

JEAN PLIYA L'HUMANISTE



Actes du Colloque International (12-14 Mai 2016)

Textes présentés par Adrien HUANNOU

CIREF Editions



Etudes et Documents

Jean Pliya l'humaniste Actes du Colloque (Cotonou, 12-14 Mai 2016)

HOUNZANDJI 010920117201055

JEAN PLIYA
L'HUMANISTE

Actes du Colloque-exposition international
sur Jean Pliya (Cotonou, 12-14 Mai 2016)

Jean Pliya l'humaniste Actes du Colloque (Cotonou, 12-14 Mai 2016)

JEAN PLIYA L'HUMANISTE

**Actes du Colloque-exposition international
sur Jean Pliya (Cotonou, 12-14 Mai 2016)**

Textes présentés par Adrien HUANNOU



CIREF Editions

Études et Documents

ISBN 978-99919-2-747-3

© CIREF Editions, 2017

03 BP 2383 Jéricho-Cotonou

Courriel : ahuannou@yahoo.fr

OUVERTURE

Le Centre international de recherches et d'études francophones (CIREF) a organisé, du 12 au 14 mai 2016 à l'INFOSEC de Cotonou, un colloque-exposition international destiné à rendre un hommage mérité à Jean Pliya, personnalité polyvalente d'une stature exceptionnelle, grand écrivain à l'œuvre multidimensionnelle, essayiste, auteur religieux, prédicateur et homme de culture béninois, décédé le 14 mai 2015. Dans cet ouvrage collectif sont rassemblés les textes des communications présentées à cette rencontre. Chaque texte reflète la personnalité de son auteur au double plan de l'expression et de la structuration de la pensée, et engage sa seule responsabilité et non celle du groupe.

Ce colloque-exposition placé sous le parrainage du Ministre du tourisme et de la culture a été l'occasion de rappeler que le Bénin est et demeure une terre de culture au patrimoine culturel immense, très riche et varié. Il a permis de montrer l'actualité de l'œuvre littéraire et scientifique de Jean Pliya, sa contribution à l'éducation civique et à la moralisation de la vie publique et la pertinence de cette œuvre pour le développement du Bénin et de l'Afrique.

Jean Pliya nous laisse en héritage une production écrite d'une très grande variété, d'une richesse et d'une densité remarquables, qui fait de lui un modèle difficilement imitable. *Jeunesse béninoise sois fière* est la part de cet héritage spécialement destinée à la jeunesse ; on y lit son souci permanent d'éduquer cette jeunesse au plan moral et civique, de lui enseigner l'histoire de son pays et son patrimoine culturel, de lui apprendre à aimer sa patrie, à lui donner le meilleur d'elle-même, et à être fière de ses valeurs culturelles.

Cette rencontre a revêtu une dimension pédagogique qui mérite d'être soulignée : les communications ont été, en effet,

présentées non seulement par des enseignants-chercheurs au sommet de la hiérarchie universitaire, mais aussi par de jeunes assistants, des doctorants, et même des étudiants en année de Master à qui l'occasion a été ainsi offerte de soumettre les fruits de leurs travaux aux critiques de leurs aînés, et de pouvoir ainsi s'améliorer.

L'œuvre littéraire *stricto sensu* de Jean Pliya couvre les domaines de l'art dramatique, de la nouvelle, du conte et du roman. Ses écrits spécifiquement scientifiques relèvent aussi bien de l'histoire et de la géographie que des sciences de l'éducation et de la médecine (spécialement la naturothérapie et la diététique nutritionnelle). Educateur et pédagogue hors pair, Jean Pliya a beaucoup œuvré pour l'élévation de la conscience civique des Béninois en général, de la jeunesse béninoise, en particulier. Il reste et restera toujours une référence morale et éthique incontestable.

Si l'on ne peut réduire l'œuvre écrite de Jean Pliya aux seules dimensions de l'écrivain, il se trouve que la plupart des communications présentées au colloque ont porté sur sa production littéraire. Celle-ci est d'une très grande beauté, due à ce que l'écrivain s'est toujours soumis aux exigences spécifiquement esthétiques de la création littéraire. Elle porte la marque d'un humanisme évident, d'une recherche inlassable de l'excellence, d'une probité intellectuelle certaine, d'une très grande humilité – qui a surpris plus d'un – et d'une oreille toujours attentive aux critiques. Ce sont ces dispositions d'esprit qui ont amené l'auteur dramatique à réécrire sa pièce *Kondo, le requin* qui avait pourtant été saluée comme une œuvre magistrale dès sa première édition et qui demeure un des classiques de la littérature francophone mondiale. Ce sont ces mêmes qualités qui sont à l'origine de la toute dernière version de son manuel d'histoire pour l'école primaire, *L'Histoire de mon pays : le Bénin*.

En artiste talentueux, l'auteur dramatique, le nouvelliste, le conteur et le romancier Jean Pliya a toujours su faire de ses personnages ses porte-parole ; il a su leur prêter ses idées, ses opinions et ses convictions politiques et philosophiques : par

exemple, c'est bien son patriotisme et son nationalisme qu'incarne Gbêhanzin dans *Kondo, le requin*. Trabi, héros du roman politique *Les tresseurs de corde*, porte le rêve humaniste de Jean Pliya militant du Mouvement africain de libération nationale ; il est habité par le même patriotisme et le même optimisme que son créateur ; Trabi, c'est aussi Jean Pliya le naturothérapeute. Jean Pliya fait énoncer par plusieurs protagonistes de ce roman (Ya Baké, Trabi) un pan de sa conception de l'action politique. Il fait jouer le même rôle à Denise l'avocate dans *La secrétaire particulière* ; c'est par son truchement qu'il formule et inscrit dans les faits son « discours social » ; analysant cette œuvre, Sénouvo Agbota Zinsou écrit : « *Jean Pliya le prédicateur laïc...est bien présent dans La secrétaire particulière, défendant la veuve (Mère de Nathalie) et les orphelins (Nathalie et la jeune fille en minijupe), face aux puissants et aux riches...* »

Le lecteur averti perçoit nettement dans le recueil de contes *La fille têtue* trois dimensions de l'écrivain Jean Pliya, trois aspects de son combat : le militant de la sauvegarde et de la promotion du patrimoine culturel du Bénin, l'éducateur et l'apôtre de Jésus-Christ. Dans la nouvelle « La palabre de la dernière chance » comme dans le recueil de citations, *La conquête du bonheur par la pensée créatrice et la force de l'Esprit*, Jean Pliya affirme sa volonté d'aider son prochain à conquérir le bonheur.

Au-delà du vieux Ba Bousa et des enfants malades de Prékéto (dans *Les tresseurs de corde*), au-delà de la jeunesse béninoise et des citoyens béninois dans leur ensemble, au-delà de ses frères et sœurs de l'Eglise Universelle, Jean Pliya voulait soigner et sauver tous les hommes et tout l'Homme, corps, âme et esprit compris.

Cet humanisme profond et indéracinable qui imprègne toute son œuvre littéraire, ses écrits « profanes » et ses livres de prière et de direction spirituelle a fait de lui un disciple de Jésus-Christ, un prédicateur, un militant du Renouveau charismatique catholique dont il a été au Bénin le berger national très respecté. Le géographe, l'historien, l'auteur dramatique, le nouvelliste, le

conteur, le romancier, le moraliste, l'auteur de textes religieux, « l'écrivain chrétien engagé dans la lutte pour la refondation culturelle de l'Afrique » (cf. Pierre Médéhouègnon), le prédicateur et berger du Renouveau charismatique catholique, le « pédagogue éducateur » et « philosophe de l'éducation » (cf. Gabriel Boko), le député à l'Assemblée nationale et le ministre, etc., s'abreuyaient à la même source : l'humanisme. C'est là que Jean Pliya a puisé la force morale et spirituelle nécessaire pour accomplir son œuvre immense, multidimensionnelle qui force l'admiration.

Humaniste, Jean Pliya l'était pleinement : par l'écriture, par la parole et par l'action ; il était véritablement un homme d'action. C'est bien sous ce jour que l'ont vu les personnes qui ont été très proches de lui. Ainsi, dans l'hommage qu'il lui a rendu au début du colloque-exposition, Euloge Coovi Chékété, nouveau Berger National du Renouveau charismatique catholique du Bénin, a qualifié d'« *humaniste* » le combat que Jean Pliya a mené tout au long de sa vie, par l'écriture et par la foi, pour le bien-être physique et spirituel de l'homme.

