protéger son peuple et la terre du Dahomey.

En plus, le pouvoir de roi Kondo s'étend au delà de son territoire. De ce fait, Kondo avoue, lors de son intronisation, que: « Je domine le monde des vivants et celui des morts. Si l'un de vous désire vivre en paix sur cette terre, qu'il se contente de son sort » (*Kondo* 27). A partir de cette déclaration, le pouvoir royal du roi Kondo couvre les milieux des vivants et des morts.

Le roi Kondo préserve aussi le pouvoir spirituel du royaume de Danhomé. Ceci se voit quand celui-ci dénigre les colonisateurs comme des trompeurs, des manipulateurs et des destructeurs de la tradition du Dahomey. Voici ce que le roi Kondo a dit à ce propos: « Je suis trop bon de discuter avec quelqu'un qui insulte mes ancêtres, et critique les sacrifices qu'on leur offre. Vous Bayol, vous avez trompé mon père par deux fois » (17). Ainsi, le pouvoir du roi est important dans la tradition du Dahomey ; le roi préfère justifier le pouvoir spirituel par son caractère incontestable et que le royaume devrait résister à toutes les critiques.

Le pouvoir du roi Kondo est aussi héréditaire. C'est évidemment le fils du roi Kondo qui le remplacerait après sa mort comme il vient de faire avec le décès de son père, Dada Glélé. Cette tendance se manifeste parmi les leaders de l'ère postindépendance. Un exemple bien documenté par Onyemelukwe, c'est le cas de l'ancien Président Eyadema du Togo. Lorsqu'il est mort à l'âge de 69 ans, après 38 ans de règne comme dictateur, on a dû modifier la constitution de l'Etat pour permettre à son fils Faure Eyadema, âgé de 39ans, de se mettre au pouvoir et d'y rester jusqu'en 2008 (Onyemelukwe, *Violence* 120). Cette pratique frauduleuse a été décrite par Thomas Hofnung comme « une dictature héréditaire inacceptable » (Onyemelukwe, *Violence* 120). Ces dictateurs togolais reflètent bien le roi Kondo et ceux dans sa génécologie

avant le régime colonial, et même pendant le régime dictatorial au Benin de la postindépendance, à savoir Matthieu Kérékou. La famille royale joue un rôle important dans l'administration royale. Les frères du roi occupent des postes importants dans le royaume.

Goutchili, par exemple, qui est nommé Général en Chef de l'armé, est l'un des frères du roi Kondo. Le roi a fait ceci pour assurer la sécurité et la stabilité du royaume. C'est une manière de protéger le roi et son royaume des ennemis. Voilà pourquoi après son intronisation, le roi Kondo dit: « Je désigne pour commander les quatre divisions (…) de mon arrivée mon frère Goutchili, le plus valeureux de mes compagnons d'enfance. Il sera le rempart de mon règne et prend le titre de Gahou, Général en Chef » (*Kondo* 26).

En plus, le thème de la fierté est très importante aussi bien dans la pièce que dans cette étude. Avec cette identité royale, Jean Pliya dévoile la figure de la personnalité historique qui est importante en Afrique pour naître l'esprit de la grandeur chez les leaders africains contemporains pour ainsi rendre hommage à l'affirmation de Pierre Medeuengneun lorsqu'il dit que : « Les dramaturges africains se saisissent des grandes figures de la résistance pour en faire des symboles forts capables d'exhorter l'homme noir à poursuivre le combat afin qu'il reconquiert toute sa dignité » (*Kondo* 124). Ils utilisent la force fédératrice de ces héros pour contrebalancer la force dévastatrice du «mythe nègre » propagé durant la colonisation. Ils se servent du théâtre comme d'une arme, ce qu'explique Marie-José Hourantier lorsqu'il postule qu' « une arme de combat comme il l'avait été dans tous les moments de l'histoire occidentale : il fallait enfin s'exprimer, crier ses refus, nommer ses adversaires » (*Kondo* 7). Les auteurs africains, conscients de la portée politique de l'œuvre dramatique, emploient « un langage direct

collant aux réalités présentes qu'ils devaient rendre sous une forme qui ne s'embarrassait d'aucun artifice» (*Kondo* 7).

Le roi Kondo devient objet de mythe chez son peuple et dans l'histoire de l'Afrique de l'ouest en général. Selon Bossu, l'un des personnages dans la pièce: « L'on assure que s'il risque de tomber aux mains des ennemis il se transformerait en un oiseau et s'envolerait » (*Kondo* 89). Le roi Kondo est attribué avec beaucoup de pouvoir mythique par son peuple. Il croit qu'il serait difficile pour les Français qui sont venus dominer son pays de le capturer.

En conclusion partielle de cette partie, en Afrique, tout comme dans la plupart des pays dans le monde, l'institution royale est celle prise pour très importante, symbole de la fierté et de l'orgueil pour le peuple dans le royaume. Le peuple du roi Gbêhanzin est au courant de ce fait et le célèbre en l'appelant toujours « Père de l'univers ! » (*Kondo* 26). Cette même idée d'éloges des rois héroïques et mythiques se trouvent dans d'autres pièces : « *O diâta !* Ndiaye ! Le lion!» (79) est l'appellation du roi dans *L'Exil d'Albouri*, « Seigneur » (55) dans *Sikasso ou la dernière citadelle.* Ces nomenclatures sont autant de désignations attribuées par le peuple aux héros pour relever leur puissance et leur noblesse.

4.2 La tradition des Dahoméens lors de l'intrusion des Blancs

La tradition chez les Dahoméens est très importante. C'est un thème qui est très proche du thème du mythe dans la pièce, *Kondo, le requin*. La tradition comprend les valeurs, la culture, les coutumes, les opinions et la manière de vivre d'un peuple dans une société. Ce phénomène est relatif à chaque société ainsi définissant son unicité. La

tradition représente les normes du passé qui sont transmises oralement de génération en génération. Selon Silvia Naggy-Zekni, "Identity may be linked to tradition, which in turn may be understood as a system of long-established beliefs and customs, which, plays an essential role in creating identity" (78). Ainsi, l'identité, selon l'optique de Silvia, s'identifie avec la tradition.

Dans la pièce *Kondo, le requin* le peuple du royaume s'identifie beaucoup avec la tradition lointaine des ancêtres. La croyance traditionnelle s'étend au comportement du roi. Selon la tradition danhoméenne, le roi ne doit pas toucher l'étranger ; toucher un étranger déclenche des conséquences négatives. Lorsque Kondo touche un Blanc, Akplogan, ministre des cultes, gardien des traditions, dit au roi : « Le roi tout puissant et sacré a touché un étranger. Les coutumes sont violées. Je crains que la vertu de certains gris-gris du roi ne s'en trouve altérées et que nous n'allions à la catastrophe » (*Kondo* 65). La tradition est alors marque d'un peuple.

Pour enterrer un roi défunt, la tradition danhoméenne exige une cérémonie digne et élaborée. Après la mort de Dada Glélé, le père du roi, Kondo dit ceci : « Avant toutes choses, je tiens à honorer mon père par un enterrement digne de lui, par d'éclatants funérailles pour que son âme descende en paix l'Ouémé, le fleuve des morts jusqu'à l'embouchure de Koutonou. Y a-t-il suffisamment de messagers pour aller lui dire le faste de mon intronisation ? » (*Kondo* 28). La tradition ici revêt en la croyance que l'âme du défunt ne repose pas en paix si l'enterrement digne ne lui a pas accordé. Etchiomi, l'une des reines de Dada, parle au roi Kondo de l'importance de la cérémonie funérailles « Le fils de la panthère aura-t-il seulement le temps de faire les grandes cérémonies pour apaiser l'âme de Dada Glélé ? » (*Kondo* 36). En plus, on doit enterrer le roi défunt avec

les vivants comme nous pouvons lire dans ce propos de Kondo : « Je me souviens encore l'héroïsme des quarante reines qui se firent enterrer vivantes avec mon glorieux père, parées de bijoux, sereines, sublimes » (*Kondo* 47). Voilà ici encore la pratique traditionnelle.

En plus, avant de mener la guerre contre les Blancs, le roi Kondo doit consulter les ancêtres. C'est pourquoi il a fait venir Guèdègbé, le guérisseur de consulter « le Fa et dis-nous maintenant l'avis des ancêtres » (*Kondo* 38). Mais, celui-ci dit que « l'oracle déconseille la guerre » (*Kondo* 38). Cette déclaration de Guèdègbé surprend le roi Kondo qui est s'apprêt pour combattre les envahisseurs. Le roi Kondo veut la guerre car selon Vilon, la tradition danhoméenne, la peureuse n'est pas encouragée:

> Notre pays ne connaît qu'une tradition de bravoure. Ayant loyalement servi Dada Glélé et admiré son ardeur conquérante, je voudrais poser une question à son fils prestigieux : si on lui présente un oiseau mâle, « Hêssou », c'est-a-dire le courage, et un oiseau femelle, « Hêssi », c'est-a-dire la peur, lequel choisirait-il ? (*Kondo* 41).

Et malgré l'avertissement de ce guérisseur, le roi va faire la lutte anticoloniale car il préfère choisir l'oiseau mâle, le courage qui est le symbole de la tradition ancestrale. La conséquence en est que le royaume est détruit par les envahisseurs. On s'interroge ici si vraiment la raison pour laquelle il choisit l'oiseau mâle pour partir en guerre est pour respecter le symbole de la tradition ancestrale qui est le courage ? N'est-il pas à cause de son égoïsme intéressé dicté dans l'inconscience qui surgit ici, le poussant à agir ainsi.

Comme *Kondo le requin*, le thème de la tradition a été dégagé par Amadou Koné dans *Le Respect des morts*. Les partisans de la tradition dans cette pièce sont : Anougba, le roi, Nda le vieux et Niangbo, le sorcier. Ces personnages sont utilisés par l'auteur pour véhiculer le thème de la tradition. La construction de barrage qui déclenche le problème est vue par les gens qui favorisent la tradition comme un moyen de les déraciner car une fois que le barrage est construit, le village sera détruit car les villageois croient qu'ils seront obligés d'abandonner le village, délaissant ainsi leur racine, leur culture, leur tradition.

N'da le vieux du village fait cette observation lorsque le sous-préfet rend visite au village de faire l'annonce : « Trop de choses nous lient à ce vieux village. Nous sommes enracinés ici, Commandant. Il y a entre ce village et nous une complicité vitale. Et le quitter, ce serait mourir » (Koné, *Le respect* 15). Tenant compte de l'ascétisme et l'aspiration ardent de gouvernement de poursuivre la construction du barrage, les partisans de la tradition tentent en vain d'empêcher l'avis du gouvernement.

En fait, la violation de la tradition du peuple Dahoméen par le roi Kondo conduit celui-ci vers sa défaite. D'abord, il ignore les pratiques ancestrales de ne pas parler directement à l'étranger sauf par un intermédiaire. Ensuite, le roi Kondo ignore le conseil de Guèdègbé qui décourage la guerre contre les Blancs. Le résultant en est que la catastrophe frappe la patrie. Selon Akplogan, ministre des cultes, gardien des traditions, « A mon avis, seule la violation délibérée des coutumes explique le désastre » (94). On peut tracer alors cette violation délibérée vers les activités du roi lui-même. Lui qui devait être le gardien de la tradition du peuple.

Dans la tradition des Dahoméens, le sacrifice est important. Le mot sacrifice peut se définir comme le fait de se priver d'une chose valable avec l'intention d'avoir une autre considérée comme étant plus importante. Hagher cité par Rose Illah définit le sacrifice ainsi: "Sacrifices are attendant of every genuine vision. The visionary must sacrifice time and resources to the process. This allows the development of the vision, the bigger sacrifice" (76).

Le sacrifice c'est aussi l'acte d'offrir quelque chose à un dieu quiconque. Religieusement, il peut être celui d'un être humain selon ses croyances. Bref, le sacrifice c'est le fait d'accepter, de se donner la vie en luttant pour une cause justifiée. Hagher affirme clairement encore: "Vision often put the life of the visionary (leader and led) on the line. But life itself is of little consequence to both the leader and the follower when the picture at the actualization of the vision is vividly portrayed as being capable of changing the people's lives for the better" (Illah 76).

Dans *Kondo, le requin,* le thème de sacrifice est important. Ce thème est déclenché de point de vue d'immolation. D'abord, le pouvoir royal se manifeste à travers les sacrifices des êtres humains aux dieux. Au commencement de la pièce, Bayol, le représentant colonial, remarque un lieu puant, déclenchant l'odeur qui donne l'impression de cimetière et Beraud lui explique ce qui se passe là-bas : « Nous venons en effet de traverser la célèbre Place d'Adjahi où se font les sacrifices humaines. On y dresse une estrade d'où l'on précipite les victimes et au pied de laquelle se tient le Migan qui tranche les têtes » (13). L'acte de sacrifice est très répandu surtout en Afrique. C'est la même situation dans *Le respect des morts* où pour empêcher la construction du barrage, on doit sacrifier le fils de Ndouba.