Plusieurs communications dont je cite ici des extraits ont, du reste, mis en évidence cette philosophie fondatrice de toute son action, entre autres celles de : Gabriel Boko, Okri Pascal Tossou, Romain Hounzandji, Fernand Nouwligbèto, Pierre Médéhouègnon, Anicette Quénum. Gabriel Boko affirme que le « pédagogue éducateur » et le « philosophe de l'éducation » Jean Pliya – qu'il appelle le « Sénèque béninois » – « *a ouvert des perspectives nouvelles qui sont comme des chemins nouveaux de l'espérance et de salut de l'homme.* » Pascal Tossou écrit, non sans raison, que « *le thème unique* » des trois nouvelles du recueil *Le chimpanzé amoureux* « *c'est l'humanisme* » ; la conclusion de son étude est que « *chez Jean Pliya, fiction et réflexion se fécondent en tant que deux dimensions liées d'une même quête : l'épanouissement de l'Homme.* » Romain Hounzandji, quant à lui, pense que dans *Kondo, le requin*, Jean Pliya a « *transposé* » sur le personnage de Gbêhanzin « *une forte dose de sa vision humaniste du monde.* » Pour Anicette Quénum, « *l'homme au cœur de l'œuvre de Jean Pliya s'inscrit dans un projet humaniste puisqu'il est toujours question de son*

épanouissement en tant qu'être humain, autrement dit, de son bonheur. »

Pour qualifier ce fondement essentiel de la vie et de l'œuvre de Jean Pliya, Pierre Médéhouègnon parle d'un « *humanisme chrétien* » et Anicette Quénum, d'« *un humanisme à taille humaine qui...se donne comme objet une certaine philosophie du bonheur* ».

Ce livre est organisé en trois parties :

- L'auteur dramatique ;
- Le romancier, le nouvelliste et le conteur ;
- L'historien-géographe, le philosophe et le prédicateur.

Dans les annexes qui ferment ce livre, on lira, entre autres, le Rapport général du colloque, qui rend compte des débats consécutifs aux présentations, et les discours prononcés à l'ouverture, ainsi qu'un texte de Jean Pliya lui-même.

Adrien HUANNOU, Directeur du CIREF

Président du comité d'organisation

**PREMIERE PARTIE
L'AUTEUR DRAMATIQUE**

L'écriture de la puissance de Kondo-Gbêhanzin par le dialogue théâtral dans *Kondo, le requin*

**Par Romain D. HOUNZANDJI (Université
d'Abomey-Calavi)**

Résumé

Par le protagoniste de *Kondo, le requin*, Jean Pliya incarne la nécessité de restaurer les valeurs du passé. Surgit alors la question fondamentale de la présente étude : comment Gbêhanzin est-il donné à regarder et à écouter comme une valeureuse figure mémorable ? On peut postuler que le dialogue théâtral, écrit et joué, exprime au mieux la puissance du protagoniste de *Kondo, le requin*, dans la mesure où les échanges de paroles mettent en lumière les interactions entre les forces en conflit. L'objectif de l'étude est de scruter les répliques dans lesquelles est impliqué le personnage afin de dégager les indices qui organisent sa puissance. A cette fin, la pragmatique et la sémiologie théâtrale serviront d'outils d'analyse du texte dramatique de Pliya et du spectacle créé par le Théâtre Kaïdara. La réflexion s'intéresse aux traits constitutifs de la puissance de Gbêhanzin puis aux usages largement humanistes auxquels est dédiée cette puissance.

Mots clés : Puissance, pragmatique, sémiologie théâtrale, force, humaniste.

Abstract

For the protagonist of *Kondo, le requin*, Jean Pliya embodies the need to restore the values of the past. Then arises the fundamental issue of this study : how is Gbêhanzin set forth to be seen and heard as a valiant memorable figure ? One can postulate that the theatrical dialogue, written and played, best expresses the power of the protagonist of *Kondo, le requin* insofar as the exchange of words highlight the interactions between the opposing forces. The aim is to scan the replicas in which the character is involved in order to identify the clues that point to his power. To this end, the pragmatics and the theatrical semiotics serve as analysis tools for Pliya's dramatic text and the spectacle staged by Théâtre Kaïdara. Reflection focuses on

the constituent features of Gbêhanzin's power, then on the humanistic purposes to which such a power is dedicated.

Keywords : Power, pragmatics, theatrical semiotics, force, humanistic.

Introduction

Dans une interview publiée en 1995 par la revue *Sépia*, Jean Pliya se prononçait ainsi au sujet de *Doguiçimi*, roman historique de son compatriote Paul Hazoumé :

« *Doguiçimi*, c'était magistral ! L'ampleur, l'emphase, le raffinement de la civilisation d'Abomey y apparaissent dans toute leur dimension. Cela me gonflait de fierté. On comprendra que l'action de l'une de mes premières œuvres se situe aussi à la cour des rois, notamment de Béhanzin¹ ».

Toutes proportions gardées, cette appréciation concentre des indices par lesquels on peut accéder à une motivation et à une conviction caractéristiques de la personnalité et de l'œuvre du plus polyvalent des écrivains béninois de sa génération².

Tout d'abord et assez explicitement, la fierté qui gonflait Jean Pliya est un indicateur incontestable de son patriotisme et de son nationalisme très marqués. A cela s'ajoute que, dans les propos cités, l'auteur dramatique fait une allusion à peine voilée à sa pièce intitulée *Kondo, le requin*. Placée et lue en contexte, cette allusion signifie que ce texte dramatique participe de la réalisation d'une conviction de son auteur : il est nécessaire de valoriser le patrimoine hérité du passé. Pour matérialiser cette conviction dans l'univers fictionnel du drame historique qu'est

¹ Dominique Métaillet, « Qui êtes-vous, Jean Pliya ? » in *Sépia, revue culturelle et pédagogique francophone*, n°19, 1995, pp. 5-6.

² Dans une étude intitulée « Écriture et interférences culturelles dans le théâtre de Jean Pliya » in *Mélanges Jean Pliya*, pp. 17-32, Pierre Mèdèhouègnon affirmait, alors sans nuance en 1994, que Jean Pliya est l'écrivain béninois le plus polyvalent. Cela reste largement vrai même si, dans la jeune génération et entre autres, une plume comme celle de Daté Atavito Barnabé-Akayi menace d'atteindre le record de son aîné. Pour le moment et comparativement à Jean Pliya, seul le conte manque au palmarès du jeune romancier, nouvelliste, poète et essayiste.

Kondo, le requin, Jean Pliya s'appuie surtout sur le personnage de Kondo-Gbêhanzin qu'il investit d'une énorme puissance.

De ce constat découle la question cruciale qui oriente la présente étude : dans *Kondo, le requin*, comment Jean Pliya écrit-il la puissance du personnage de Kondo-Gbêhanzin au point de le donner à voir comme une mémorable figure du passé ? Pour esquisser quelques éléments susceptibles de répondre à cette interrogation, la présente étude sera faite à l'aide de la pragmatique et de la sémiologie théâtrale appliquées au dialogue dans le texte dramatique de Jean Pliya et dans le spectacle de sa mise en scène par Tola Koukoui.

On le sait, il n'est pas possible d'envisager l'étude de la puissance d'un personnage dramatique sans se référer à l'action. Or, au théâtre, la parole est action, ce que confirme Catherine Kerbrat-Orecchioni pour qui « *au théâtre, "dire", c'est par excellence faire : la parole dramatique est tout entière mise au service de l'action* »³. C'est donc dans le dialogue, en tant que catégorie majeure du « dire » théâtral, que l'on peut retrouver l'essentiel des actes en général et surtout des actes du langage qui peuvent manifester la puissance d'un protagoniste, en l'occurrence, Kondo-Gbêhanzin. Par ailleurs, grâce à la sémiologie théâtrale, l'analyse des actes du langage sera utilement renforcée par celle des gestes. Scruter quelques éléments de la gestuelle dans le cadre de la présente étude apparaît d'autant plus utile que « *gestes et paroles, dans le dialogue, sont intimement liés* »⁴. La démarche choisie consistera d'abord à explorer les traits constitutifs de la puissance de Kondo-Gbêhanzin et, ensuite, à s'appuyer sur le discours dont ce personnage est sujet ou objet pour tracer quelques principes de ce qu'on peut convenir d'appeler le bon usage de la puissance par l'homme de pouvoir.

³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue de théâtral », in *Pratiques*, n°41, mars 1984, p. 47.

⁴ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 2007, p. 82.

1. Traits constitutifs de la puissance de Kondo-Gbêhanzin

Dans *Kondo, le requin*, le protagoniste incarne des qualités et des convictions nettement marquées qui font d'abord sa force. Cette force intrinsèque est, par ailleurs, le terreau dans lequel s'enracine et s'épanouit la dimension extérieure de sa puissance. Cette double observation incite à polariser l'examen des traits constitutifs de la puissance du prince-souverain autour du caractère trempé ainsi que des convictions fortes de Kondo-Gbêhanzin d'une part et, de l'autre, de la force sociopolitique du personnage.

1.1. Kondo-Gbêhanzin : un caractère trempé et des convictions fortes

Au fil de l'action dramatique qui le fait passer du statut de prince héritier à celui de souverain du Danhomè, Kondo devenu Gbêhanzin révèle constamment, à travers gestes et propos, les traits de tempérament dominants qui nourrissent sa puissance. Kondo-Gbêhanzin est un homme intransigeant, impulsif, intrépide et influent. Des indices de ces traits caractériels traversent la réplique suivante du personnage qui répond à Bayol, venu lui demander de reconnaître les droits de la France sur le Danhomè :

« *KONDO : (Furieux) Au nom de quoi, de qui, un étranger ose-t-il parler aux descendants de Houégbadja de droits sur le Danhomè ? Sous prétexte de commerce, vous en voulez donc à notre terre ? Je ne puis en entendre davantage. Le roi, mon père, écrira à votre président et vous contresignerez la lettre. Voilà mon dernier mot. (Kondo se lève et ne bouge plus).* »⁵

Dans cette réplique, les propos du prince héritier commencent par deux questions furieuses. Dans la première

⁵ Jean Pliya, *Kondo, le requin*, Yaoundé, Editions CLE, 1981, Acte I, Scène première, pp.17-18.

apparaissent des données qui soignent la face⁶ du prince : il dit qu'il est descendant de Houégbadja⁷, un fils de la panthère à qui n'importe qui ne s'adresse pas n'importe comment. La deuxième interrogation malmène la face de l'allocutaire : elle révèle la malhonnêteté des Blancs qui dissimulent leurs visées colonialistes sous couvert de commerce. Dès lors qu'il est convaincu des stratagèmes des étrangers convoitant la terre de ses ancêtres, la fureur du prince héritier se décuple et son caractère impulsif affleure dans le ton. Il est devenu tout à la fois menaçant et impératif. Une ferme mise en garde se profile sur la phrase « *je ne puis en entendre davantage* » et contraint au silence Bayol, par ailleurs assommé par l'injonction : « *Vous contresignerez la lettre* » que mon père adressera à votre président. La réplique s'achève sur un geste énergique : dans le texte dramatique, « *Kondo se lève et ne bouge plus.* » Le jeu d'acteurs qui rend ce geste dans la mise en scène de Tola Koukoui est plus suggestif encore : Kondo bondit de son siège, se tient debout, jambes légèrement écartées, chaque bras tendu en arc et les poings énergiquement fermés.

La position debout du prince, son immobilité de même que ses bras tendus et ses poings fermés peuvent être considérés comme des mouvements volontaires du corps à travers lesquels affleure le caractère intransigeant de Kondo et son tempérament impulsif qui le porte à se tenir prêt à en découdre, les poings fermés, avec l'étranger prétentieux. Au fond, le geste théâtral signalé par l'indication didascalique dans le texte dramatique et sa réalisation scénique dans le texte spectaculaire remplissent

⁶ La tradition des études sociologiques reconnaît à l'Américain d'origine canadienne Erving Goffman la paternité de la notion de face, initiée en 1973. Des précisions faites plus tard par Brown et Levinson, on retient que chez tout individu, la notion de face intègre deux dimensions : la face négative et la face positive. La face négative désigne ce qui permet à l'individu de défendre tout ce qui relève de ses propriétés corporelles, matérielles, spatiales, affectives... Quant à la face positive, elle renvoie à l'image positive de soi que l'individu élabore et projette aux autres.

⁷ L'histoire donne le roi Houégbadja pour fondateur du royaume du Danhomè. L'organisation qu'il met en place et les institutions dont il a doté le royaume permettent à celui-ci de gagner rapidement et durablement en rayonnement.

une double fonction d'accompagnement et d'achèvement⁸. Les propos, « *je ne puis en entendre davantage [...] Voilà mon dernier mot* » signifient que l'entrevue est terminée. Le bond hors du siège et la stature debout de Kondo ne font que répéter le sens des propos tenus par le prince. En effet, se lever est un geste par excellence pour mettre un terme à une entrevue, pour marquer la fin d'un échange entre des interlocuteurs précédemment assis. On peut donc comprendre que les propos de Kondo et les gestes qu'il réalise sur scène illustrent bien la mesure dans laquelle, avec ces gestes d'accompagnement, « *parole et geste ont une même signification et se prêtent un mutuel appui* »⁹. En plus de fusionner avec les propos pour avoir une égale signification, le bond de Kondo, sa position debout et immobile, ses bras tendus en arc et ses poings fermés peuvent être donnés pour des gestes d'achèvement. Par l'immobilité dans la position debout qui intervient après la finale de la réplique, « *Voilà mon dernier mot* », Kondo semble exprimer son opposition à céder quoi que ce soit sur l'héritage de Houébadja. Il renforce cette opposition en signifiant, par les poings solidement fermés, qu'il se tient prêt, au besoin, pour un bras de fer. Dans ce cas, on prétend que les gestes complètent par leur sens le dernier mot formellement prononcé par le protagoniste.

Selon une autre perspective de lecture, les paroles et gestes de la réplique de Kondo à Bayol apparaissent comme un acte du langage à valeur perlocutoire, illustrative de la capacité de Kondo à exercer de l'influence sur les autres. Par le ton des propos tenus, leur sens ainsi que les gestes qui les accompagnent et les achèvent, on perçoit nettement que le prince héritier cherche à produire sur ses hôtes importuns un effet : qu'ils prennent conscience d'être devenus indésirables et se décident à

⁸ Dans son ouvrage déjà cité, Pierre Larthomas propose une typologie fonctionnelle des gestes et distingue, entre autres, les gestes d'accompagnement et les gestes d'achèvement. Le premier type désigne les gestes qui traduisent le même sens que l'énoncé verbal auquel ils se superposent ; le geste d'achèvement intervient pour terminer, avec des mouvements corporels volontaires et signifiants, ce qu'on a commencé par exprimer avec des signes verbaux. Le chapitre II (pp. 81-106) du *Langage dramatique* renseigne suffisamment sur les gestes.

⁹ Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 83.

battre immédiatement en retraite. Les suites dramatiques immédiates de cette réplique montrent que l'effet recherché n'a pas raté. Dans l'espace scénique du spectacle de Tola Koukoui, au bond de Kondo qui se met debout répond celui de Bayol qui sursaute de peur et s'écarte d'au moins un mètre en arrière. Il rejoint ensuite, à l'autre bout de la scène, Béraud qui lui conseille de déguerpir. Bayol, manifestement déstabilisé, à en croire ses gestes, finit d'ailleurs par confier verbalement à son collaborateur : « *Dans ma carrière de gouverneur des Rivières-du-Sud, jamais l'on ne m'a traité de la sorte.* »¹⁰.

A l'évidence, Kondo a de l'influence par laquelle il s'impose aux autres avec autorité. Cette influence se nourrit, peut-on dire, de valeurs dans lesquelles s'établissent ses convictions. Parmi elles, on retient surtout une fidélité inébranlable à ses choix et un attachement inconditionné au patrimoine ancestral. On peut s'ouvrir à une certaine intelligence de ces valeurs, spécifiquement attachées au personnage de Kondo-Gbêhanzin, grâce à une lecture orientée par l'analyse de contenu de quelques répliques.

Initialement très flatteuses, les promesses de la résistance que Gbêhanzin a choisi d'opposer à l'armée française se sont irréversiblement amenuisées au fil de l'action. Le souverain est pratiquement poussé dans ces derniers retranchements. Pourtant, il ne se dédit pas. A Djikada, sa préférée, il confie : « *J'ai voulu sauver notre terre pour que nos enfants vivent demain la tête haute. Si à cause de mon choix mes amis me quittent j'accepte la solitude.* »¹¹ En outre, désormais conscient du tragique de sa situation, il confirme toutefois sa position par une formule à valeur de sentence énoncée dans son discours d'adieu : « *Est vraiment victorieux, l'homme resté seul, qui continue de lutter dans son cœur.* »¹² L'adresse faite à Djikada et la formule sentencieuse renferment deux termes, « solitude » et « seul », qui se répondent en échos. Ils renseignent sur la situation d'un souverain progressivement et irrémédiablement abandonné par

¹⁰ Jean Pliya, *op. cit.*, Acte I, Scène première, p.18.

¹¹ Jean Pliya, *op. cit.*, Acte III, Scène V, « Atchérigbé », p. 95.

¹² Idem, p.104.

la plupart de ses soutiens. Aux pertes sévères infligées à son armée par les Français s'ajoute donc la tragique solitude dans laquelle se retrouve Gbêhanzin. Tout ceci constitue, *a priori*, des facteurs déstabilisateurs de la puissance du souverain. Mais, dans son discours, on a assez nettement la preuve du contraire. Le degré de renforcement de sa fidélité à la cause qu'il défend paraît inversement proportionnel à la fragilisation de sa puissance extérieure. En déclarant accepter sa solitude et en considérant le cœur où ne s'éteint pas l'élan du combat comme le véritable lieu de la victoire du combattant, Gbêhanzin donne la preuve que rien n'a réussi à corroder sa solidité et sa sérénité mentales dans lesquelles réside une part importante des ressorts immatériels de sa puissance. Une autre part tient à son fier attachement au patrimoine ancestral signifié par ces propos déjà cités : « *J'ai voulu sauver notre terre pour que nos enfants vivent demain la tête haute.* » On comprend que dans la chaîne de la sauvegarde et de la transmission du patrimoine ancestral, Gbêhanzin se découvre une vraie vocation de relai à laquelle il veut répondre sans condition : la terre des descendants de Houégbadja dont il est dépositaire, il veut la rendre intacte aux générations à venir. Il considère le contraire comme un parjure pendable : « *Que le tonnerre me foudroie si je signe un quelconque papier* »¹³, réplique-t-il catégoriquement à Adandédjan venu lui transmettre la proposition du général Dodds de signer un traité reconnaissant sa défaite. Au fond, Gbêhanzin estime que sa vie ne vaut pas plus que celle des vaillants martyrs de la résistance dont il tient à honorer et à respecter la mémoire jusqu'au bout :

« GBÊHANZIN : Hardis guerriers, de votre sang vous avez scellé le pacte de la suprême fidélité.