Auparavant, le sacrifice était un phénomène mondial comme Dorgere, le prêtre missionnaire pris en otage, nous le fait voir dans ce propos : « Le roi a raison. Il y a longtemps déjà, nos ancêtres les Gaulois faisaient des sacrifices humains. En Espagne, pour fêter l'arrivée de l'épouse du roi Charles III à Madrid, on a brûlé treize hommes et six femmes. Mais cela ne se fait plus maintenant »(54). Les Blancs ont renoncé au sacrifice humain grâce au développement technologique qui semble répondre aux problèmes humains les plus pertinents. Pour les Africains, le sacrifice humain continue toujours. C'est un phénomène réel au Danhomé du roi Kondo.

Migan, le Premier Ministre est chargé des sentences des morts. Au dire de Migan : « Je me prosterne, maître de l'univers. Nous pouvons envoyer dans l'au delà quarante et un jeunes gens et quarante et une jeune filles du dernier contingent des prisonniers de guerre. Je prouverai que ma réputation de Migan n'est pas usurpée » (28). Migan est fier de défendre son rôle d'exécuteur des sacrifices. Il propose ainsi quatre-vingt deux personnes pour sacrifier aux dieux du royaume lors de l'enterrement de Dada Glélé, le père du roi Kondo.

Avant d'aller à la guerre, le marabout Guédégbè conseille au roi d'accomplir des sacrifices: « Si l'on ne peut éviter la guerre, il faudra alors accomplir de nombreux sacrifices » (38). Ceci dit qu'ils ne peuvent pas gagner la guerre sauf après avoir offert des sacrifices aux dieux. Alors, la défense de leur patrie repose en sacrifice qu'ils devaient accomplir avant le commencement de la guerre.

Même, avec la défaite du roi Kondo, il offre encore les sacrifices aux morts pour apaiser leurs âmes : « Prépare ce qu'il faut offrir à manger à nos morts. Non les anciens, mais les braves tués dans la guerre contre les Français. (…). Qu'on égorge un taureau et

m'apporte le sang et quelques tranches grillées !» (101). Malgré le refus du roi auparavant de souscrire au conseil de Guédégbè, de ne pas mener la guerre contre les Français suivant les conseils des oracles, le roi déposé, offre les sacrifices aux morts pour apaiser leur âme.

Somme toute, le sacrifice est réel au Dahomey et en Afrique. La croyance traditionnelle exige la pratique souvent du sacrifice. Le sacrifice est effectué soit pour apaiser les mânes ancestraux soit pour empêcher le désastre dans le pays. En tant que réalité sociale, il joue fortement sur le cours de la vie communautaire. Mieux, le sacrifice permet aux villageois d'être en parfaite communion avec l'univers ancestral. Les personnes sacrifiées participent du pacte scellé entre les villageois et les dieux. Le sang versé est un gage de fidélité envers l'être surnaturel, mais surtout un moyen de bénéficier de ses grâces.

La violation de ce lien déclenche la colère du fétiche visible à travers les malheurs qui s'abattent sur le roi. C'est pourquoi les sacrifices humains dans le royaume d'Abomey ne font pas pour autant de Gbêhanzin un sanguinaire. Il apparaît plutôt comme un roi respectueux des traditions et digne du trône de « *Houégbadja* ». C'est un chef craint et vénéré par ses sujets qui lui vouent un culte.

En guis de conclusion de cette partie, la croyance traditionnelle en Afrique reste très répandue jusqu'aujourd'hui. Les Africains aussi bien que les Danhoméens dans *Kondo, le requin* suivent ardemment les pratiques ancestrales. La tradition est liée intimement à l'identité culturelle du peuple et à la croyance traditionnelle. La tradition est gardée alors par les vieillards qui la transmettent oralement d'une génération à l'autre.

4.3 Le colonialisme et la résistance anticoloniale des Dahoméens

Nous abordons ces deux thèmes ensemble car l'un mène à l'autre. On peut les aborder séparément ainsi 'colonialisme' et 'résistance'. Mais, c'est mieux, croyons-nous, de les aborder ensemble car les deux vont ensemble et l'un déclenche l'autre. Sans colonialisme, la résistance ne serait pas nécessaire.

Pourtant, le colonialisme en Afrique qui a duré pendant plus d'une décennie a apporté avec lui beaucoup de dégâts: l'exploitation de toute sorte, la torture, la violence, l'humiliation, la violation des droits élémentaires, entre tant d'autres. En fait, la colonisation en Afrique provoque une suite des tendances agressives nées, elles-mêmes, de la négation culturelle et des conflits accumulés de la frustration. La lutte anticoloniale est alors née du désir de sauvegarder la dignité, la liberté, la patrie et la culture du peuple sous occupation.

Si la colonisation a eu lieu en Afrique, les écrivains africains doivent s'en occuper dans leurs œuvres. Selon Midiouhuan « L'histoire de la résistance à la conquête coloniale constitue aussi le sujet de nombreuses pièces. *Les derniers jours de Lat Dior* d'Amadou Cissé Dia évoque la lutte inégale menée contre Faidherbe…» (66). A part cette pièce, il existe le thème de la lutte anticoloniale dans *Le procès de Lat Dior* de Mbengue Mamadou Seyni, *La tragédie du roi Christophe* et *Une saison au Congo* d'Aimé Césaire, *L'Exil d'Albouri* de Cheikh Ndao, entre tant d'autres.

Dans *Kondo, le requin,* les Français sont les colonisateurs. Ils sont venus au nom de la civilisation. Bayol est le représentant colonial dans cette pièce. L'arrivée des Français sur la terre danhoméenne provoque les luttes qui dominent la totalité de la pièce. Pour les Français les mobiles de l'incursion se trouvent dans les propos de Bayol ci-après « Eux d'ordinaire si bruyants, vois comme ils se taisent et me toisent. Ils ont besoin d'être civilisés » (*Kondo* 14). Cette dite « mission civilisatrice » est toujours à la base de la colonisation.

Jean Pliya montre le roi Gbêhanzin, symbole de la lutte anticoloniale. Il organise le peuple en vue de la défense de sa patrie. Avec Gbêhanzin, le palais royal se transforme en un véritable quartier général. Il s'y réfugie constamment en compagnie de ses ministres pour accorder des offensives à mener, mais aussi pour faire le point de la situation de guerre.

En plus, Gbêhanzin ne reste pas à la maison pour commander ses guerriers. Lui-même va sur le champ de la bataille. Il lutte, attaque les ennemis et sa présence encourage tous ses guerriers à continuer la lutte. Voici ce que le roi Kondo dit lors de l'invasion des Français:

> Mon peuple et moi, nous résisterons jusqu'au bout et nous chasserons l'agresseur de notre sol. La terre entière se soulèvera contre lui. Il existe bien des territoires libres de peuple par le monde, sans foyers et sans ancêtres. Pourquoi ne pas les prendre au lieu de venir faire la guerre à des gens qui depuis cent ans vivent en paix ? (*Kondo* 53).

Le roi Kondo est un roi courageux, déterminé et prêt à défendre son territoire et à confronter tous ses ennemis.

En luttant, le roi montre sa détermination de protéger sa tradition et sa culture ainsi que celle de son peuple. On peut alors dire que le roi Kondo est patriotique. Pour montrer davantage l'engagement du roi Kondo à participer à la guerre, l'auteur explique comment il mobilise ses guerriers et utilise l'argent du royaume pour acheter des armes en préparation de la guerre contre les colonisateurs blancs.

Ainsi, le roi Kondo donne des conseils à Gahou, le général de l'armée, quand il dit : « Ma volonté leur servira de flambeau. Gahou ; accélère les achats d'armes et surtout entraine beaucoup de guerriers à les manier, car si la cadence d'un tam-tam change, il faut que change aussi le pas de ses danseurs » (*Kondo* 60). L'auteur démontre la volonté du roi Kondo à coordonner la guerre lui-même.

Le roi croit que la défaite des colonisateurs devrait se réaliser à travers la lutte. Bien qu'il valorise la culture africaine, mais, il est un homme pratique qui ne croit pas au vaudouisme pour la victoire contre les Français. Voilà pourquoi Gbêhanzin se lève et dit : « Je ne trouverai pas de solution au sein de cette assemblée de courtisans, ni dans les temples de vodous. Seul mes guerriers m'aideront à sauver le Dahomé » (*Kondo* 60). Le roi Kondo croit au pouvoir militaire de son royaume et fait son possible pour vaincre militairement les colonisateurs blancs.

L'attitude du roi Kondo est celle des autres chefs traditionnels qui n'ont pas manqué de repousser par un refus catégorique les désirs de domination affirmées par les Blancs. Chez Almamy c'est : « Lutter ou mourir, pas servir ! » proteste Albouri à l'idée de soumettre «Yang Yang » au pouvoir de l'étranger. Il préfère « L'exil plutôt que

l'esclavage» (*L'Exil d'Albouri* 25). C'est ce même refus d'obtempérer qui anime Gbêhanzin lorsque Bayol, le représentant de la République française lui propose de faire de « Kotonou » une propriété de la France. Ces discours retentissent en échos dans *Les Derniers jours de Lat Dior* de Amadou Cissé Dia où plusieurs voix réclament la disparition de l'homme blanc : « A mort ! A mort ! Les toubabs ! A mort les oreilles rouges ! » (78). «Non ! Non ! A mort le toubab ! A mort ! » (80).

Le roi Kondo va plus loin dans son obstination en jurant de ne jamais reconnaître sa défaite, par la signature d'un traité comme le lui demande le Général : « Dodds ne peut m'attraper, mais il veut m'humilier. Que le tonnerre me foudroie si je signe un quelconque papier […]» (*Kondo* 101). La négation contenue dans ces discours est comparable à celle de l'homme révolté parfaitement décrite par Albert Camus :

> Qu'est-ce qu'un homme révolté ? Un homme qui dit non. […] Quel est le contenu de ce "non" ? Il signifie par exemple les "choses ont trop duré", " jusque-là, oui, au-delà, non", "vous allez trop loin", et encore "il y a une limite que vous ne dépasserez pas". En somme ce "non" affirme l'existence d'une frontière (27).

Onyemelukwe n'est pas d'opinion divergeante car elle affirme que: "The individual in a state of revolt says "No" to something and having said "No" maintains it to the end. Paradoxically, this same individual says "Yes", this "Yes" evidently for the new values which he has recognized and acquired. His "No" echoes the existence of a definite boundary which must not be trespassed" (*Colonial* 9). On retrouve la même idée de limite dans les attaques verbales qui contribuent au durcissement du discours. Les résistants ne se contentent plus de réfuter les exigences de l'ennemi. Ils recourent à des

propos injurieux pour marquer leur désapprobation. Ainsi, le Blanc est qualifié de « traître », « poltron », « personne née d'une indigestion de chacal », « monstre ». A toutes ces désignations dégradantes, s'ajoutent les menaces qui viennent renforcer la violence du discours de résistance.

Vers la fin de la pièce, la lutte battait son pleine: « Dans la même salle que précédemment à Kanan, le roi soucieux, reste en tenue simple, à demi-couché sur le sofa, entouré des reines, entouré de Guèdèdbé, Migan, Mèhou, Tchédigan, Gnimavo, Gahou, tous abattus » (*Kondo* 81). Ici, Gahou le général en chef de l'armée dahoméenne décrit la terreur des affrontements précisément la destruction de ses troupes par les obus français. Entre ensuite un messager qui annonce l'extermination de l'aile droite des amazones. Ces mauvaises nouvelles alourdissent davantage l'atmosphère de la salle si bien que Gbêhanzin décide de quitter le royaume avec le reste de ses sujets.

En effet, les rois africains préconisaient en guise de moyen de défense, la technique de la terre brûlée afin de ralentir la progression de l'ennemi. Pour rendre Abomey inaccessible aux Blancs, Gbêhanzin donne l'ordre d'incendier ce qui restait de son royaume : « Tout bien pensé je mettrai le feu au grand palais de Singbodji. Prenez des hommes sûrs pour incendier ceux des autres quartiers d'Abomey. N'épargnez ni les maisons de Migan ni celle de Mèhou. Après mon départ, qu'aucun prince ne soit tenté de rester. Brûlez tout. Obligeons-les à résister » (*Kondo* 85). C'est ici une manière de résister contre les Blancs, de dire non à la colonisation. Dans cette lutte, tout effort est déployer pour la victoire ; y compris l'espionnage.

Le rôle d'un espion dans une situation de la guerre est très important. Il existe dans la pièce, *Kondo, le requin,* le thème de l'espionnage. Le roi Kondo se sert des

espions dans la lutte anticoloniale. Comme le thème de l'amour, le thème de l'espionnage ne peut pas passer sous silence. La contribution des espions dans la lutte anticoloniale n'est pas à ignorer.