Oserais-je me présenter devant vous si je signais le papier du général ?

Je ne veux pas qu'aux portes du pays des morts le douanier trouve des souillures à mes pieds.

¹³ Idem, p. 101.

Quand je vous reverrai, je veux que mon ventre s'ouvre à la joie. »¹⁴

Tout bien considéré, l'influence dont jouit le protagoniste de *Kondo, le requin* procède de ses traits de caractère dont l'intrépidité et l'intransigeance. A ces traits s'ajoutent les valeurs comme la fidélité à ses choix personnels et la préservation absolue du patrimoine ancestral ; elles constituent la force et la grandeur d'âme du personnage. Cette puissance mentale s'accorde avec la force sociopolitique de protagoniste surtout à partir du moment où il est intronisé roi.

1.2. La force sociopolitique du personnage

Le protagoniste de *Kondo, le requin* jouit d'une puissance sociopolitique dont les aspects les plus significatifs sont un rayonnement étendu, une large allégeance à son autorité et une puissance militaire raffermie par sa force occulte.

Les paroles prononcées par Agassounon, grand consécuteur du rituel d'intronisation, sont chargées d'indices révélateurs de la puissance sociopolitique dont Kondo, devenu Gbêhanzin, est investi.

« AGASSOUNON : Maintenant, tu vas recevoir les attributs de ta souveraineté. Asseois-toi sur le trône de Houégbadja dont tu es le successeur désigné par les dieux. (Kondo s'asseoit). Né d'une panthère, tu portes les signes sacrés des rois du Danhomè et tu es l'égal d'un dieu. [...] Reçois à présent la récade, symbole de ton pouvoir incontesté. Elle sera vénérée comme ta personne. Tu es désormais le maître du monde. (Signe d'approbation de Migan et de Mèhou). Pour accomplir un destin de gloire, tous les Danhoméens t'appartiennent ainsi que les femmes du royaume, hormis les prêtresses de Sakpata, le dieu de la variole. J'orne ton cou de ce collier de perles bleues, du plus pur corail et te proclame roi des perles, l'égal d'Aïdo Wèdo, l'arc-en-ciel, source

¹⁴ Idem, p. 104.

unique des richesses, qui dispense la pluie à profusion. »¹⁵

Même quand on circonscrit le sens de cette réplique à l'univers intradiégétique de la fiction dramatique, on s'accorde sur le fait que ce discours d'intronisation a un double allocutaire. Le premier est évidemment le prince Kondo, sujet du rituel. Mais, au-delà de sa personne et comme dans une sorte de trope communicationnel¹⁶, les paroles prononcées par Agassounon sont destinées à tous les dignitaires de la cour à qui les coutumes permettent d'être présents. On le sait, pendant la cérémonie, avant qu'il ait fini de recevoir ses attributs royaux et de prononcer son nom de règne, Kondo n'a pas eu droit à la parole. Mais le protocole d'intronisation confie au consécuteur des propos qui valorisent la puissance du tout nouveau souverain et qui, en dernier ressort, sont autant sinon plus destinés aux deutéragonistes du drame d'intronisation qu'à son protagoniste. Dans la perspective de la double énonciation, on peut ainsi convenir que l'un des enjeux des paroles prononcées par Agassounon est de soigner, par procuration et à destination des dignitaires, la face du roi à travers la puissance sociopolitique dont il est désormais investi du fait de son intronisation.

Le premier fondement de cette puissance réside dans l'essence de l'être d'exception qu'il est devenu : un fils de panthère et, au-delà, un dieu. Dans un cas comme dans l'autre, Gbêhanzin devient, parmi tous, un être hors du commun. En tant que fils de panthère et donc panthère lui-même, il en incarne, parmi les siens et pour leur bénéfice, la férocité. De même, élevé au rang de dieu, de « *maître du monde* », il devient une entité supérieure qui détient sur ses sujets tous les pouvoirs comme le signale la récade qui lui est remise pendant la cérémonie et qui

¹⁵ Idem, Acte I, Scène II, « L'intronisation de Gbêhanzin », pp. 22-23.

¹⁶ Il y a un trope communicationnel, « chaque fois que s'opère, sous la pression du contexte, un renversement de la hiérarchie "normale" des niveaux de destinataires ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui, en vertu des marques d'allocution, fait fonction de destinataire direct ne constitue en fait qu'un destinataire indirect [...] », Catherine Kerbrat-Orecchioni citée par Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 40.

constitue, selon les mots proclamés par Agassounon, le « symbole de (son) pouvoir incontesté ».

La puissance sociopolitique de Gbêhanzin réside également dans ses richesses. Du fait de sa royauté, il devient dépositaire et intendant d'une fortune incommensurable. Son patrimoine est d'abord constitué de « biens humains » d'autant que tous ses sujets, hommes et femmes, exception faite des Sakpatassi, lui appartiennent. Il détient également les richesses matérielles de toutes natures puisqu'il est « l'égal d'Aïdo Wêdo, l'arc-en-ciel ». Sur le territoire de l'ancien royaume du Danhomè et même au-delà, le serpent arc-en-ciel est le dieu pourvoyeur de richesses, si bien que « parmi les excréments considérés comme signe d'abondance et utilisés rituellement pour amener cette abondance, (on cite) ceux du serpent arc-en-ciel au Dahomey »¹⁷. Elevé au rang de ce dieu, le roi est donc source de toutes richesses et on imagine l'ampleur de son influence sociale et le rayonnement de celle-ci dû à l'attribut d'égal d'Aïdo Wêdo que confère à Gbêhanzin son statut de roi.

Par ailleurs, l'allégeance spontanée et inconditionnée que manifeste la cour à l'autorité du roi ne fait que mettre en relief et raffermir sa puissance surtout au plan politique. Dans le dialogue théâtral de *Kondo, le requin*, les signes de l'allégeance vouée à Gbêhanzin sont perceptibles, entre autres, à travers les phrases introductives de certaines répliques adressées au roi. Pour répondre au roi à propos des funérailles solennelles qu'il entend organiser afin d'honorer la mémoire du défunt roi Glèlè, Migan introduit ses propos par la formule de soumission : « *Je me prosterne, maître de l'univers* »¹⁸. Avant de prendre congé du souverain qui ne juge pas nécessaire de consulter les oracles au sujet des sacrifices à faire dans le cadre de ces funérailles, Guèdègbé déclare : « *Je m'incline, ô roi très éclairé* »¹⁹. « *Je me prosterne devant le roi* »²⁰ est la phrase introductive de la réplique de Kinvo dans laquelle il implore la clémence de

¹⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont S.A., 1982, p. 426.

¹⁸ Jean Pliya, *Idem*, p. 28.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Idem*, p. 34.

Gbêhanzin en faveur de Vichégan qui, elle-même, supplie le roi en commençant par dire : « *Je me jette à vos pieds* »²¹.

Les locuteurs respectifs de ces propos n'ont pas le même statut. Migan et Kinvo sont respectivement « *premier ministre, exécuteur des sentences de mort* »²² et « *ministre chargé de la police du Palais* »²³. Guérisseur et devin, Guèdègbé peut être considéré comme un interlocuteur direct des ancêtres, un *medium* humain entre les esprits des morts et les vivants. Enfin, préférée du défunt Glèlè, Vitchégan a tout fait pour disqualifier du trône Gbêhanzin auprès de qui elle se trouve alors en disgrâce. De ces statuts et situations divers, on infère que le respect et la soumission au pouvoir du roi n'exclut aucun profil ; qu'on soit haut dignitaire de la cour ou simple sujet, on est assujetti à ce pouvoir. De même, l'allégeance au pouvoir de Kondo Gbêhanzin n'oblige pas seulement ceux qui, comme Vitchégan ou même Kinvo, auraient quelque dette de reconnaissance à payer au souverain, mais également ceux qui, auprès de lui, sont en odeur de sainteté. Elargi donc à tous, le devoir universel de respect et de soumission à l'égard du roi est une preuve irréfragable de sa puissance politique surtout, mais sociale aussi.

Dans une autre perspective de lecture, il y a quelque intérêt à analyser les phrases introductives ci-dessus comme des actes du langage. On découvre alors qu'il s'agit de propos à valeur illocutoire performative parce que l'énonciation se double de la réalisation de l'énoncé. Devant le texte spectaculaire du Théâtre Kaïdara de Tola Koukoui, le public est immédiatement sensible à cette valeur de ces mots introductifs. Sur scène par exemple, Vichégan est étendue de tout son long, face contre terre, quand elle déclare se jeter aux pieds du roi. Globalement, dans l'espace scénique, ces propos performatifs sont mis en scène à travers un jeu qui fait promener le regard du spectateur sur un axe vertical, donc le *haut/bas*. Le roi Gbêhanzin, quoiqu'étant assis, reste en *hauteur*. En effet, il est

²¹ Idem.

²² Idem, p. 9.

²³ Idem.

certes assis, mais il l'est sur son trône qui l'élève au-dessus de tous. Selon le moment de l'action, on retrouve, à l'autre bout de cet axe vertical, *en bas*, des acteurs de Tola Kokoui qui jouent les personnages cités ci-dessus. Chacun d'eux est, selon le cas, accroupi, prosterné ou carrément étendu à plat ventre. Dans l'une ou l'autre de ces postures, ces acteurs se donnent à voir de haut par le roi, dans une attitude de soumission et c'est justement cet aplatissement devant le trône, cette allégeance à l'autorité à qui on veut s'adresser, qui met en relief, par relation antinomique de souverain/sujet, la puissance du roi Gbêhanzin. Sa suprématie procède, par ailleurs, de sa puissance militaire et de la force occulte qu'on lui attribue.

Après les combats de Kpokissa et de Dogba, le général Dodds, faisant le point de l'avancée des troupes françaises, déclare :

*« Certes, nous décelons déjà, chez l'adversaire, les premiers signes de flottement. Mais l'énergie et la ténacité de Gbêhanzin sont remarquables. Tôt ou tard il faudra le capturer pour que ses guerriers abandonnent la lutte. »*²⁴

Dans cette réplique du général Dodds, le posé – défini par Catherine Kerbrat-Orecchioni comme « *le véritable objet du message à transmettre* »²⁵, – intègre deux catégories de données relatives aux forces, françaises et danhoméennes, en confrontation. Les signes de flottement décelés par le général français signifient l'ascendance des forces françaises et le début de fragilisation des résistants. Mais le contenu du message reste nettement favorable à la puissance de Gbêhanzin. L'appréciation que Dodds fait de la situation indique sans ambiguïté qu'au regard de l'énergie et de la ténacité inusables du souverain, il demeure une perpétuelle menace pour les forces françaises tant qu'il est en liberté. Tout porte à croire que les victoires particulières des combattants français n'intéressent pas leur général tant qu'il sait que le plus redoutable des guerriers danhoméens, Gbêhanzin, n'est pas fait captif. D'ailleurs, celui-ci

²⁴ Idem, Acte III, scène II, « L'état-major français au bivouac d'Akpa », p. 79.

²⁵ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 25.

n'utilise pas que des armes classiques à en croire certains de ses sujets :

« BOSSOU : [...] *Les Blancs ne captureront jamais Gbêhanzin. Il a des gris-gris pour s'évanouir comme un fantôme et reparaitre subitement ailleurs. Et tous ceux qui touchent son pagne disparaissent de même. L'on assure que s'il risque de tomber aux mains des ennemis, il se transformerait en un oiseau et s'envolerait. Voilà un roi. Je voudrais posséder son gris-gris.* »²⁶

Par les pouvoirs occultes qu'il est censé détenir et manipuler, Gbêhanzin se pare parfois des attributs d'un fantôme pour échapper à l'ennemi. Il paraît alors invincible et rassure, de ce fait, une certaine partie de l'opinion. Quand Bossou conclut ses propos par ces mots d'admiration : « *Voilà un roi* », il formule comme l'article majeur qui concentre une sorte de profession de foi en la force occulte du roi.

On se convainc au total que, par sa composition renforcée, par endroits, par des gestes signifiants, le dialogue théâtral dans *Kondo, le requin* est, dans une large mesure, destinée à valoriser la force de caractère, les solides convictions et la force sociopolitique qui constituent la puissance de Gbêhanzin. A quoi le personnage exerce-t-il cette puissance ?

2. De l'usage de la puissance de Kondo-Gbêhanzin

On l'a vu, le personnage de Kondo-Gbêhanzin jouit d'une puissance évidente et impressionnante. Il la dirige vers plusieurs fins. Avec l'autorité et la force dont il dispose, le prince héritier devenu souverain du Danhomè exerce, sur ses sujets récalcitrants, une violence sensibilisatrice. Gbêhanzin sait également user de sa puissance pour couvrir d'une bonté humaniste les personnes en difficulté. Enfin, parfois contre les habitudes, le roi décide, par son autorité souveraine, de se dépouiller de ses prérogatives pour mieux s'engager aux côtés des combattants de la fidélité et de la liberté.

²⁶ Jean Pliya, Idem, Acte III, Scène IV, « L'opinion du peuple », p. 87.

Pour réprimer les incorrigibles intrigants Vichégan et Kinvo, Gbêhanzin fait intervenir son autorité et sa force :

« GBÊHANZIN : *Mon indulgence à ce que je vois n'a pas eu d'effet. [...] Migan ! Occupe-toi de l'ex-reine Vichégan. Fouette-la jusqu'au sang et jette-la en prison. Qu'aucun Danhoméen en la rencontrant plus tard dans les rues d'Abomey ne puisse la reconnaître.*

MIGAN (Se saisit de Vichégan, lui tord les bras dans le dos et la met debout) : *Rassurez-vous, Majesté. La chicotte enduite de piment arrachera sa peau lambeau par lambeau et, si elle en réchappe, elle sera blanche comme un albinos. (Il sort d'un pas décidé, entraînant Vichégan qui se débat). »²⁷*

Dans cet échange entre le roi et Migan, son bras armé, on comprend que Vichégan est sous le coup d'une sanction. La chicotte enduite de piment, l'épiderme à arracher pièce par pièce et la promesse de transformer Vichégan en albinos sont respectivement l'instrument, le mode opératoire et le résultat attendu de la sanction. Ces trois paramètres signalent évidemment que, d'une terrible violence, cette sanction commanditée par le puissant Gbêhanzin est à la lisière du respect de l'intégrité de la personne humaine. A l'évidence, le message des répliques échangées entre Gbêhanzin et Migan signifie que la force et l'autorité du roi en arrivent à infliger à ses sujets une violence saisissante. Elle reste toutefois justifiée et éclairée comme le suggèrent les deux présumés, factuel et logique, qui pointent dans les propos du souverain.

La première phrase de l'intervention du roi présuppose que, par le passé, Vichégan avait déjà offensé, une ou plusieurs fois, le roi qui, indulgent, lui avait remis sa faute. En effet, dans *Kondo, le requin*, une part de l'action non montrée mais évoquée dans l'échange dialoguée signale qu'avant comme après le choix de Kondo pour succéder à son père Glèlè, Vichégan, d'abord seule puis de connivence avec Kinvo, n'a jamais cessé de manœuvrer pour disqualifier Kondo du trône ou

²⁷ Idem, Acte II, Scène II, « La réception des otages », pp. 58-59.

lui compliquer le règne. N'en pouvant plus de supporter les machinations de la préférée de son père, Gbêhanzin décide enfin de passer à la sanction sévère. Manifestation de sa puissance, le châtiment violent évoqué ci-dessus n'est donc pas déclenché dès la première offense et c'est en cela qu'on peut le considérer comme justifié. Il est en outre éclairé dans la mesure où, en précisant « *qu'aucun Danhoméen en la rencontrant plus tard dans les rues d'Abomey ne puisse la reconnaître* », le roi présuppose que la sanction, bien que non respectueuse de l'intégrité de la personne humaine et privative de liberté, évite cependant d'être attentatoire à la vie. On peut donc en déduire que l'exercice de la puissance de Gbêhanzin, quoique parfois écrasant pour certains sujets, reste globalement respectueux du droit de toute personne humaine à la vie. Fort et autoritaire donc, Gbêhanzin n'en est pas moins bon et humaniste et il le manifeste, même à l'égard de l'ennemi en difficulté.

Dans la scène de « la réception des otages », les intendants Zinzindohoué et Tchédigan rendent compte au roi du traitement fait aux ennemis captifs :

« ZINZINDOHOUE (se prosterne) Je salue le maître du monde. Après l'excès de zèle qui nous avait d'abord poussés à rudoyer les Blancs, nous avons tenu compte de vos recommandations. Nous leur avons donné de nouveaux vêtements, des chapeaux, des souliers. Puis ils furent transportés en hamac jusqu'à Abomey et logés dans le palais Evènoumèdè.

TCHÉDIGAN : Père de ma vie, vos largesses excessives à mon endroit m'ont fait me prénommer « Tchédigan » : vos dons passent la mesure. Ma reconnaissance sera éternelle. Rien n'a manqué à la table des hôtes garnie d'assiettes, de couteaux, de fourchettes, de verres, de nappes, de serviettes et de vins de France. »²⁸

La seconde réplique indique nettement que le roi des perles est coutumier des actes de bienveillance à l'égard de ceux

²⁸ Idem, pp. 52-53.

qui le côtoient. Tchédigan déclare en être un exemple vivant si bien que, par son prénom, il inscrit définitivement dans la mémoire du temps le témoignage de la bonté généreuse du roi. En outre, Zinzindohoué ne signale-t-il pas que le roi a dû faire intervenir son autorité pour mettre un terme aux mauvais traitements préalablement infligés aux otages blancs ? Il a fallu que Gbêhanzin se serve de son influence et de son autorité sur ses collaborateurs pour que le sort des otages blancs, initialement rudoyés, connaisse un franc changement. Décemment revêtus, ils sont logés et nourris ; le couvert, constitué à la française, fait vivre ces otages en territoire étranger comme en France. Ce traitement délicat et généreux dont ils font l'objet correspond à une vision humaniste du pourtant redoutable roi du Danhomè : « *Un otage n'est pas un prisonnier de guerre. Juste un peu d'intimidation* »²⁹. De Tchédigan aux otages blancs, on constate en somme que la mansuétude de Gbêhanzin ne s'exerce pas de façon discriminatoire mais s'applique à l'homme quel qu'il soit. Et au-delà de sa bienveillance envers les personnes en difficulté, la vision humaniste du souverain imprègne certains de ses choix, tel son sens de dépouillement de soi aux côtés des combattants de la dignité et de la liberté.