L'espion donne l'information régulièrement au roi. Le premier rapport de l'espion fait remarque que la guerre est imminente : « Des soldats français ont débarqué à Koutonou. Leurs pirogues à feu jettent des boulets depuis la mer » (*Kondo* 36). Ce rapport des espions a été pris au sérieux car les espions sont habitués à l'acte d'espionnage.

Au fur et à mesure que la lutte avance, le rapport de l'espion révèle l'horreur qui attend les Danhomè : « Un espion m'a assuré qu'après la mission dont tu viens de parler, ils ont conclu qu'ils pouvaient nous attaquer et raser complètement le royaume du Danhomè. Cela concorde bien avec l'arrivée du nouveau Gahou Dodds » (*Kondo* 64). Ce rapport provoque un nouveau sentiment dans le camp des Danhomè.

Vers la fin de la pièce, on peut lire « Des nouvelles décourageantes, Majesté. Les agents de renseignements ne reviennent plus. Les Français sillonnent la brousse de part en part » (*Kondo* 93). Ce rapport d'un espion donne l'occasion au roi de s'apprêter pour sa démise. A ce stade, la guerre semble être perdue. Cet espion a pu rapporter les nouvelles de la manière dont les conquérants ont été accueillis surtout à Ouidah où le roi Kondo n'est pas très célèbre.

L'espionnage est important dans la résistance anticoloniale. Les espions s'avèrent utiles dans la lutte anticoloniale. En donnant l'information au roi, il aide celui-ci à mettre sur place un stratagème pour se défendre et finalement, pour s'échapper complètement aux envahisseurs.

En guise de terminer cette partie de cette étude, les colonisateurs n'ont jamais aimé l'Afrique et les Africains. Seul leur désir de faire fortune qui compte. La colonisation et la lutte des Africains dans *Kondo, le requin* montrent le symbole de la fierté face aux forces plus techniques et modernes. Cette lutte, comme dans la plupart des autres luttes anticoloniales, finit par les sabotages des siens, apportés en partie, par la rupture dans le royaume.

4.4 La trahison du roi Gbehanzin par les siens

La trahison c'est « l'action de celui qui trahit ». Trahir c'est « faire une perfidie à quelqu'un; lui manquer de foi » et « ne pas seconder, desservir, rendre vain, décevoir ». (Microsoft Encarta DVD 2009). Vers la fin de la pièce, le roi Kondo subit l'acte de déloyauté de ses plus proches sujets loyaux.

Au commencement de la pièce et surtout immédiatement après l'intronisation du roi Kondo, tous ses sujets lui rendent l'hommage et lui prêtent l'allégeance en disant : « Vive le jour nouveau ! Vive le roi Gbêhanzin Aidjre » (*Kondo* 24). Avec ce signe de loyauté et cette acclamation massive de ses sujets, le roi Kondo croit que ceux-ci vont rester avec lui jusqu'au bout. Mais, il a tort.

Les frères du roi ainsi que Goutchili, le commandant de ses guerriers, participent, eux-aussi, à lui prêter le serment d'allégeance suite à son intronisation. Au dire de Goutchili « Vous êtes le père de ma vie. Je donnerai jusqu'à la dernière goutte de mon sang pour payer ma dette de reconnaissance. (…) sous mon commandement jamais un soldat danhoméen ne trahira » (*Kondo* 26). Le serment de Goutchili s'avère important et ceci plaît au roi le plus à tel point qu'il reconnait la prépondérance de ce serment en

disant : «C'est bien. Je sais la valeur d'un serment de Goutchili » (*Kondo* 26). Kondo le requin a raison de plaidoyer l'allégeance de Goutchili puisque c'est lui qui commande ses guerriers.

Les colonisateurs blancs, vainqueurs de la guerre, préfèrent Goutchili au roi Kondo. Goutchili reçoit l'appui des colonisateurs, et abandonne le roi Kondo pour accepter de le remplacer. Quand le roi veut faire la paix, les colonisateurs refusent. Voici ce que le messager du roi lui dit : « Le général a refusé votre demande de la paix. Il ne veut pas que vous occupiez le plateau d'Abomey. Plus grave encore, il envisage de choisir Goutchili pour vous remplacer » (*Kondo* 97). Mais, Kondo a une bonne raison de croire à la trahison de Goutchili car celui a été nommé par les forces conquérantes de remplacer le roi Kondo. Goutchili est un exemple typique de la trahison du royaume. Malgré cela, il a le courage de dire au roi Kondo que : « Vous serez toujours mon roi vous savez que j'ai été fidele jusqu'au bout » (*Kondo* 97). Cette action provoque le sentiment de la trahison chez le roi.

On peut faire ici l'intertexte du thème de la trahison avec *La tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire. Il n'aime pas la paresse c'est pourquoi lorsque Archevêque Brelle veut aller en France pour se reposer, il ne l'entendait pas. Il réagit ainsi contre sa demande : Brelle se fait vieux. Il écrit beaucoup. Il parle beaucoup…. Beaucoup plus que le bien de l'Etat ne le requiert » (Césaire 106). Christophe avait peut être des raisons de croire à la trahison de Brelle. Il ne va pas comprendre le désir et la bonne volonté de Brelle.

Christophe manque la confiance complètement chez les colonisateurs et il pense que le départ de Brelle en France est la trahison de son désir. Ainsi il ordonne la mort de

l'archevêque Brelle: « […] pas de sang. De sa bonne mort dans son lit […]. Faites murer les portes murez. Murez. Ne laissez rien d'ouvert, même pas une chatière. Allez ! » (Césaire 107). Christophe a donc ordonné la mort de Brelle. Si Christophe n'a pas une bonne raison de croire à la trahison de l'archevêque Brelle, Kondo en a une.

Evidemment, le désaccord est créé dans le royaume où les subordonnés du roi expriment leurs intérêts à perturber le fonctionnement du royaume. Ce désaccord a été amené par la défaite militaire et politique. En plus, vers la fin de la lutte anticoloniale, certains de ses compatriotes sont en contact avec les ennemis. Kondo dit ceci: « Houm ! N'en parlons plus. Ainsi, mes loyaux sujets m'abandonnent. Et dire qu'au début de mon règne, j'avais rêvé de faire pleuvoir sur eux une averse de cauris, de perles fines et de donner à mes hommes des femmes planteuses pour engendrer un peuple nombreux et forts » (*Kondo* 97).

Pour clore, malgré cette trahison, le roi disait « Si à cause de mon choix mes amis me quittent j'accepte la solitude » (*Kondo* 95). En fait, c'est à cause de sa défaite militaire et politique. Le roi se sent trahi par ses frères et ses plus proches sujets qui lui prêtent l'allégeance très forte au début de son intronisation.

4.5 Conséquence de la résistance : La violence, la souffrance et la mort

La violence indique la présence de la force qui déclenche la douleur chez sa victime. La violence est vue comme: "The existence of physical force so as to inflict injury or damage to person or property" (Onyemelukwe, *Violence* 11). La violence que subit le corps, se définit à ce niveau comme une agression physique infligée dans la majorité des pièces à des personnes. La guerre mène à la violence en général. Sur le plan

thématique, la violence part des réalités de l'Afrique: colon/colonisé, espace d'oppression/espace de résistance.

Dans *Kondo, le requin*, la violence est omniprésente. On peut discuter le thème de la violence dans cette pièce à deux volets. Le premier est au niveau du sacrifice humain qui fait partie de la culture des Dahoméens. Pour effectuer ce sacrifice humain, on doit faire trancher des têtes à des êtres humains comme nous lisons dans ce propos de Migan : « Maitre de l'aurore, votre Premier Ministre reconnaissant, Migan Agbedjekou, vous sera plus dévoué qu'un chien. Mon bras ne faiblira point dans l'exécution de vos sentences de morts » (*Kondo* 24). Etant chargé de l'exécution des sentences de sacrifice, Migan est fier de son rôle et il renouvelle son serment devant le nouveau roi.

Les Dahoméens font la guerre contre les voisons afin de trouver des prisonniers pour le sacrifice. Migan nous fait part de ceci en ces termes: « Nous pouvons envoyer dans l'au delà quarante et un jeunes gens et quarante et une jeune fille du dernier contingent des prisonniers de guerre. Je prouverai que ma réputation de Migan n'est pas usurpée » (*Kondo* 28). Ces victimes d'immolation subit la violence lors d'exécution.

La violence dans la pièce se trouve aussi au niveau de la guerre de conquête effectuée par les Dahoméens et au niveau de la lutte anticoloniale. Lors de ces guerres, les Dahoméens ont perdu des hommes et des femmes qui participent à la guerre. L'un des otages montre le sentiment de la violence dans la pièce : « L'émotion nous paralyse. Depuis Ouidah, nous avons été maltraités, enchaînés comme des criminels. On nous a présenté le grand bassin d'argent qui sert à recueillir le sang des hommes décapités » (*Kondo* 52). C'est avec la guerre anticoloniale qu'ils ont subi la plus grande violence, la tuerie des guerriers et la brulure de leur héritage ancestral. Au dire du messager, la

division de Kokodo: «Anéantie: son chef tué. Deux sections d'assaut également dispersées » (*Kondo* 83). Ainsi, la violence règne en maitre partout dans la pièce et cela mène à la souffrance.

Selon *Encyclopédie Word Dictionnary* « la souffrance au sens large est une expérience de désagrément et d'aversion liée à un dommage ou à une menace de dommage chez l'individu. La souffrance est l'élément fondamental qui constitue la valence négative des phénomènes affectifs » (*Encyclopédie Word Dictionnary* @ www. encyclopedie. *wordic*.org 1). Cette situation peut être mentale ou physique. Elle démontre une détresse et une condition pitoyable.

En Afrique, l'avènement du colonialisme est synonyme à la souffrance du peuple. Car une fois le peuple est sous domination ou colonialisme, ce qui est important c'est le désir de se libérer. Ce désir mène à la lutte anticoloniale et mène au désordre et à la souffrance en général.

Le Dahomey sous le règne du roi Kondo a connu beaucoup de souffrances; son peuple a eu des difficultés à cause de la lutte anticoloniale. Les récoltes de cette année sont mauvaises. La guerre a empêché les gens de cultiver la terre. Par conséquent, la vie est devenue difficile. Agada nous en parle davantage : « Si je n'étais pas malin, aurais-je vécu jusqu'à maintenant? Seulement la vie devient dure. Je m'épuise à cultiver mes champs et comble de malheur, il ne pleut pas. Les semences sont brûlées » (*Kondo* 74).

Les villageois ne pouvaient pas cacher leur souffrance face à la guerre contre les Blancs. Le passage ci-après nous montre la vraie situation :

> J'ai perdu mon unique soutien quand on lutte contre un plus fort que soi, la sagesse consiste à vite négocier pour épargner ses biens,

> pour nourrir les soldats, Tokpa a ramassé mes récoltes de maïs et de manioc. Heureusement, j'en avais caché une partie dans un trou, sinon il y a longtemps que mes deux femmes et moi aurions crevée de faim (*Kondo* 72).

Le royaume du Dahomey souffrait. Les citoyens étaient obligés d'aller chercher la nourriture pour nourrir les soldats. Agada décrit la situation comme suivant : « Ça peut aller. Je me terre dans mon coin. En vérité, Boussou, ça ne va pas du tout. Cette sale guerre dure depuis trop longtemps. Elle ne ressemble pas à celle qu'on faisait du temps de Dadaglele et les paysans en souffrant durement (*Kondo* 72). Il ajoute encore : « Mon dernier enfant et ma femme vient de mourir de la variole » (*Kondo* 88). La guerre était sale et perdue. La souffrance est très répandue dans le royaume du Dahomey.

Le thème de la souffrance est considéré comme l'un des effets de la guerre dans *Kondo, le requin* de Jean Pliya. Ce thème se voit au niveau de la guerre entre les indigènes et les Blancs. Le roi Kondo a consacré sa vie à la défense de son royaume. Pour lui, c'est une très grande tâche. Malheureusement, en essayant de bien jouer son rôle en tant que roi courageux et dévoué, il perd son trône. Le peuple de Dahomey souffrait. Les villageois étaient désespérés et il y avait beaucoup d'incertitude. Le roi lui-même était menacé et intimidé par les colonisateurs. La souffrance frappe les dahoméens et la mort suit.

La mort, « cessation de la vie, considérée comme un phénomène inhérent à la condition humaine ou animale » (Encyclopédie WordDic@www.wordic.org 1), est la fin de tout homme. Elle signifie, à un autre niveau, la disparition d'une langue ou même

d'une civilisation. C'est pour cette raison que nous le jugeons nécessaire de préciser que la mort dont il s'agit dans notre étude est celle de l'être humain.

La mort, trop beaucoup crainte par les hommes, est pourtant une réalité quotidienne de l'homme. En fait, la pérégrination de l'homme vers la mort, commence dès le jour même de sa naissance. La mort reste toujours une énigme pour l'être humain qui n'arrive ni à la maîtriser, ni à la comprendre. C'est pour cette raison que les pratiques coutumières sont mises en place par chaque communauté en vue d'au moins, de gérer les problèmes chaque fois qu'elle frappe ce milieu.