Affolé par la prise de Kanan, Le Messenger accourt annoncer à Gbêhanzin que Chachabloukou vient le protéger du danger imminent. Mais le roi s'indigne : « *Le Danhomè va tomber aux mains de l'ennemi et l'on pense d'abord à moi ? [...] Les meilleurs des Danhoméens se font tuer pour nous et nous sommes là à palabrer.* »³⁰ Pour le roi, moins que les privilèges attachés à sa personne et, s'il le faut, contre eux, ce qui importe est d'abord la préservation du patrimoine qui lui est confié et le sort des vaillants combattants dévoués, au prix de leur vie, à la défense de celui-ci. Au lieu donc de s'abriter sous son autorité et son influence, Gbêhanzin préfère se dépouiller de ses privilèges. Entre autres, ce sens d'abandon de soi et de proximité avec le peuple reste le motif principal de l'admiration

²⁹ Idem, Acte I, Scène III, « Un conseil de palais mouvementé », p. 38.

³⁰ Idem, Acte III, Scène III, « La catastrophe », p. 83.

des plus fidèles de ses proches. En effet, au plus fort de la débâcle, après que le roi a mis feu au grand palais de Singbodji et découvre que son entourage se réduit comme peau de chagrin, le prince Sètondji persiste à suivre le souverain et justifie son choix :

« SÈTONDJI : [...] Le Danhomè n'a jamais connu un pareil roi. Lui, l'égal des dieux, il a aimé la terre de ses aïeux jusqu'à oublier ses prérogatives. Au front, il refusait d'aller en hamac et il mangeait en présence des soldats. [...] A ces actes précisément, je le trouve plus grand roi que jamais. Il s'est rapproché de son peuple et a voulu partager ses tribulations. »³¹

Par ce témoignage de Sètondji, il apparaît que, malgré son pouvoir et ses attributs royaux, Gbêhanzin se refuse à entretenir un stérile culte de sa personnalité alors même que la vie de ses combattants est en jeu. Choisir, contre les habitudes de cour, de manger sans se dissimuler à la présence des soldats signifie que ce qui importe pour Gbêhanzin est moins de se faire passer pour l'égal des dieux que de se comporter en amis des hommes du peuple. Dans une certaine mesure, il fait tomber le mythe dont on entoure la personne du roi pour vivre, en grande sincérité, le pacte d'amitié que sa puissance ne l'empêche pas de sceller avec ses soldats. Ce pacte le dispose à vivre simplement et sincèrement l'aridité des conditions de vie au front de guerre : il renonce au hamac, évitant de faire valoir, pour son seul bien, des commodités auxquelles il a pourtant droit.

On l'a vu, poussé à bout d'indulgence, Gbêhanzin sait se servir volontiers de son pouvoir et de son autorité pour ramener, à la norme socio-morale en vigueur dans son royaume, ceux qui s'en éloignent ; sa puissance se pare alors des outils de violence. Mais en général, marqué peut-on dire par une conception profondément humaniste de son rapport à l'autre, Gbêhanzin se sert de sa puissance pour protéger, sans discrimination, ceux que quelque vulnérabilité affecte, ou pour se délester des privilèges

³¹ Idem, Acte III, Scène IV, « L'opinion du peuple », p. 90.

qui peuvent constituer un écran entre le roi et le peuple qu'il est appelé à servir.

Conclusion

Pour vérifier le postulat de départ selon lequel, dans *Kondo, le requin*, le dialogue de théâtre est investi de données qui aident à répondre à la question du comment Jean Pliya écrit la puissance de Kondo-Gbêhanzin, cette étude qui s'achève a trouvé des éléments polarisés autour du caractère et des convictions fermes du protagoniste puis de sa force sociopolitique.

Sur le plan du caractère, des répliques injonctives soutenues par des gestes d'accompagnement ou d'achèvement révèlent que ce personnage est intrépide et intransigeant. Ces traits, renforcés par des valeurs dont la nécessité de défendre le patrimoine ancestral ainsi que la fidélité aux choix personnels, nourrissent sa puissance sociopolitique. Celle-ci se traduit par l'étendue de son rayonnement social dû à ses attributs d'égal du dieu-serpent arc-en-ciel, pourvoyeur de l'abondance. La puissance sociopolitique de Gbêhanzin est également signifiée à travers l'allégeance de ses sujets traduite par des propos perlocutoires performatifs et des postures scéniques d'aplatissement. La puissance sociopolitique du souverain apparaît enfin dans les manifestations de ses forces militaire et occulte.

Une fois la preuve de la puissance du personnage ainsi établie, l'étude s'est ensuite intéressée à évaluer, à partir du posé et de l'implicite de certaines répliques, l'usage que le souverain fait de la puissance qu'il incarne. L'exercice d'une violence répressive mais justifiée et respectueuse de l'inaliénable droit à la vie est l'usage le plus virulent que Gbêhanzin fait de sa puissance. En règle générale, il l'exerce plutôt soit pour protéger, sans discrimination, des personnes en situation de vulnérabilité, soit pour briser certaines prérogatives royales afin d'être proche de ses vaillants soldats, combattants de la dignité et de la liberté.

Tout bien pesé, dans *Kondo, le requin*, Jean Pliya semble avoir transposé sur le protagoniste de sa première pièce de théâtre une forte dose de sa vision humaniste du monde relayée ailleurs, aussi bien dans ses autres fictions littéraires que dans ses essais.

Bibliographie

CHEVALIER, Jean et GHERRBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont S.A., 1982, 1060p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. « Pour une approche pragmatique du dialogue de théâtral », in *Pratiques*. N°41, mars 1984, pp. 46-62.

Id. *L'implicite*. Paris, Armand Colin, 1986, 404p.

LARTHOMAS, Pierre. *Le langage dramatique*. Paris, PUF, 2007, 478p.

MEDEHOUEGNON, Pierre. « Ecriture et interférences culturelles dans le théâtre de Jean Pliya » in *Mélanges Jean Pliya* (Coord. HUANNOU, Adrien). Cotonou, Editions du Flamboyant, 1994, pp.17-32.

METAILLET, Dominique. « Qui êtes-vous, Jean Pliya ? » in *Sépia, revue culturelle et pédagogique francophone*. n°19, 1995, pp. 2-10.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2004, 447 p.

PLIYA, Jean. *Kondo, le requin*. Yaoundé, Editions CLE, 1981, 106 p.

PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris, Armand Colin, 2009, 127 p.

THEÂTRE KAÏDARA. *Kondo, le requin*. Mise en scène de Tola Koukoui, Théâtre de verdure du CCF, avril 2007.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre*. Paris, Belin, 1996, 217 p.

Annexe 2 Organisation

Comité scientifique

Professeur Adrien HUANNOU, Université d'Abomey-Calavi (Bénin) ;

Professeur Pierre MEDEHOUEGNON, Université d'Abomey-Calavi (Bénin) ;

Professeur Gabriel Coovi BOKO, Université d'Abomey-Calavi (Bénin) ;

Professeur Bienvenu AKOHA, Université d'Abomey-Calavi (Bénin) ;

Professeur Valy SIDIBE, Université Félix Houphouët Boigny, (Côte d'Ivoire) ;

Professeur Kazaro TASSOU, Université de Lomé (Togo) ;

Docteur Bienvenu KOUDJO (M.C.), Université d'Abomey-Calavi (Bénin) ;

Docteur Pascal Okri TOSSOU (MC), Université d'Abomey-Calavi (Bénin) ;

Comité d'organisation

Professeur Adrien HUANNOU, Université d'Abomey-Calavi ;

Professeur Pierre MEDEHOUEGNON, Université d'Abomey-Calavi ;

Professeur Gabriel Coovi BOKO, Université d'Abomey-Calavi ;

Docteur Pascal Okri TOSSOU (MC), Université d'Abomey-Calavi ;

Docteur Emile Adjéroba ADECHINA, Université d'Abomey-Calavi ;

M. Pascal ZOUNTCHEME, Centre Africain de Formation et de Perfectionnement des Journalistes (Bénin) ;

Docteur Raphaël YEBOU, Université d'Abomey-Calavi ;

Docteur Fernand NOUWLIGBETO, Université d'Abomey-Calavi ;

Docteur Rose AKAKPO, Université d'Abomey-Calavi ;

Docteur Romain HOUNZANDJI, Université d'Abomey-Calavi ;

Docteur Hyacinthe OUINGNON (Université de Porto-Novo)

Rapporteurs

Dr Okri Pascal TOSSOU (MC) ;

Dr Raphaël YEBOU (MC) ;

Dr Romain HOUNZANDJI.

Equipe technique

Professeur Adrien HUANNOU ;

Professeur Pierre MEDEHOUEGNON ;

Professeur Gabriel Coovi BOKO ;

Docteur Raphaël YEBOU (MC).

TABLE DES MATIÈRES

OUVERTURE	5
PREMIERE PARTIE : L'AUTEUR DRAMATIQUE	11
L'écriture de la puissance de Kondo-Gbêhanzin par le dialogue théâtral dans Kondo, le requin (Par Romain D. HOUNZANDJI)	13
Résumé	13
Introduction	14
1. Traits constitutifs de la puissance de Kondo-Gbêhanzin	16
1.1. <i>Kondo-Gbêhanzin : un caractère trempé et des convictions fortes</i>	16
1.2. <i>La force sociopolitique du personnage</i>	21
2. De l'usage de la puissance de Kondo-Gbêhanzin.....	26
Conclusion	31
Bibliographie	32
Traitements chronotopiques du «Palais Royal d'Abomey» dans les créations théâtrales de Jean Pliya, Koffi Gomez et Apollinaire Agbazahou (Par Roger Koudoadinou)	33
Résumé	33
Introduction	34
1. Fresque dahoméenne et création théâtrale	35
2. Les divergences de traitements chronotopiques du «Palais Royal d'Abomey» dans les trois pièces	40
2.1. <i>Le palais royal d'Abomey comme chronotope historique chez Jean Pliya et Koffi Gomez</i>	42
2.2. <i>Le «Palais Royal d'Abomey» comme chronotope intemporel dans le gong a bégayé d'Apollinaire Agbazahou</i>	44
3. Par delà les traitements chronotopiques, la défense et illustration de la culture du Danxome	45
Conclusion	49
Bibliographie sélective	50
Jean Pliya sur les planches : étude de quelques mises en scène de Kondo le requin et de La secrétaire particulière (Par Fernand NOUWLIGBETO)	53
Résumé	53
Introduction	54
I. Notion de mise en scène et contexte de création des pièces	55
1.1. <i>Définition de la notion de mise en scène</i>	55
1.2. <i>Quelques éléments des contextes de création théâtrale</i>	56
1.2.1. <i>Kondo le requin en 1966 : une pièce de théâtre jouée par une troupe scolaire</i>	56
1.2.2. <i>Kondo le requin en 2007 : un contexte particulièrement favorable</i>	56
1.2.3. <i>Kondo le requin en 2016 : une lecture politique à la lumière du contexte électoral</i>	57
1.2.4. <i>La secrétaire particulière : faire revenir le public au théâtre</i>	59
II. Acteurs et jeu d'acteur	60
II.1. <i>Les effectifs des acteurs mobilisés par les metteurs en scène</i>	60
II.2. <i>Les profils des acteurs</i>	62
II.3. <i>Le jeu de l'acteur</i>	63
III. L'occupation et la gestion de l'espace et du temps	65
IV. Les costumes, l'éclairage, la musique et lebruitage	68

Conclusion ..	71
Indications bibliographiques ..	71
L'actualité de la Secrétaire particulière de Jean Pliya (Par Freud M. YOA)	73
Résumé... ..	73
Introduction ..	74
1. Du résumé.. ..	75
2. Étude thématique	77
3. La portée de la pièce	88
Conclusion ..	89
Références bibliographiques ..	90
L'Esthétique du pont filial dans la dramaturgie de José Pliya (Par Rose Ablavi AKAKPO) ..	91
Résumé... ..	91
Introduction ..	92
1. De l'intertexte à la subversion dramatique	94
1.1. <i>De Kondo, le Requin à Konda, le Roquet : une parodie à visée subversive..</i>	95
1.2. <i>Du bûcheron de « L'arbre fétiche » au bûcheron de mon petit Poucet : transgénéricité et filiation au second degré</i>	99
2. Complexe d'Œdipe et déconstruction de la figure du père	101
a. <i>Du drame familial à la résurgence du conflit oedipien</i>	102
b. <i>Le parricide et la déconstruction de la figure du père..</i>	105
3. Portée dramatique du conflit oedipien chez José Pliya.... ..	110
a. <i>Révolte artistique et écriture transgressive..</i>	110
b. <i>Nouvelle vision du jeu dramatique : distanciation et destruction de l'illusion théâtrale..</i>	113
Conclusion ..	115
Références bibliographiques ..	116
Isotopie du citoyen patriote dans le théâtre de Jean Pliya (Par Raphaël YEBOU). ..	119
Résumé... ..	119
Introduction ..	120
I. Éléments d'exploration sémantique... ..	122
1. L'isotopie : qu'est-ce que c'est ?	122
2. Le citoyen... ..	124
3. Le patriote	124
II. Les constructions de l'isotopie du citoyen patriote dans le théâtre de Pliya	125
1. Éléments d'isotopie dans Kondo, le requin	125
1.1 <i>L'isotopie directe</i>	125
1.1.1. <i>Le devoir de défendre la terre des aïeux.</i>	125
1.1.2. <i>Le sens de l'honneur et de la dignité.</i>	127
1.1.3. <i>La défense de cette terre jusqu'au sacrifice de soi</i>	128
1.1.4. <i>L'autorité</i>	129
1.2. <i>L'isotopie indirecte.</i>	130
2. Dans La secrétaire particulière de Jean Pliya	130
1. <i>L'isotopie directe..</i>	131
2. <i>L'isotopie indirecte..</i>	132
Conclusion ..	132
Références bibliographiques ..	133

Lecteur modèle et fonction téléologique de la nouvelle et du théâtre de Jean Pliya (Par Rodrigue Ndong) ...	135
Résumé ...	135
Introduction ...	135
I. La littérature et sa fonction sociale dans l'esthétique de Jean Pliya ...	136
1.1. <i>Edification du lectorat</i> ...	136
1.2. <i>Moralisation du lecteur</i> ...	139
II. Le lecteur modèle de Jean Pliya ...	142
2.1. <i>Le lecteur modèle théorisé par Umberto Eco</i> ...	142
2.2. <i>Le lecteur modèle de « L'Arbre fétiche »</i> ...	144
2.3. <i>Le lecteur modèle de La Secrétaire particulière</i> ...	148
Conclusion ..	151
Bibliographie ...	151

Signification sociologique et politique des noms de personnages dans « Kouô Gbowélé » de B. Adukou et de Agbakpôté (Par Albert Bienvenu AKOHA.	153
Résumé ...	153
I. De la dramaturgie et de la fiabilité de la traduction... ..	154
II- Dénomination des personnages, reflet du contexte historique et sociopolitique du Danxomé des années 1890, 1892 et 1894 ..	157
1. <i>Les noms de fonction et/ou de profession</i> ...	157
2. <i>Les noms de personnalités historiques</i> ...	159
2.2. <i>Des noms de personnages issus du monde paysan et de la cour royale</i> ...	161
III. L'union sacrée des personnages du Danxomé autour de son roi : de la réalité à la fiction ...	163
Bibliographie ...	165

Jean Pliya, les troupes scolaires et le public en Afrique de l'Ouest dans les années 69-70 (Par Sénouvo Agbota ZINSOU) ...	167
Résumé ...	167
Introduction ...	168
I. Le contexte de Kondo, le Requin : le théâtre historique ..	169
II. La clé de La Secrétaire particulière... ..	171
III. Les personnages : une dramaturgie de l'angoisse, de l'incertitude et de l'attente ...	172
IV. Situation de discours dans La Secrétaire particulière: le vocabulaire étonnant de M. Chadas ...	177
V. Une pièce judicieusement semée de signes : vestimentaires, corporels-gestuels, sonores, corporels sonores.....	181
1. <i>Signes vestimentaires</i> ...	181
2. <i>Signes sonores</i> ...	183
3. <i>Signes spatio-corporels</i> ...	185
VI. La réception ..	186
VII. La portée de La secrétaire particulière ...	189
Conclusion ..	192
Bibliographie ...	196

DEUXIEME PARTIE : LE ROMANCIER, LE NOUVELLISTE ET LE CONTEUR ... 201

Trabi ou la vraie révolution dans Les tresseurs de corde de Jean Pliya (Par Adjignon Débora Gladys HOUNKPE) ...	203
--	------------