Dans *Kondo, le requin*, la défaite politique de Gbêhanzin est rachetée par le sacrifice d'adieu qu'il offre à ses défunts soldats. Dans son catalogue des morts, le roi pleure les disparus, mais surtout prête serment de ne pas désarmer. C'est un véritable discours de gloire qui raffermit la superbe du héros déchu. Il le maintient plus que jamais débout pour continuer la lutte. Les dernières phrases du texte dramatique le prouvent: «Alors, redressez-vous, mes amis. Levez la tête séchez vos larmes, ceignez vos pagnes. En avant, pour la longue marche ! » (*Kondo* 104).

La mort reste un thème important dans les pièces des dramaturges africains. Selon Gbouable :

> La mort, qu'elle soit politique, morale ou physique constitue ici la voie de la rédemption c'est-à-dire du recouvrement du droit à la liberté. Ce sacrifice suprême consenti par les héros en fait des personnages christiques, des êtres sublimés par la collectivité. Ainsi, le sacrifice des illustres rois est perçu non plus comme relevant d'un destin tragique, mais plutôt comme un acte

> symbolique participant de la « mythification » des personnages « héroïsés ». (…) La mort est symptomatique de renouvellement et de renaissance. Les morts avec Maxime N'débéka et Sony Labou Tansi reviennent sur scène ; ce qui n'est pas tout à fait le cas pour les vivants. Ceux-ci flottent dans une irréalité qui leur fait perdre le sentiment de leur existence » (78).

La mort dépasse ainsi le cadre de la cessation de la vie. C'est la réincarnation de l'esprit de la lutte qui sert comme motivation pour les guerriers dans la lutte. Gbêhanzin corrobore cette position lorsqu'il dit que : « Nos morts veulent dire sans doute que le Danhomè grandira comme je l'ai désiré » (*Kondo* 101). A cet effet, la mort physique des personnages suscite encore l'esprit de la lutte.

La résistance anticoloniale a aussi beaucoup contribué à la mort physique des villageois dans *Kondo, le requin*: « Cette guerre m'inquiète. Les nôtres faiblesses Goutchili et ses capitaines sont des vantards. Quelles victoires ont-ils remportées ? Nos soldats se font massacrer comme des sauterelles » (*Kondo* 74). La mort a beaucoup frappé Kondo et son peuple. Ils comptent tout ce qu'ils ont perdu même leur fils « J'ai perdu mon seul fils au combat de Dogbu » (*Kondo* 72). Pendant la guerre, les soldats du roi Kondo ont trouvé la mort. Ils ont été tués par les colonisateurs français. Et à Guédégbè de dire ceci concernant le roi Kondo : « Votre fidélité honore nos morts et vous pouvez leur présenter des offrandes » (*Kondo* 102).

La mort, en effet, fait réagir les protagonistes. Elle les dresse les uns contre les autres créant par là même des rapports conflictuels. Angoissés à l'idée qu'ils vont être

exécutés, les personnages opprimés ou sous la domination se révoltent et s'opposent farouchement à leurs colonisateurs.

Enfin, la mort fonctionne de ce point de vue, comme l'une des sources d'inspiration du dramaturge. Faisant partie de l'univers de l'écrivain, le funeste conditionne ses pensées et habite constamment son imaginaire. Le théâtre devient ainsi, la projection sur scène du quotidien fait de violences et d'atrocités.

4.6 La chute du royaume dahoméen

Kondo mène une guerre farouche contre un opposant plus avancé dans l'acte de guerre, avec les armes les plus modernes. On sait que ceci sera une guerre inégale car la force d'occupation est plus organisée et technologiquement avancée que la force occupée. La guerre contre les colonisateurs a causé la mésentente entre le roi et ses commandants.

La nouvelle provenant de la guerre est défavorable. Malgré les charges émotives des Amazones, les Français les tuent comme les sauterelles. L'un des Gahou dit ceci : « Nos pertes sont énormes; les gris-gris contre les balles ne produisent plus d'effet » (*Kondo* 82). Il est donc évident que le royaume d'Abomey est affaibli; il existe une certaine concurrence. D'autres membres du cabinet du roi préfèrent travailler avec les Blancs victorieux.

Par ailleurs, pour protéger l'héritage ancestral de tomber dans la main des ennemis, le palais du roi Kondo est incendié. Ce palais qui représente la richesse du peuple du Dahomey est brûlé :

> Tout bien pesé mettrai le feu au grand palais de Singbodji, prenez des hommes sûrs pour incendier ceux des autres quartiers

> d'Abomey. N'épargnez ni les maisons de Migan ni celles de Mehou. Après mon départ, qu'aucun prince ne soit tenté de rester. Brulez tout obligeons-les à résister (*Kondo* 85).

Cette citation ci-dessus annonce la disparition du royaume du roi Kondo. Selon le roi vaincu par les colonisateurs, il n'est plus nécessaire de conserver le royaume; il n'est pas soumis à la défaite et ne conçoit plus l'importance du son royaume.

Se rendant compte de la chute de royaume, Gbêhanzin dit ceci : « Tout est perdu puisque mon Gahou compte maintenant sur la chance. Laisse d'autres s'appuyer sur les oracles comme sur les béquilles. L'armée qui incarne ma volonté de résistance va-t-elle faillir ? Que crains-tu, Gahou ? » (82). On peut donc dire que la guerre a détruit le royaume et a provoqué la rupture du Dahomey. Cette rupture va orchestrer la souffrance.

4.7 Les Amazones ou les femmes fortes

Nous ne pouvons pas passer sous silence le rôle-clé joué par les femmes dans la résistance anticoloniale dans *Kondo, le requin.* En fait cette pièce est également le récit des Amazones, la redoutable armée féminine au service du roi Gbêhanzin. Elles représentent la puissance militaire africaine. Kpakpa, le recruteur des femmes du palais dit ceci : « Chaque année, aidé de Dossouhouan, je parcourrai les villages du royaume pour recruter les jeunes filles nubiles (…). Les femmes les plus vigoureuses deviendront amazones » (*Kondo* 27). Ces femmes sont fortes et vigoureuses. Le rôle joué par ces femmes dans la lutte anticoloniale n'est pas à ignorer.

Comme les autres sujets du roi, les femmes dites Amazones prêtent serment au roi dès son intronisation, en disant :

> Père de l'univers ! Nous sommes l'armée des buffles, les farouches amazones, plus rudes au combat que les hommes. Quand nous brandirons nos fusils pour monter à l'assaut des cités ennemis, les hommes n'auront plus qu'à cultiver les champs de manioc. Puissant roi, vous êtes notre force, et l'ardeur qui nous rend invincibles. Nous avons renoncé à la maternité et fait vœu de chasteté, mais nous sommes liées, à la vie, à la mort, à notre coutelas » (*Kondo* 26-27).

Ces femmes ne sont pas des vantardes. Comme elles se présentent ci-haut, elles ont participé activement à la résistance anticoloniale pour défendre leur patrie.

Avant la déclaration de la guerre contre les Français, les prouesses des Amazones sont prises en considération : « Vos amazones, les antilopes furieuses, sont impatientes de prouver que votre armée est invincible » (*Kondo* 67). Les Amazones sont bien organisées. Elles sont habituées à l'acte de la guerre. Elles sont fortes. C'est la raison pour laquelle leur préparation avant la guerre est nécessaire. Le Gbehanzin dit : « Je ne méprise pas les femmes. Je les crois capable d'actes de bravoure et aussi de concevoir des idées justes sur les affaires du royaume » (*Kondo* 47). Même lors de la réception organisée pour accueillir les otages, le roi Kondo, étant fier des Amazones, assure leur présence : « Que les principaux chefs de guerre ainsi que le Gahou et la Kpossou des amazones soient en armes ! Nous devons montrer notre puissance afin que ces Blancs aillent interdire à Bayol de commettre des imprudences » (*Kondo* 49). Ce roi reconnait l'effort de la femme dans ce royaume.

Au fur et à mesure que la guerre avance, les Amazones s'affaiblissent. L'annonce de l'extermination de l'aile droite des amazones provoquent l'angoisse au royaume. Ces mauvaises nouvelles alourdissent davantage l'atmosphère de la salle si bien que Gbêhanzin décide de quitter le royaume avec le reste de ses sujets. Malgré l'ordre de retrait devant le puissant armement des Français, les Amazones, dans *Kondo le requin* n'ont pas fléchi. C'est avec la rage au cœur qu'elles se jetaient contre les fusils ennemis.

Dans l'œuvre de Djibril Tamsir Niane, les femmes décident de prendre à leur tour les armes pour défendre la patrie. S'adressant au roi, Sogona, le porte-parole déclare : «Prince, prince, donne-nous des armes, des fusils, laisse-nous combattre à notre tour ; nous venons de voir nos époux, nos fils mourir pour Sikasso ; nous voulons suivre leur exemple. Arme nos mains de femmes, nos bras que l'on dit faibles ; ils sont prêts à défendre la ville » (Niane 61).

Cette image de la femme guerrière, prompte à combattre, est incarnée aussi bien par les Amazones, les Sofas, que par la mère et la sœur du roi Albouri, toutes deux luttant à ses côtés. L'engagement est l'un des traits spécifiques des personnages. Fidèles à la cause qui est la leur, ces êtres de papier s'investissent aux prix de leur vie dans la résistance. Même agonisante, l'Amazone ne manque pas de protester : « L'Amazone s'écroula en continuant à grommeler: malédiction » (*Kondo* 86).

Le rôle des femmes dites les Amazones dans cette pièce n'est pas à sous-estimer. Leur participation à la résistance anticoloniale mérite l'attention de quiconque qui souhaite accorder une place importante pour la femme dans la société. Elles luttent pour l'intérêt collectif: chasser l'envahisseur de la patrie.

4.8 Le patriotisme et l'amour chez les Dahoméens

Le patriotisme est l'amour de la patrie; désir, volonté de se dévouer, de se sacrifier pour la défendre, en particulier contre les attaques armées. Cet amour est né du sentiment de l'appartenance à un groupe social dans un milieu donné (Le patriotisme @ google.fr). Dans *Kondo, le requin* l'esprit de patriotisme anime presque tous les personnages de la pièce. A commencer par le roi Kondo, le roi requin aime son pays, sa patrie avec ardent. Son amour pour le pays le pousse à déclarer la guerre anticoloniale. Au dire du roi Kondo : « Comment garder ma terre sans riposter à ceux qui la menacent ? » (*Kondo* 39). On peut dire alors que l'une des mobiles pour la lutte anticoloniale est l'amour pour sa terre.

Ce même amour se manifeste chez les Amazones qui les poussent à prendre l'arme pour défendre leur patrie. D'ordinaire, ces femmes doivent rester à la maison pour s'occuper de leurs maris et de leurs enfants. Si elles prennent l'arme pour participer à la guerre, c'est parce qu'elles aiment leur patrie.

L'amour est l'affection, tendresse entre les membres d'une famille. C'est l'inclination envers une personne, le plus souvent à caractère passionnel, fondée sur l'instinct sexuel mais entraînant des comportements variés (souvent en emploi absolu) (Microsoft Encarta DVD). Dans *Kondo, le requin,* le thème d'amour, quoique l'un des thèmes secondaires, reste important. On remarque la soumission amoureuse des femmes dahoméennes. On peut parler ici alors de l'amour érotique. Cet amour se manifeste entre le roi et ses épouses. Au dire d'Etchiomi, l'une des reines : « Je suis heureuse du retour de notre auguste époux. En votre absence, Majesté, nous n'avons pu fermer l'œil ; l'aride insomnie nous a tenu constamment éveillées » (*Kondo* 45). L'absence d'un mari aimant

est douloureuse. En décrivant l'importance de l'amour d'une femme, le roi Kondo dit : « La voix d'une femme aimante est pareille à l'huile parfumée dont on oint son corps pour délasser les muscle » (*Kondo* 45).

On ne peut pas passer sous silence le thème de l'amour dans cette pièce. Sans l'amour de la patrie, les Dahoméens se seraient soumis aveuglement aux colonisateurs sans lutte. Comme l'amour de la patrie, l'amour érotique manifesté par la femme du roi est important dans la pièce.

4.9 Conclusion

Les thèmes constituent l'un des principaux critères de jugement pour apprécier le niveau de fidélité de l'auteur vers les événements historique. A travers l'œuvre en étude *Kondo, le requin* de Jean Pliya, nous avons évoqués les thèmes divers. Vu les efforts des Africains en vue de lutter contre les colons qui sont venus dominer le continent africain, le sentiment d'espoir est né dans le continent. La détermination du roi Kondo et du peuple de Dahomey en vue de défendre leur patrie contre l'invasion est louable. Cette lutte mène à la violence, la guerre, la souffrance et la mort. A travers cette lutte, nous avons vu les rôles-clés joués par les femmes farouches dites Amazones et les espions. Même s'ils n'ont pas réussi, leurs efforts sont dignes de respect. Mais, la manière théâtrale ou la technique théâtrale dont Jean Pliya présente la résistance de ces personnages historiques mérite d'être étudiée. Ceci nous occupe dans la suite.

CHAPITRE CINQ

Techniques théâtrales dans *Kondo, le requin*

5.0 Introduction

Le théâtre est important dans la dénonciation des méfaits de la société. Le fondement du théâtre est ce que Patrice Pavis définit comme « une utilisation pragmatique de l'outil scénique, de manière à ce que les composantes de la représentation se mettent réciproquement en valeur et fassent éclater la linéarité du texte et de la parole » (360). L'auteur se sert des techniques diverses pour présenter ses personnages en vue de bien véhiculer son message.

Les techniques adoptées par l'auteur montrent le niveau de sa sagacité, ou/et, peut-être, de son style. Il existe bon nombre de techniques que le dramaturge peut utiliser dans sa pièce. Onyemelukwe a parlé des techniques dramaturgiques telles que la didascalie, le monologue, le dialogue (intérieur), le quiproquo, l'aparté et le soliloque entre autres (*The French Language* 163). Ces techniques sont utilisées par les classiques du théâtre. Cependant, il n'est pas nécessaire qu'il se sert de toutes ces techniques théâtrales.

Par conséquent, nous allons, dans ce chapitre, discuter la technique théâtrale employée par Jean Pliya afin de véhiculer son message dans *Kondo, le requin*. Nous commençons d'abord par mettre en lumière le terme de 'technique théâtrale' dans cette pièce. Ensuite, nous procédons par discuter dans la suite quelques aspects de la technique théâtrale comme la structuration de la pièce, le décor, les espaces (rurale, coloniale et résistance), la didascalie, le dialogue et l'aparté.

5.1 La structuration dans *Kondo, le requin*

La structuration de la pièce fait partie intégrante des techniques théâtrales et celles-ci sont des processus qui facilitent la représentation d'une œuvre théâtrale. Elles incluent les pratiques qui améliorent la compréhension que le public aura de la mise en scène et du jeu des acteurs. Elles font partie des qualités du dramaturge, comme une sorte de mimésis plutôt qu'une simple illusion ou imitation de la vie, dans la mesure où l'écrivain est capable de présenter une réalité différente au public, mais crédible et vraisemblable.

L'habileté de l'écrivain réside aussi dans sa capacité à exprimer au public les idées indispensables de son œuvre dans le cadre contraignant de la représentation. Enfin, son choix de diviser la pièce en plusieurs parties appelées les actes, les scènes, sa manière de gérer les changements d'endroits, les entrées et les sorties des personnages, sont tant d'autres caractéristiques de sa technique. Ces éléments, constituant la technique théâtrale, influence le contenu thématique de la pièce. Cela se voit dans *Kondo, le requin*.

La structure de cette pièce, *Kondo, le requin* est remarquable. Selon Scherer, « *Kondo le Requin* vaut en outre par sa condensation et par sa couleur. Les tableaux s'y succèdent à un rythme très rapide. L'errance finale de Béhanzin a duré dans la réalité près de deux ans, mais au spectateur le temps ne paraît pas long » (Scherer 82-83). Cette pièce suit la technique du théâtre classique mais avec peu de modification surtout dans l'unité de lieu et de temps.

En fait, en une vaste peinture, trente-cinq personnages pourvus d'un nom, dont six Blancs, sont présentés, sans compter de nombreux figurants. Tous ont joué des rôles important dans la pièce. Les sujets sont là pour le roi et le roi pour les sujets. Vers la fin,

des paysans et des princes disent leur inquiétude, signifiant que le roi perd son assise sociale.

Au commencement, on remarque la promotion du roi, hissé au sommet de son pouvoir. Il est promu au rang trop élevé, atteignant le rang d'un roi de même statut de son temps. Mais, très vite, on voit le déclin et la chute éventuelle de ce même roi avec l'arrivée des Blancs. C'est à partir de ce moment qu'on remarque la programmation et la schématisation des personnages dans la pièce.

Dans *Kondo, le requin,* les personnages agissent comme une automate. Ils se comportent comme s'ils ont été programmés. Le personnage s'inscrit dans l'impression aristotélicienne: « Les personnages n'agissent pas pour imiter leur caractère, mais ils reçoivent leurs caractères de surcroît, en raison de leur action, de sorte que les actes et la fable sont la fin de la tragédie, et c'est la fin qui, en toute chose, est le principal » (Pavis, 248). De fait, les personnages se définissent par leurs machinations et par la façon dont ils évoluent dans la pièce. Ils deviennent ainsi, le support et le vecteur de la structure essentielle de l'action.

Les personnages, dans *Kondo, le requin* de Jean Pliya, constituent des forces agissantes acquises à la cause de la résistance. Du roi Gbêhanzin, à travers les princes jusqu'aux femmes nommées, Amazones. Ces personnages, dès le début, souhaitent résister au colonialisme. Ce statut de résistant reconnu aux personnages procède des actes de bravoure et de l'investissement total de ceux-ci dans le mouvement de la rébellion.

En effet, ce sont des êtres déterminés, animés, vibrants et convaincus de la justesse de leur action. Mobilisés autour de leur roi, les peuples représentés dans la pièce fait preuve du dynamisme quant au frein de la domination étrangère. Les peuples ont

suivi le roi, formant ainsi une colonne d'hommes en mouvement vers le champ de bataille.

Les personnages dans ce théâtre fonctionnent comme des êtres programmés, dont le sort semble lié à l'aboutissement de la rébellion entreprise. Ils ignorent la puissance de l'ennemi malgré l'avertissement de quelques uns d'eux : « Je considère les Français comme des poltrons. A Koutonou, ils tiraient sur nous depuis leurs bateaux. Comment les atteindre s'ils se cachent au loin sur la mer alors que nos voduons nous déconseillent de traverser des rivières » (*Kondo* 57). Ils ne perdent pas de vue leur mission et tiennent à l'avènement de la victoire sur l'ennemi. C'est une technique qu'il faut reconnaitre dans cette pièce.

Au total, les personnages, tout comme les autres catégories dramatiques sont traversées par la violence dont ils sont les acteurs. Aussi, l'influence de ce mouvement se voit-elle, à travers le dualisme du système des personnages. Cette organisation dialectique admet d'une part des rebelles (les Noirs) et d'autre part des oppresseurs (les Blancs).

En somme, Gbêhanzin apparait comme être hors du commun. Placé au devant de la scène dès le début, ce personnage s'impose rapidement par sa pensée et par la force de son action. Il est, en effet, animé d'une détermination qui le pousse à agir quels que soient le risque encouru. Ainsi, le chef africain représenté n'hésite pas à défier le colon. La puissance de son ennemi ne l'ébranle guère. Celui-ci s'entête à combattre si bien qu'il ne perçoive pas l'écart existant entre l'idéal poursuivi et ce que les conditions objectives sur le terrain permettent de réaliser.

5.2 Le décor de la pièce, *Kondo, le requin*

Le décor se dit de l'ensemble des installations, ornementations, matériels, dans lesquels les acteurs d'une pièce de théâtre ou d'un film évoluent (Encyclopedie WorldDic@www.google.fr). Les éléments du décor par exemple, ne renvoient pas à une simple esthétique. Ils ont pour fonction de faire revivre l'histoire et l'intrigue. La reproduction par le décor d'un champ de canne à sucre avec des esclaves ou encore d'une véranda où des Blancs à table se fait servir par leurs domestiques noirs, renvoie à une époque bien précise. Ces images sont celles de la période esclavagiste et coloniale marquée par l'écart social entre deux groupes d'individus et au-delà, entre deux mondes.

Dans une pièce de théâtre, le décor vient en support des didascalies. Les didascalies fournissent beaucoup de détails et d'indications sur les personnages et les situations, de sorte à donner au lecteur-spectateur l'illusion du vrai et à permettre au metteur en scène une représentation assez réaliste de l'histoire. Le nombre important des personnages référentiels dont plus de quarante ont droit au moins à une réplique et le discours revendicatif propre aux assujettis sont des choses qui authentifient l'histoire racontée.

Le fictif dans la démonstration «dadienne » des conflits politiques est submergé par la réalité sociale si bien que l'imaginaire est finalement à rechercher dans la manière de présenter l'Histoire. La perversion du temps historique à travers la juxtaposition d'événements distincts, la compression dans une œuvre de plusieurs siècles d'Histoire relève, en effet, de l'invention de l'auteur. Les matériaux traditionnels et les cadres naturels de la représentation indigène sont soumis au décor préfabriqué et à la mise en scène occidentale. Les contes et les légendes autrefois dits et chantés sont joués non pas

par des conteurs et des musiciens émérites, socialement reconnus comme tels, mais par des acteurs professionnels.

Dans *Kondo, le requin*, le décor est simple. Le décor traditionnel du palais royal dans la première scène est évident. Au palais, on trouve la demeure du roi ou du chef d'un village et des matériels : des vieilleries et des antiquités. *Kondo, le requin* nous avons le décor du village où nous avons aussi la description du palais du chef du village. Le premier acte est joué dans cet espace: « Dans la salle d'audience du palais du roi Glélé, Bayol et Béraud, ….sont assis dans un angle, sur des tabourets. Dans le fond, entourant un siège en bois sculpté, des princes et des princesses, l'air indifférent ou soupçonneux » (*Kondo* 13). Encore, nous voyons des objets comme les tabourets, le siège en bois sculpté et des antiquités.

En plus, le décor varie naturellement en fonction des pièces. Le roi Kondo qui est le chef coutumier est le plus souvent assis ; il ne se lève que pour accueillir un hôte de marque comme il a fait pour Bayol dans l'Acte I, scène première. Lorsqu'il est impatient, il se trémousse. Accablé, il soutient son front avec sa main et outragé, il bondit et crache vers son interlocuteur.

Il existe plusieurs autres décors dans la pièce. Le décor de violence de la première scène, la Place d'Adjahi (*Kondo* 5) où le sacrifice humain tient lieu. En plus, le décor de la forêt dans la pièce montre la lutte et ses conséquences comme dans la dernière scène de la pièce lorsque la guerre entre les Béninois et les Blancs est devenue insupportables aux dahoméens, ils se sont échappés dans la forêt pour se sauver. Voilà alors, la scène a été jouée dans les brousses : « Dans la brousse, aux environs d'Atchérigbé, campement sommaire sous un arbre ; cabane de branchages » (*Kondo* 93).

En conclusion de cette partie, le décor est très important dans l'analyse de technique théâtrale. Comme l'espace, le décor donne l'avant-goût de l'histoire, l'apparence des personnages et lance le spectateur dans les événements qui se dérouleront. Le décor précise l'espace dans une pièce.

5.3 L'espace dans *Kondo, le requin*

L'espace est l'étendu qui embrasse l'univers, vide interplanétaire, intersidéral et intergalactique. On peut dire que l'espace est l'étendu indéfinie. D'après Georges Pérec cité par Omonigho, « l'espace c'est ce qui arrête le regard, ce sur quoi la vue bute. C'est-à-dire l'obstacle, des briques, un angle, un point de fuite » (119). L'espace c'est le terrain dans lequel s'étend l'action humaine: l'espace c'est le lieu où les activités humaines différentes se dégagent. L'être humain habite l'espace, voire le terrain.

Mais, au terrain littéraire, il existe plusieurs définitions de l'espace. Par exemple, Mittérrand affirme que l'espace c'est le lieu qui fonde le récit parce que l'événement a besoin d'un abri autant que quid ou d'un quando. Mittérrand voit aussi l'espace comme le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité (cité par Omonigho 194). Ceci veut dire que certaines œuvres littéraires fictives prennent une apparence de la réalité à cause des indications spatiales employées dans les œuvres.

L'espace dans une pièce de théâtre est déterminé par le mouvement des personnages principaux dans la pièce d'une place à l'autre. C'est-à-dire que le dynamisme des personnages principaux détermine l'espace dans la pièce. Leur capacité d'agir dans tel ou tel espace est ce qui détermine la spatialité du théâtre. Dans une pièce de théâtre,

on peut avoir l'espace rural ou le village, l'espace ville et plusieurs autres espace comme nous en avons dans *Kondo, le requin.*

5.3.1 L'espace rural

Kondo, le requin, s'inspirant de l'espace traditionnel, met en scène des réalités proches du monde du public. Celui-ci s'y reconnaît à travers des personnages qui ne sont rien d'autre que des paysans, des devins, des rois, tous issus de la même communauté que certains lecteurs-spectateurs.