Résumé ..	203
I. Bref résumé de l'intrigue ..	206
II. Pour le fil conducteur scientifique de cette communication.	204
III. Discussion ..	205
IV. Les plaies de la "fausse révolution" et les remèdes de la "vraie" révolution.	207
V. L'hymne à la vraie révolution..	208
Conclusion ..	209
Nommer et désigner : l'onomastique et l'onomaturgie dans le roman Les tresseurs de corde de Jean Pliya (Par Emile Daouda A. ADECHINA)...	211
Résumé...	211
Introduction ..	212
1. Notre corpus : Les tresseurs de corde ..	215
2. De la dation du nom..	217
2.1. Dation de nom dans l'aire culturelle Gbé.	218
2.2. Dation de nom dans l'aire culturelle Petoni ..	220
3. Les aspects de l'onomaturgie occurrente dans l'oeuvre ..	221
4. L'influence des noms forgés sur leurs porteurs.	224
5. Fonctions littéraires, symboliques et idéologiques de l'onomaturgie dans Les tresseurs de corde ..	234
Conclusion ..	235
Bibliographie ..	237
Le Chimpanzé amoureux de Jean Pliya : à la découverte de la « Nouvelle-essai » (Par Okri Pascal TOSSOU) ..	239
Résumé...	239
1. Dédicaces et épigraphes comme éléments de pragmatique ..	241
2. Des effets du trope communicationnel....	250
Références bibliographiques ..	254
Valeurs aspectuelles stylistiques du présent de l'indicatif dans Les tresseurs de corde de Jean Pliya (Par Jéonasse K. SEGLA)...	257
Résumé ..	257
Introduction ..	258
1. Approche définitionnelle des expressions « valeur aspectuelle » et « valeur stylistique » ..	259
1.1. Valeur aspectuelle... ..	259
1.2. Valeur stylistique ..	260
II. Valeurs aspectuelles du présent de l'indicatif... ..	261
1. Le présent actuel ..	261
2. Le présent de vérité générale ..	262
3. Le présent d'état... ..	264
4. Le présent itératif.	265
5. Le présent étendu..	267
III. Valeurs stylistiques du présent de l'indicatif... ..	268
1. Le présent pour traduire le passé récent ..	268
2. Le présent pour traduire le futur proche ..	269
3. Le présent pour traduire l'imparfait ..	271
4. Le présent pour traduire le passé simple ..	274
Conclusion ..	279
Références bibliographiques ..	280

Jean Pliya, un écologiste inédit : Apologie de l'environnement par la « superstition » dans « L'arbre fétiche » (Par Dayanga SAKOUA) ..	281
Résumé ..	281
Introduction ..	282
1. Qu'est-ce que le mythe ? ..	284
2. Construction de l'idée de mythe dans « L'arbre fétiche » ..	285
2.1. <i>L'actualisation</i> ..	285
2.2. <i>L'expansion du groupe nominal</i> ..	286
3. Relativisme de la pensée mythologique et réalisme dans « L'arbre fétiche » ..	291
3.1. <i>Relativisme de la pensée mythologique dans « L'arbre fétiche »</i> ..	291
3.2. <i>Réalisme dans « L'arbre fétiche »</i> ..	292
Conclusion ..	294
Références bibliographiques ..	295
Résonances humanistes dans deux nouvelles de Jean Pliya : « L'homme qui avait tout donné » et « La palabre de la dernière chance » (Par Anicette QUENUM) ..	297
Résumé ..	297
Introduction ..	298
I. Ce que les deux nouvelles donnent à lire de l'humanisme ..	298
II. L'humanisme, une vision du monde ..	302
III. L'humanisme, héritage littéraire ou originalité ? ..	305
Références bibliographiques ..	310
L'arbre fétiche de Jean Pliya : une ode aux dieux ? (Par Hyacinthe OUINGNON) ..	313
Résumé ..	313
Introduction ..	313
1. L'arbre fétiche ou les dieux vainqueurs ..	314
2. Argumenter en racontant ..	317
3. Aux frontières de l'hybridité ..	319
3.1. <i>De la critique sociale au discours de réhabilitation</i> ..	319
3.2. <i>Du discours mémoriel à la nouvelle-fable</i> ..	324
Conclusion ..	325
Bibliographie ..	326
Mystères et tabous dans la prose narrative de Jean Pliya (Par Nounangnon Judith BIDOZO SOGNON-DES) ..	329
Résumé ..	329
Introduction ..	329
1. Mystère et tabou : deux concepts structurants des traditions universelles ..	330
2. L'expression des tabous et du mystère dans les récits de Jean Pliya ..	333
3. De la démystification des mystères et tabous à la révélation d'une nouvelle vision de l'Afrique ..	340
Conclusion ..	342
Bibliographie ..	343
Traditions, croyances populaires et fantastique dans « L'arbre fétiche » et « Le gardien de nuit » de Jean PLIYA (Par da SILVA José-Manuel Salim) ..	345
Résumé ..	345
Introduction ..	346
I. De la définition aux motifs du fantastique dans « L'arbre fétiche » et « Le gardien de nuit » ..	347

II. Ambiguïté, mystère, inquiétante étrangeté et structure des deux nouvelles.	350
III. Réalisme topographique et types de personnages	353
IV- Type de fantastique et fonctions du fantastique dans les deux nouvelles...	355
Conclusion ..	357
Références bibliographiques ...	357

Jean Pliya et la réécriture : les deux versions de La fille têtue (Par Adrien HUANNOU)	361
Résumé ..	361
Introduction ..	361
1. La réécriture et la marque de Jean Pliya dans la première version de La fille têtue.....	363
2. Les corrections structurelles	367
3. Les corrections non structurelles ..	373
Conclusion ..	376
Références bibliographiques ...	377

La littérature comme forme de communication dans l'oeuvre de Jean Pliya (Par Pascal ZOUNTCHEME)	379
Résumé ..	379
En guise d'introduction ..	379
1. L'œuvre littéraire et la communication littéraire	379
2. La spécificité de la communication littéraire chez Jean Pliya	381
3. La littérature : un acte de communication.....	383
Références bibliographiques ...	384

TROISIEME PARTIE : L'HISTORIEN-GEOGRAPHE, LE PHILOSOPHE ET LE PREDICATEUR. 387

Du profane au sacré ou la poétique de l'inter-créativité chez Jean Pliya (Par Pierre MEDEHOUEGNON)	389
Résumé...	389
Introduction ..	389
1. Le discours politique.	391
2. L'axe socioculturel.....	393
3. Le discours religieux.	396
Conclusion ..	400
Bibliographie ...	401

Jean Pliya : pédagogue éducateur ou philosophe de l'éducation ? (Par Gabriel C. BOKO) ..	403
Résumé...	403
1. Introduction et objectif.....	403
2. Hypothèse et approche méthodologique.	404
3. Résultats de l'étude	406
3.1. <i>Les séjours d'Athiéme et de Toulouse : impact du commerce avec les livres</i>	406
3.2. <i>Jean PLYYA ou les effets d'un apprentissage itinérant.</i>	410
3.3. <i>Jean PLYYA, un enseignant passionné.</i>	412
4. Théorie et tempérament littéraire de Sénèque et de Pliya	415
Conclusion ..	417
Références bibliographiques ...	418

Le praticien historien Jean Pliya : Un géant de l'histoire, un gënant en histoire (Par Aimé HOUNZANDJI)	421
Résumé	421
Introduction	422
1. Construction du corpus de la communication... ..	423
2. Jean Pliya, un géant de l'histoire : le devenir historien	424
2.1.- <i>Le géographe qui devient praticien historien</i>	424
2.2. <i>L'objet d'étude du praticien historien Pliya : Le Dahomey, vues d'un Français</i>	429
2-3- <i>Contenu évolutif du manuel d'histoire de Pliya sur le Dahomey/Bénin</i> ...	431
3. <i>Jean Pliya un praticien historien au fil du temps : un gënant en histoire</i> ...	434
3.1. <i>Une oeuvre de longue haleine</i>	434
3.2. <i>Jean Pliya, un gënant en histoire : l'historien à la barre à Dakar</i>	436
En guise de conclusion	441
Jean Pliya, apôtre pour quelle mission ? (Par Jean-Norbert Vignondé)	443
Résumé	443
En guise d'introduction	443
1. La littérature profane de Pliya comme horizon d'attente.	446
2. Jean Pliya, apôtre pour quelle mission ?	452
3. La prière au centre du combat spirituel... ..	453
4. Jean Pliya, prêtre, prophète et roi par le baptême	455
En guise de conclusion	457
Bibliographie spécifique de référence	458
Jean PLIYA et le tuteurage spirituel dans le Renouveau Charismatique Catholique (Par Euloge Coovi CHEKETE)	461
Résumé	461
Introduction	461
1. La formation des leaders au Bénin	463
a. <i>Les premiers formés</i>	463
b. <i>Un cas singulier, mon tuteurage par le frère Jean</i>	463
2. Les nouvelles générations de formés	465
3. Les leaders de l'Afrique francophone	465
Conclusion	466
Un arrêt de bus (Par Léon OKIO)	467
Résumé	467
Introduction	467
I. Qui l'a écrit ?	468
II. Qu'a-t-il écrit ?	468
III. Jean PLIYA propose les méthodes de la médecine naturelle	470
IV. Quelles interpellations pour nous ?	471
Conclusion	473
Bibliographie	473
ANNEXES	475
Annexe 1.	477
Annexe 2.	490
Annexe 3.	492
Annexe 4.	503
Table des matières	505

Achévé d'imprimer sur les presses de
l'Imprimerie Minute Dimensions

03 B.P. 1354 Cotonou (Bénin) Tél. 229) 21 32 16 93
Courriel : contact@imprimeriemminute.com

Pour le compte de CIREF Editions
03 BP 2383 Jéricho-Cotonou Email : ahuannou@yahoo.fr

Dépôt légal N° 9188 du 17/01/2017
Bibliothèque Nationale (Porto-Novo)
1^{er} trimestre 2017