Il est souvent pour les traditions et les drames historiques. C'est-à-dire qu'il s'associe à un temps relativement lointain, celui des légendes comme avant l'arrivée des blancs. C'est une sorte d'espace qui n'a rien à faire avec le modernisme. Tout ce qu'on trouve dans cette sorte d'espace est purement traditionnel. Les objets qui y trouvent ainsi que les actions qui y déroulent et parfois aussi, les personnages qui y trouvent. Par exemple, dans *Kondo, le requin*, il s'agit de drame s'inspirant des événements historiques dans un village Dahoméen. Gbêhanzin est le roi Kondo, le roi du domaine du Dahomey, présentement appelé la République du Bénin. Il est aussi surnommé le roi requin. Selon Midiohouan, « ce roi draine avec lui la vie sociopolitique et culturelle du Dahomey des années 1889 – 1894 » (*Kondo* 78).

En plus, la description des espaces dans la pièce, *Kondo, le requin* montre la description rurale partout dans la pièce. Mais cet espace va engendrer d'autres espaces qui incluent l'espace coloniale avec la présence du Blanc et l'espace de résistance avec les Noirs luttant contre la domination coloniale.

5.3.2 L'espace coloniale

Le théâtre historique devient par conséquent une sorte de défouloir, c'est-à-dire un espace de libération des pulsions longtemps réprimées. A travers cette plate forme, le colonisé d'hier décharge non seulement sa haine de l'autorité blanche, mais surtout revendique la reconnaissance de sa race.

L'organisation de l'espace colonial reflète clairement le conflit entre les colonisés et les colons. Son caractère dualiste fondé essentiellement sur les catégories raciales rend compte de la politique d'injustice et d'inégalité criante que génère la colonisation. Les Noirs occupent en général les espaces de travail, de supplice et de guerre. Ce sont des lieux de souffrance, de misère où le colonisé troque sa vie contre quelques piécettes, quand il n'est pas contraint de travailler gratuitement.

La représentation splendide du dénouement tragique, la légitimité de la violence perçue comme moralité et vertu sont dans les œuvres étudiées les marques certaines d'une politique de réhabilitation. En somme, le théâtre des résistances se dégage clairement de l'optique du colonisateur-civilisateur pour restaurer, à travers la valorisation des personnages historiques, l'Afrique sur les plans culturel et politique. Cette écriture de contestation est nettement observée dans la dramaturgie des violences politiques qui met ouvertement à nu les excès et les défaillances du pouvoir colonial. Selon Gaillou, « Le théâtre ne constitue pas un espace libérateur ni un lieu de revendication identitaire et sociale, permettant à chaque élève de célébrer la culture de son groupe d'appartenance ethnique, mais participe au discours colonial » (15).

Dans *Kondo, le requin*, la présence du Blanc est à deux niveaux. Le premier est l'arrivée du Blanc, Bayol, qui est de l'avis que les Noirs ont besoins d'être civilisés. Le

deuxième est lors de présenter les otages blancs au palais royal. C'est le premier qui présente l'espace de la colonisation dans la pièce. Ceci va mener à la résistance qui présente encore l'espace de résistance.

5.3.3 L'espace de résistance

L'espace est donc une catégorie au service de la résistance. Son écriture est fonction de la manifestation de ce mouvement, de son traitement dans les différentes pièces. Parti d'un affrontement, la rébellion s'est muée en un vaste mouvement d'exil ayant pour but de fuir l'ennemi afin de mieux l'attaquer. Influencé par ce dynamisme, l'espace devient mouvement parce qu'occupé par une action en déplacement. L'espace, on peut le dire, rend compte de la lutte elle-même.

L'espace se trouve ainsi étroitement lié aux éléments qui le composent dans la mesure où tous concourent à le déterminer. Dans *Kondo, le requin*, l'espace reste fortement influencé par le mouvement de résistance mis en scène, en l'occurrence, le palais royal. Servant de cadre de concertation aux personnages, il constitue le lieu principal de la rébellion.

Les rebelles s'y réunissent afin de mettre en place des tactiques pouvant permettre de repousser les troupes des envahisseurs. Avec Gbéanzin, le palais royal se transforme en un véritable quartier général. Il s'y réfugie constamment en compagnie de ses ministres pour convenir des offensives à mener, mais aussi pour faire le point de la situation de guerre. La didascalie de la scène nommée « Catastrophe » décrit un espace de tension à l'image des personnages qui l'occupent: « Dans la même salle que précédemment à Kanan. Le roi soucieux, en tenue simple, à demi-couché sur le sofa,

entouré des reines, entouré de Guèdèdbé, Migan, Mèhou, Tchédigan, Gnimavo, Gahou, tous abattus » (*Kondo* 81). Gahou le général en chef de l'armée dahoméenne vient de décrire la terreur des attaques précisément le pillage de ses armées par les balles françaises.

Plus qu'un abri, l'espace représente une arme aux mains des insurgés. En effet, les rois africains préconisaient en guise de moyen de défense, la technique de la terre brûlée afin de ralentir la progression de l'ennemi. Pour rendre Abomey inaccessible aux Blancs, Gbéanzin donne l'ordre d'incendier ce qui restait de son royaume : « Tout bien pensé je mettrai le feu au grand palais de Singbodji. Prenez des hommes sûrs pour incendier ceux des autres quartiers d'Abomey. N'épargnez ni les maisons de Migan ni celle de Mèhou. Après mon départ, qu'aucun prince ne soit tenté de rester. Brûlez tout. Obligeons-les à résister » (*Kondo* 85).

La destruction de l'espace précédemment occupé concourt à la déstabilisation du camp adverse, en l'empêchant ainsi de profiter des richesses, de tout bien pouvant aider à son installation. Il en résulte que l'espace de résistance est un espace mouvant, illustrant le déroulement de la lutte contre la conquête menée par les Africains.

L'espace est donc une catégorie au service de la résistance. Son écriture est fonction de la manifestation de ce mouvement, de son traitement dans les différentes pièces. Parti d'un affrontement, la rébellion s'est muée en un vaste mouvement d'exil ayant pour but de fuir l'ennemi afin de mieux l'attaquer. Influencé par ce dynamisme, l'espace devient mouvement parce qu'occupé par une action en déplacement. L'espace, on peut le dire, rend compte de la lutte elle-même.

En conclusion de cette partie, on peut déduire de l'analyse faite que le théâtre des résistances est un espace de célébration des grandes figures africaines à travers la lutte historique. Fondé, en effet, sur une écriture épique, ce type de lutte engendre une sublimation des héros tragiques qui, dans leur ascension continuelle vers l'honneur, dépassent la réalité historique. Ils intègrent dès lors, la dimension mythique suscitée par le trop plein de glorification dont ces personnages ont été l'objet. Cette dramaturgie de l'exaltation qui se veut avant tout le refus de l'aliénation, est ici l'expression d'une revendication identitaire. Mais, la manière dont Jean Pliya se sert des didascalies dans cette pièce nous intéresse le plus.

5.4 Les didascalies

Une didascalie, dans le texte d'une pièce de théâtre ou le scenario d'un film, « est une note ou un paragraphe, rédigé par l'auteur à destination des acteurs ou du metteur en scène. Elle permet de donner des informations, notamment, sur le comportement, l'humeur ou encore la tenue vestimentaire d'un personnage » (Encyclopédie Word Dictionnaire @ www.wordic.org 1).

Les didascalies, à l'instar de cette définition, sont intercalées dans le dialogue écrit, mais n'en font pas partie, et ne sont donc pas destinées à être prononcées sur scène. La pratique de didascalie est aussi vieille que la pièce théâtrale elle-même. En fait, la richesse de la pièce dépend largement de ses didascalies. Mais, certain pièce de 'nouveau théâtre' tel *Fin de partie* de Samuel Beckett, ne dispose pas de didascalie.

Parlant de la richesse et de l'importance de didascalie, Gbouable dit:

> Quant aux didascalies, elles fournissent beaucoup de détails et d'indications sur les personnages et les situations, de sorte à donner au lecteur-spectateur l'illusion du vrai et à permettre au metteur en scène une représentation assez réaliste de l'histoire. Le nombre important des personnages référentiels dont plus de quarante ont droit au moins à une réplique et le discours revendicatif propre aux assujettis sont des choses qui authentifient l'histoire racontée (122).

La didascalie est aussi essentielle qu'importante dans la pièce théâtrale. Ainsi, les didascalies ne constituent plus de simples indications, mais semblent s'ériger en de véritables séquences renforçant le texte dramatique. Il va sans dire que la didascalie ne fait que véhiculer le thème et peut ne pas contenir ce thème.

La pièce *Kondo, le requin* est une pièce en trois actes. Acte I contient trois scènes, Acte II, quatre scènes et Acte III, cinq scènes. Elle possède aussi des didascalies. A part l'Acte premier, scène première que sa didascalie n'a pas de titre, chaque didascalie des autres scènes sont nommées. Et ces didascalies décrivent l'introspection de la scène. Ceci dit que la didascalie donne, en quelque sorte, l'avant-gout de ce qui va se passer dans la scène et cela affecte la portée thématique de la scène.

La didascalie de la scène appelée « L'Intronisation de Gbêhanzin » donne l'image de la cérémonie qui va suivre : « La même salle du palais où se trouve maintenant le trône de Gbehanzin. Migan et Méhu disposent bien en vue le siège, les sandales royales, la récade, une longue pipe, un collier de perles blues. Ils attendent l'arrivée du cortège

royal pour la cérémonie du sacre » (*Kondo* 21). Le lecteur est ici conscient qu'il s'agit de l'événement heureux. La description de l'atmosphère donne cette idée de ce qui va se passer de la scène.

Dans l'autre didascalie de la scène nommée « Catastrophe », l'auteur décrit un espace de tension à l'image des personnages qui l'occupent : « Dans la même salle que précédemment à Kanan. Le roi soucieux, en tenue simple, à demi-couché sur le sofa, entouré des reines, entouré de Guèdèdbé, Migan, Mèhou, Tchédigan, Gnimavo, Gahou, tous abattus » (*Kondo* 81). Ici, Gahou le général en chef de l'armée dahoméenne décrit la terreur des affrontements précisément la destruction de ses troupes par les obus français. Entre ensuite un messager qui annonce l'extermination de l'aile droite des amazones.

Ces mauvaises nouvelles alourdissent davantage l'atmosphère de la salle si bien que Gbêhanzin décide de quitter le royaume avec le reste de ses sujets. La pièce de Koffi Kwahulé renferme plusieurs didascalies de cette teneur qui constituent à elles seules une séquence. Leur fréquence crée une sorte de dialogue, de va et vient que fait le dramaturge entre le scénique et le textuel pour exprimer la violence.

Vers la fin de la pièce *Kondo, le requin*, la didascalie « tous les assistants le lèvent», indique bien la posture droite du roi. Cette posture finale de Gbêhanzin est une allégorie de son existence, de sa présence permanente dans la conscience universelle. C'est également le point de départ possible d'une histoire mythique en perpétuelle construction. On le voit, de l'écriture du tragique surgit un chant d'espoir, expression d'une volonté certaine de réhabilitation.

En conclusion et pour rendre hommage à la réflexion de Gboubale « Ainsi, les didascalies ne constituent plus de simples indications, mais semblent s'ériger en de

véritables séquences renforçant le texte dramatique (312). La didascalie fonctionne comme un prologue dans la mesure où elle présente une situation initiale qui donne un aperçu du conflit. Les didascalies sont alors nécessaires dans une pièce de théâtre. A part didascalie, le dialogue est l'autre aspect de technique théâtrale qui est important.

Si l'on remonte aux origines de la technique dramatique de la pratique de didascalie, il apparaît, en effet, que le fait dramatique n'existe pas sans un conflit essentiel, sans un dialogue où s'affrontent des forces contradictoires et équilibrées, ce qui confère à la solution une signification supérieure. Le didactisme primaire n'en est donc qu'une caricature. Le théâtre politique n'est certes pas exclu, mais il faut qu'il reste inventif, que soit préservée la liberté créatrice, que soient sauvegardées les formes spontanées, poétiques, anarchiques mêmes du théâtre car toute dramaturgie relève d'une esthétique. Cette forme d'expression dramatique a souvent le mérite en Afrique de présenter le monde tel qu'il devient et non tel qu'il est.

5.5 Le dialogue

Le dialogue est l'échange de discours ou énoncé entre deux personnes. C'est une technique bien employée dans une œuvre fictive comme la pièce théâtrale. Le dialogue est très important dans une pièce ; il permet de voir le sentiment des personnages qui dialoguent. Il permet aussi d'examiner ce sentiment, de voir l'aspect thématique d'une pièce.

D'abord concernant le dialogue, on peut dire de façon globale, que le théâtre africain concède à celui-ci sa valeur universelle. L'écriture dramatique africaine ne s'écarte pas de l'usage conventionnel des formes dialogiques. Le dialogue est onirique

dans une pièce : « Fondement de la pratique théâtrale, c'est à l'intérieure des séquences de dialogue que les tournures langagières spécifiques et les constructions personnelles de l'auteur inscrivent le texte dans son espace culturel et social; c'est là que le texte acquière une valeur ludique ou esthétique » (Geneviève 376).

Selon Onyemelukwe, le dialogue :

> C'est l'entretien ou la conversation entre deux individus, ou deux acteurs ou actrices dans une pièce de théâtre. On appelle dialogue aussi l'ensemble des paroles qu'échangent les personnages d'une pièce de théâtre, d'un film ou d'un récit. Donc, le dramaturge n'est pas le seul à employer le dialogue dans ses écrits, le romancier, le réalisateur des films s'en servent (*The French* 163).

Cette technique est le plus fréquemment utilisée par les dramaturges dans une œuvre théâtrale. Grâce à cette technique théâtrale, l'auteur parvient à dégager consciemment ou inconsciemment le thème de l'œuvre.

Dans *Kondo, le requin*, Pliya se sert du dialogue pour vehiculer son message. A titre d'exemple, le vif dialogue entre Gbêhanzin et Bayol au commencement de la pièce donne à réfléchir de ce qui va suivre. Il s'ensuit ainsi :

> Bayol Plaît-il ? Remettez-vous en cause des traites régulièrement signés avec le président de la République Française ?
>
> Kondo Vous avez abusé de notre bonne foi. Est-ce pour nous déposséder que votre président nous a envoyé ces cadeaux ridicules ? Votre président, comme vous dites, ne vaut sûrement

pas un roitelet de nos contrées puisqu'il ignore les bons usages (*Kondo* 17).

Ce dialogue est vif et animé. Le lecteur est au courant déjà qu'il existe en grand écart entre le roi Kondo et le représentant français, Bayol. Cet écart va mener à la guerre.

Le dialogue entre Gbêhanzin et Guédégbè, le guérisseur du pays, mérite d'être étudié. Dans ce dialogue, vif et animé, nous lisons:

Guédégbè Mon souverain, l'oracle déconseille la guerre (…).

Gbêhanzin Au moment de me céder le royaume, mon père m'avait dit que la terre de Houegbaja lui avait été confiée intacte, que j'avais pour mission de la défendre et de l'agrandir (…). Consulte de nouveau les ancêtres et précise leur véritable pensée.

Guédégbè Je vous demande pardon, maître de l'univers. Dans ma divination je n'ai pas commis d'erreur (…).

Gbêhanzin S'il s'agit d'une plaisanterie, tout autre que Guédégbè l'aura payé de sa tête (*Kondo* 40).

Ce dialogue commence avec Guédégbè lorsqu'il livre avec soin le message des ancêtres vis-à-vis la guerre contre les Français. Selon Guédégbè, les ancêtres ne sont pas en faveur de la guerre contre les Français alors que le roi Kondo souhaite combattre les Français pour démontrer ses prouesses militaires. Puisque le message livré par Guédégbè ne sied pas le dessein du roi, il le considère comme plaisanterie et le ton du roi devient farouch. Le résulte en est que Guédégbè doit quitter alors car le roi commence à se fâcher contre lui.

Au commencent de la pièce, on remarque la simplicité dans les dialogues entre le roi et ses sujets. Ceci parce que la tension ne se dégage pas. Jean Pliya montre le sentiment simple du roi au commencement et ce sentiment va changer au fur et à mesure que le dialogue s'avance pour se culminer dans la colère puisqu'il a été déçu par le message des ancêtres livré par Guédégbè.

Le dialogue entre Setondji et Gbegnon dans cette pièce ne peut pas passer sous silence. Ce dialogue dans l'Acte III scène IV est centré « l'opinion du peuple » (*Kondo* 87) comme l'indique le nom de sa didascalie. Le peuple commence maintenant à donner leur opinion sur la conséquence de la lutte. C'est un dialogue qui couvre plus de deux pages, de page 89 à 91. Ce dialogue montre la position des Danhomè vis-à-vis de la lutte anticoloniale. Au commencement de la lutte, les Danhomés soutiennent vivement la position du roi. Vers la fin, la lutte n'est pas en faveur du roi, la vie a été pliées, les biens matériaux ont été détruits, y inclus le palais royal.

Vers la fin de la lutte, Gbêhanzin et Guédégbè qui auparavant ne se sont pas mis d'accord, se trouvent dans la même opinion. Ces deux personnages s'impliquent dans le dialogue suivant :

> Gbêhanzin Que fais-tu, Guédégbè ? Ne perds plus temps à consulter les ancêtres et les vodouns. Ce qui arrive les dépasse.
>
> Guédégbè Au-dessus d'eux, il y a « Mawu », Dieu que personne ne surpasse.
>
> Gbêhanzin Je m'adresse à mes guerriers morts. Je fais un acte d'homme à homme.

Guédégbè Si vous croyez que vos soldats morts peuvent vous entendre, pourquoi ne leur demanderais-je pas si votre résistance est inutile ou si elle continue de leur plaire ? Craignez-vous leur désapprobation ?

Gbehanzin Vas-y donc. Guédégbè (*Kondo* 102).

Ce dialogue n'est pas aussi vif comme celui du premier entre ces deux mêmes personnages. Ceci parce qu'ils se trouvent d'accord maintenant après la chute du royaume.

En conclusion, à part ces cas où le dialogue montre le sentiment des personnages, d'autres cas de catégorie de dialogue comme le dialogue de sourdes, le fau dialogue et ou le monologue sont rares dans la pièce. Cependant, le dialogue reste dans son acception générale, un échange de paroles entre deux interlocuteurs ; au théâtre, entre deux personnages. Comme forme privilégiée, le dialogue est motivé par la position sociale et la structure relationnelles qui régit les personnages. *Kondo, le requin* comme une pièce historique est douée de ces rôles du dialogue. Le dialogue fonctionne finalement comme un essai idéologique pris en charge par les personnages. Loin de communiquer entre eux, « ces êtres de papier » théorisent sur la lutte révolutionnaire, si bien que le texte dramatique prend l'allure d'un cours marxiste dispensé aux lecteurs-spectateurs.

5.6 L'aparté

L'aparté est « une réplique de théâtre prononcée par un personnage sur scène et que, par convention, les autres personnages n'entendent pas, au contraire du public » (Encyclopédie WordDictionary@www.encyclopediewordic.com1). Cette définition

montre que l'aparté comme réplique peut aussi être destiné au public, et joue souvent de la double énonciation théâtrale.

Dans *Kondo, le requin*, nous avons pu relever un cas d'aparté que nous jugeons utile d'évoquer dans cette partie. Adjaho accuse Kinvo et Vichegan de complot. Ceci se trouve dans Acte I scène III. Lors de cette accusation, nous pouvons relever l'usage de la technique de l'aparté dans les conversations qui suit :

> Agassounon Mon seigneur et maitre, vos actes sont parfaits. Vous surpassez en justice tous les descendants de Houédgadja et aucun d'eux n'égalera votre clémence.
>
> Kinvo Agassounon a dit la vérité. Je me prosterne devant le roi qui m'avait pardonné de graves fautes d'égarement. Cette fois encore, soyez magnanime et indulgent, ô seul roi désiré du Danhomè.
>
> Gbegnon (A part). Agassounon et Kinvo intercèdent pour la femme préférée de Glélé. C'est suspect (*Kondo* 34).

Gbenon montre ici que Kinvo et Agassounon est suspect puisqu'il intervient au nom de la femme préférée du roi défunt, Vichegan.

Le lecteur-spectateur n'a pas au courant de ce qui se passe avec Vichegan, la femme préférée du roi et ces deux personnages, Kinvo et Agassounon. Mais, Gbenon semble s'adresser au public pour révéler l'intriquasse entre ces deux personnages et la femme préférée du feu roi défunt. Souvent, l'aparté a l'effet plutôt comique qu'émotive.

En guise de conclusion de cette partie, à part ces éléments techniques et leurs effets thématiques que nous pouvons relever dans la pièce, *Kondo, le requin*, d'autres

éléments constituants la technique théâtrale sont rares. Par exemple, il n'existe pas dans la pièce le cas de faux dialogue, monologue, le soliloque, entre autres. Mais, ces techniques montrent la sagacité de Jean Pliya avec ses personnages historiques qu'il les rend vifs et animés.

5.7 Conclusion

Ce chapitre, qui porte sur la technique théâtrale dans *Kondo, le requin*, nous a permis de voir et d'analyser comment Jean Pliya se sert des techniques théâtrales dans cette pièce. A travers l'analyse que nous avons effectuée, nous avons remarqué la présence des didascalies qui entraînent l'émotion, le sentiment et donnent l'avant-goût de la scène à venir. Cette technique est très répandu surtout dans le théâtre classique de la même envergue comme *L'Avare* de Molière. Partant de cela, les dialogues vifs et animés sont peu nombreux. Peut-être, la relation sujet-roi qui domine la pièce explique cela ; on doit rester passif devant un aristocrate classique. L'effet esthétique et révélateur de l'usage de la seule technique de l'aparté dans cette pièce est à remarquer. En fait, Jean Pliya met sur scène les personnages programmés et déterminés pour une cause de la lutte anticoloniale malgré la pesanteur de cette décision.

CONCLUSION GENERALE

Au terme de cette étude, nous nous sommes proposé de nous interroger sur le sujet intitulé « résistance anticoloniale et techniques théâtrales dans *Kondo, le requin* de Jean Pliya ». Nous avons commencé cette étude par définir des termes-clés : la littérature et le théâtre. Avec le parcours des œuvres critiques que nous avons fait, nous avons découvert le dynamisme dans la définition de ces deux termes. Et nous avons postulé les mobiles de cette recherche, mobiles qui portent sur le désir d'étudier l'actualité théâtrale béninoise à travers *Kondo, le requin*.

Pour réaliser cette étude, nous avons décidé d'adopter l'approche sociologique comme la théorie de base, qui pour nous, était entre autres, la plus pertinente au sujet de cette étude. L'approche sociologique nous a permis de voir les thèmes dans la pièce comme les réalités sociohistoriques du pays africain, et surtout du Bénin pendant l'époque coloniale. Grâce à cette approche, on a pu dégager l'identité du roi Gbêhanzin et les envahisseurs français dans l'œuvre théâtrale de Jean Pliya.

Parallèlement, le théâtre se veut porteur d'un message d'espoir pour inciter les peuples à construire leur propre avenir. Les auteurs, témoins du changement de leurs sociétés, remettent en question, voire dénoncent, certaines mœurs nouvelles et certains aspects de la tradition : la satire de mœurs prend peu à peu de l'ampleur pour s'imposer finalement dans les années 1963.

Le théâtre africain a été un théâtre dynamique. Dans les années 1960, le théâtre, issu des écoles coloniales, se développe principalement dans les villes où des lieux sont construits pour l'accueillir et où des festivals sont organisés. L'apparition d'un théâtre essentiellement historique répond au besoin impulsé par le développement du mouvement

de la Négritude pour revaloriser la culture africaine, ses traditions et son histoire. Les auteurs réhabilitent la mémoire des grands chefs guerriers résistants, et font du théâtre un lieu de règlement de compte avec les anciens colonisateurs.

Pour le théâtre béninois, à travers le survol que nous avons effectué, nous avons remarqué la place prépondérante qu'occupe Jean Pliya avec ses deux œuvres, *La Secrétaire particulière* et *Kondo, le requin.* L'histoire des anciens royaumes d'Abomey demeure la plus ancienne et la plus importante source inspiration du théâtre béninois moderne. Si la mise en scène des vieilles légendes procède du souci d'exhumer les valeurs culturelles ensevelies par la colonisation, l'histoire sert de référence à un présent décevant et de tremplin vers un avenir plein de promesses.

A travers notre étude, on a pu constater que la société africaine était paisible avant l'arrivée des Blancs. L'avènement des Blancs a provoqué les problèmes sociopolitiques car le désir de résister pousse les héros comme Gbêhanzin de mener une lutte anticoloniale. Les héros de la résistance à la conquête coloniale nous ramènent à cette époque marquée des violents combats engagés par les peuples dit « indigènes » pour résister aux exactions des Blancs. Ce sont des personnages-cristaux, prismatiques c'est-à-dire des êtres à travers lesquels se construit un grand pan de l'histoire africaine. La représentation d'une telle catégorie de figures provoque dans la conscience collective une résurgence d'événements auxquels la communauté pourrait se référer.

Pour Jean Pliya, il s'agit dans *Kondo, le requin,* moins de dénoncer la situation coloniale que de réparer les dégâts commis à sa faveur, il cherche à promouvoir l'héroïsme africain. Et comme tout grand ménage, il s'attaque aux vieilles tâches, en

projetant un nouvel éclairage sur l'avènement de l'ère coloniale, perçue non plus sous l'angle de la conquête, mais sous celui de la résistance à l'envahisseur.

Si on classe *Kondo, le requin* comme le classique de la littérature africaine, c'est parce que cette pièce dispose de technique théâtrale du théâtre classique. A plusieurs reprises dans la pièce, les didascalies fines et robustes communiquent le message de l'auteur, le sentiment des personnages et les événements anticipés. Les dialogues vifs encouragent la bonne compréhension des événements dans la pièce. Le lecteur-spectateur est entraîné dans les actions par les acteurs et actrices. On peut alors dire que la pièce est riche de point de vue thématique que technique.

Il va sans dire que ce théâtre contient des messages que l'auteur veut véhiculer. Ces messages sont nets : le premier est que 'l'union fait la force'. Il est évident que c'est la force militaire technologiquement avancée, qui fait gagner la guerre par les Français, mais c'est le manque de l'unité entre le peuple danhoméen qui permet aux Français de s'imposer totalement. En plus, Jean Pliya veut mettre les Africains en garde contre les Blancs qui ne cherchent que de conduire les Africains vers ce qu'ils (les Blancs) veulent aux dépenses de l'aspiration générale des Africains. Jean Pliya semble s'adresser plutôt aux Africains avec ces messages clairs que les Dahoméens ont participé activement à la résistance anticoloniale.

Cela étant, nous ne prétendons pas à avoir tout dire concernant la résistance anticoloniale et technique théâtrale dans cette pièce. Cependant, cette étude se veut rentable et nous invitons donc, des chercheurs ultérieurs à faire d'autres études approfondies en vue de faire ressortir d'autres thèmes et techniques théâtrales qu'on n'a pas pu aborder dans ce mémoire.

BIBLIOGRAPHIE

Albert, Thibaudet. *Réflexions sur la critique littéraire.* Paris : Gallimard, 1939.

Badian, Seydou. *La mort de Chaka*. Paris : PA, 1961.

Bakary, Traoré. *Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales.* Paris : PA, 1972.

Boumediene, Albert. *Paroles des femmes.* Alger: ENAG, 2001.

Camus, Albert. *L'Homme révolté*. Paris : Gallimard, 1951.

Chevrier, Jacques. *Littérature africaine : histoire et grands thèmes*. Paris : Nathan, 1986.

---. *Littérature d'Afrique noire de langue française*. Paris: Nathan, 1999.

---. *Littérature nègre*. Paris: Armand Colin, 2004.

---.Cultures du sud @ http : www.cultures. retiré le 3e mars, 2014.

Cisse, Amadou. *Les derniers jours de Lat Dior*. Paris : PA, 1978.

Cisse, Amadou. *La mort de Damel*. Paris: PA, 1978.

Conteh Morgan, John. *Theatre and Drama in Francophone Africa*. UK: CUP, 2006.

Dadié, Bernard. *Monsieur Thôgô-gnini*. Paris: PA, 1970.

---. *Béatrice du Congo.* Paris: PA, 1970.

<*Encyclopédie Word Dictionnary* @ www. encyclopedie. *wordic*.org> retiré le 3e mars, 2014.

Fanon, Frantz. *Les Damnés de la terre*. Paris : La découverte, 1985.

Fabrice, Thumerel. *La Critique littéraire*. Paris : Armand Colin, Cursus, 2000.

Fiangor, Rogo Koffi M. *Le théâtre africain francophone : Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels.* Paris : L'Harmattan, 2002.

Fragnière, Jean-Pierre. *Comment réussir un mémoire.* Paris : Dunod, 2001.

Frye, Northrop. *Anatomie de la critique.* Paris: Gallimard, 1969.

Gibaldi, Joseph. *MLA Handbook for Writers of Research Papers* (6th Ed.). New York: The American Language Association, 2006.

Gide, André. *Les Faux-monnayeurs.* Paris: Gallimard, 1925.

Gboubale, Edwige. « Des écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone (1930-2005) ». Diss. Rennes 2, Haute Bretagne, 2007.

Guillou (le) Karine. « D'Afrique noire francophone et son évolution durant le vingtième siècle »(http://www.univ-paris5.fr/ceaq/publications/revues/societes/50/articles/najar.html retiré le 13e mai, 2013).

Guinikoukou, Felicienne. « Le Benin terre de rencontre » *Notre Librairie* (La littérature béninoise) 69,(1995) : 2-5.

Grillet, Alain Robbe. *Pour un nouveau roman*. Paris : Minuit, 1961.

Hippolyte, Taine. *Histoire de la littérature française : de 1789 à nos jours.* Paris : Stock, 1936.

Huannou, Adrien. *La Littérature béninoise de langue française*. Paris: Karthala-ACCT, 1984.

Hourantier, Marie-Jose cité par Huannou, Adrien. *La Littérature béninoise de langue française*. Paris: Karthala-ACCT,

1984.

Jean, Rohou. *L'histoire littéraire : objets et méthodes*. Paris : Nathan, 1996.

Joubert, Jean-Louis et al. *Littérature francophone d'Afrique de l'Ouest*. Paris: Nathan, 1994.

Kesteloot, Lilyan et Dieng, Bassirou. *Les Epopées d'Afrique noire*. Paris : Karthala, 1997.

---. *Anthologie négro-africaine : Histoire et texte de 1919 à nos jours.* Paris:

Aubin Imprimeur, 2001.

Ki-Zerbo, Joseph. *Histoire de l'Afrique noire, d'Hier à demain*. Paris : Hatier, 1972.

---. *A quand l'Afrique?* Paris: Editions de l'Aube, 2003.

Kesteloot, Lilian et B. Kotchy. *A. Césaire L'homme et l'œuvre*. Paris : Présence Africaine, 1973.

Kimoni, Iyay. Destin de la littérature negro-africaine ou problematique d'une culture. Kinshasa, P U, 1975.

Kwahulé, Koffi. *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain.* Paris : l'Harmattan, 1996.

Koné, Amadou. *Le respect des morts.* Paris : Edition Hatier, 2002.

---. *De la chaire au trône.* Paris: Edition Hatier, 2002.

---. *Les coupeurs de têtes*. Paris : Sépia- Centre d'Edition et Diffusion Africain, 1997.

Koudjo, Bienvenu, « La pratique théâtrale au Bénin », *Notre Librairie* (La littérature béninoise), n°69, mai-Juillet, 1983, 72-77.

Kourouma, Ahmadou *Le diseur de vérité.* Paris: Accorai, 1998.

---. *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris: Seuil, 1998.

Labou Tansi, Sony. *Le trou*, suivi de *Monologue d'or et noces d'argent*. Paris: Lansman, 1998.

---. *Je soussigné cardiaque* suivi de *La parenthèse de sang*. Paris: Hatier, 1981.

La didascalie dans Encyclopédie WordDictionary@www.encyclopediewordic.com retiré le 3e mars, 2014.

Lagarde, André. et Laurent Michard. *Le XVIIe siècle*. Paris : Bordas, 1987.

La psychanalyse @ www.google.fr retiré le 30e octobre, 2013.

La sociologique @www.google.fr retiré le 30e octobre, 2013.

La tragédie@www.google.fr retiré le 30e octobre, 2013.

L'aparté dans Encyclopédie WordDictionary@www.encyclopediewordic.com retiré le 3e mars, 2014.

Le théâtre @www.google.fr retiré le 30e octobre, 2013.

Marie-José, Hourantier. *Du rituel au théâtre-rituel*. Paris: L'Harmattan, 1984.

Medehouegnon, Pierre. « Le Théâtre béninois», *Notre Librairie* (littérature béninoise) 125, (1995) : 137-142.

Meyer, Jim. « What is Literature? A Definition Based on Prototypes ». 45, Pleasant Hill Ave. Mattapan, U.S.A. @gordonc.edu retiré le 3e mars, 2014.

Microsoft ® Encarta ® Encyclopedia 2002.

Microsoft Encarta Premium 2009.

Midiohouan Guy Ossito. « Le créateur négro-africain et l'environnement de la contemplation à l'engagement » in (http://www.arts.uwa.edu.au/Mots Pluriels /MP1199 gem. html retiré le 3e mars, 2014).

---. *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris: L'Harmattan, 1986.

---. « Théâtre en ébullition », *Notre Librairie*, (*Littérature béninoise*), n° 125, octobre-décembre 1995, 141-152.

Milly, Jean. *Poétique des textes*. Paris : Nathan, 1992.

Mouralis, Bernard. « L'Ecole William Ponty et la politique culturelle » in *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain Abidjan 1970*. Paris : Présence africaine, 1971.

Musa, Ahmed Eleojo et Ifeoma Mabel Onyemelukwe, « Les héros d'Anouilh face aux choix difficiles dans *Antigone et Médée* ». *Northern Inter-University French Journal*: *NUFJOL* 3.1 (2011): 245-272.

Mitterrand, Henri. *Le discours du roman*. Paris : PUF, 1980.

Naidouba, Maoundoé. *L'étudiant de Soweto*. Paris : Hatier, 1981.

Nagy-Zekini, Silvia. « Tradition and Transgression in the Novel of Assia Djebar and Aicha Lesome » *Research in African Literature*, 33.3 (1987) : 122-134.

Naindouba, Mvoutessi. *L'étudiant de Soweto* suivi de Protais Asseng, *Trop c'est trop*. Paris: Hatier, 1981.

Nénékhaly-Camara, C. *Amazoulou* suivi de *Continent d'Afrique*. Paris: Pierre Oswald, 1970.

Njoya, Adamou. *Dairou IV*. Yaoundé : CLE, 1973.

Nkashama, Pius Ngandu. *Littérature et écritures en langues africaines.* Paris : L'Harmattan, 1992.

Olaofe, I. A. *Research Writing for Academic Growth.* Zaria: ABU Press, 2010.

Omonigho Stella. « L'espace comme indicateur de la signification dans le théâtre francophone africain ». *KASUJOF, Kaduna State University Journal of French*, Kaduna. Maiden Edition, 2010.

Onyemelukwe, Ifeoma. *Colonial, Feminist and Postcolonial Discourses: Decolonisation and Globalisation of African Literature.* Zaria: Labelle Educational Publishers, 2004.

---. "La littérature orale africaine d'hier à demain". *La Littérature orale en Afrique surtout chez les Igbo.* Enugu : Labelle Educational Publishers, 2014 : 3-38.

---. "Sembène Ousmane and his Protagonists: Evolution from *Le docker noir* to *Xala*". Thèse. Ahmadu Bello U, Zaria, 1979.

---. *The French Language and Literary Creativity in Nigeria (Nigerian Writers in French).* Zaria: Labelle Educational Publishers, 2004.

---.*Violence and Politics in Postcolonial Literature.* Zaria: Labelle Educational Publishers, 2009.

Oyônô Mbia, Guillaume. *Trois prétendants… un mari.* Paris : Hatier, 1983.

---. *Jusqu'à nouvel avis*. Yaoundé: Clé, 1972.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Amand Colin, 2005.

Perec, Georges. *Espèces d'espaces.* Paris : Galilée, 1974.

Peytard, J. « Orale et scriptural : dans ordre de situation et description linguistique ». Langue Française n°6 Mai 1970 cité in littérature et classe de langue. Paris : Hatier, 1982.

Pierre Brunel et al. *Histoire de la littérature française.* Paris: Bordas, 1972.

Pliya, Jean. *Kondo, le requin*. Yaoundé : CLE, 2010.

---. *La secrétaire particulière*. Yaoundé : CLE, 1986.

---. *L'arbre fétiche.* Dakar : Présence Africaine, 1976.

Rallo, Ravoux Elisabeth. *Méthode de critique littéraire*. Paris: Armand Colin, 1999.

Ricardou, Jean. Cité par Alain. Robbe Grillet. *Problème du nouveau roman*. Paris: Minuit, 1960.

Ricard, Alain. *Littérature d'Afrique noire*: *Des langues aux livres*. Paris: Karthala, 1995.

Roman, Selden et Widdowson, Peter. *A Reader's Guide to Contemporary Theory.* New York: Harvester Wheatsheath, 1993.

Rose, Illah. « Le fatalisme dans *Le respect des morts* et *De la chaire au trône* d'Amadou Koné ». Mémoire de Maîtrise -es-lettre inédite, Département de Français, U. Ahmadu Bello, Zaria, 2011.

Roubine, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre,* Paris, Bordas, 1990.

Ryngaert, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre,* Paris, Nathan, 2000.

Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1949.

Scherer, Jacques. *Le théâtre en Afrique noire francophone*. Paris : PUF, 1992.

Staline. *Le Marxisme et la question nationale et coloniale*. Paris : Editions du Centenaire, 1974.

Tachino, Erica. *Les relations entre le centre culturel béninois et français.* Constellations francophones, Publifarum, n. 7, pubblicato il 20/12/2007, consultato il 10/03/2014, url: http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=59.

Tijani, Mufutau. *Guide pratique pour la rédaction de mémoire et la méthodologie de la recherche*. Lagos : A&B Ventures, 2003.

Traoré, Bakary cité par Bernard Mouralis in *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain.* Paris : Présence Africaine, 1971.

U' Tam'si, Tchicaya. *Le Zulu* suivi de *Vwene Le fondateur*. Paris: Nubia, 1977.

Zadi, Zaourou Bernard. *Césaire entre deux cultures.* Dakar : NEA, 1978.

Zinsou, Sinouvou Abotta. *La tortue qui chante,* suivi de *La femme du blanchisseur,* et *Les aventures de Yévi au pays des monstres.* Paris: Hatier, 1987.