

**SUIVRE LE PERE OU LE « TUER » : LES DRAMATURGES
BENINOIS FACE A L'HERITAGE THEATRAL DE JEAN
PLIYA**

NOUWLIGBETO Fernand*

Résumé

Ecrivain de renom, Jean Pliya est un dramaturge béninois dont les deux pièces de théâtre, *Kondo le requin* (1966) et *La Secrétaire particulière* (1970), ont reçu un accueil plutôt favorable du public, des instances de légitimation et de consécration littéraire puis des institutions scolaires et académiques. Il a, de ce fait, régné pendant plus de deux décennies sur le théâtre béninois, apparaissant du coup comme une référence, adulée par les uns, contestée par les autres. Aussi, se pose-t-il la question de savoir quel type de filiation il existe entre cet écrivain et les autres dramaturges. A la lumière de la théorie de la réception, l'analyse de quelques-unes des pièces du théâtre béninois a permis de dégager les lignes de convergences, mais aussi de divergences à la fois thématiques et formelles, entre le père du théâtre béninois postcolonial et les auteurs dramatiques qui l'ont suivi.

Mots-clés : influence, horizon d'attente, filiation littéraire.

Abstract

Renowned writer, Jean Pliya is a Beninese playwright whose two plays, *Kondo le requin* (1966) and *La Secrétaire particulière* (1970), received a generally favorable reception from the public, legitimizing bodies and literary consecration then educational and academic institutions. He, therefore, ruled for more than two decades on the Beninese theater, appearing as a reference, adulated by some and disputed by others. Also, there is the question of what kind of affiliation exists between this writer and other playwrights. In the light of the reception theory, the analysis of some of the Beninese theater pieces has identified the convergence of lines, but also differences in both thematic and formal between the father of the post-colonial Benin theater and playwrights who followed.

Key-words : influence, waiting horizon, literary filiation

*Département des Lettres Modernes, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université d'Abomey-Calavi (UAC), Bénin, Email : fnouwlighbeto@gmail.com

Introduction

Né le 21 juillet 1931 et décédé le 14 mai 2015, l'écrivain béninois Jean Pliya est l'auteur d'une œuvre littéraire importante¹, qui compte deux pièces de théâtre : *Kondo le requin* (1966) et *La Secrétaire particulière* (1970). Ces œuvres sont incontestablement les plus connues du théâtre béninois. Elles continuent d'être mises en scène et jouées un peu partout au Bénin et en Afrique, renforçant ainsi la stature internationale d'un auteur qui est devenu un classique de la littérature béninoise et africaine d'expression française. Les mutations thématiques et formelles qu'a connues le théâtre béninois au cours de ce dernier quart de siècle (Médéhouegnon, 2010 : 265-296) n'ont guère éclipsé le succès des deux textes dramatiques de l'octogénaire Jean Pliya. Toutes les générations d'écrivains béninois, qui se sont succédé depuis 1960, l'ont lu ou ont assisté à l'une ou l'autre des mises en scène de ses pièces. Cette prégnance de l'auteur de *Kondo le requin* dans le paysage littéraire a contribué à faire de lui une référence, adulée par les uns, contestée par les autres.

Aussi se pose-t-on la question de savoir comment, dans leurs œuvres, les dramaturges ont reçu et géré l'héritage dramatique du père du théâtre béninois postcolonial. Une réponse provisoire à ce questionnement amènerait à dire que la plupart des dramaturges béninois ont cherché à s'imposer en s'opposant à l'œuvre théâtrale de Jean Pliya. L'objectif visé à travers cette étude est donc de dégager les types de rapport que les auteurs de la littérature dramatique béninoise ont entretenus, consciemment ou non, avec le théâtre « pliyanesque ». L'élucidation de cette problématique se fera au travers de la théorie de la réception, telle que l'a étudiée et développée Hans Robert Jauss. Après avoir présenté quelques considérations d'ordre général, nous montrerons, d'une part, comment Jean Pliya a pu imposer dans le paysage littéraire un modèle théâtral unique puis, d'autre part, nous nous

¹ En dehors des deux pièces de théâtre, Jean Pliya a publié un roman (*Les tresseurs de cordes*, 1987), deux recueils de nouvelles (*L'arbre fétiche*, 1971 et *Le chimpanzé amoureux*, 1977), un recueil de contes (*La fille têtue*, 1982). Il est par ailleurs l'auteur de nombreuses publications de spiritualité chrétienne.

attacherons à identifier ses épigones avant d'insister sur les écrivains contestataires de son écriture théâtrale.

1. Quelques considérations d'ordre général

Le concept central, qui est au cœur de la problématique de la présente étude, est bien celui de l'« influence » en littérature. En saisir les contours, ne serait-ce que de façon lapidaire, est un préalable théorique important pour mieux présenter le théâtre de Jean Pliya et décrire comment celui-ci s'est érigé en modèle d'écriture dramatique sur plusieurs décennies.

1.1. La notion d'« influence » en littérature et ses avatars

Le concept d'influence désigne en général « une action, le plus souvent graduelle et continue, qu'exerce une personne ou une chose sur une autre » (*Le Grand Robert*, 2001 : 145). En histoire littéraire, cette notion « est la manière de désigner des identités de structures, de thème, de style, entre des œuvres d'auteurs, d'époques ou de langues différentes » (Demougin, 1985 : 763). Fondée sur « une filiation proprement littéraire de la création », elle « identifie l'histoire littéraire à la continuité des influences » (*ibid*). C'est un concept-clé qui provient lui-même d'une vision déterministe des œuvres littéraires. Autrement dit, on admet qu'il n'y a pas de création littéraire *ex-nihilo*, que toute œuvre littéraire est un maillon d'une chaîne. A ce titre, elle est influencée par les œuvres antérieures à sa publication en même temps qu'elle influence celles qui vont la suivre. Au nombre des théoriciens de la littérature qui se sont penchés sur ce sujet, on peut citer les auteurs de la critique historique (Ernest Renan, Sainte-Beuve, Taine et Lanson), mais aussi Baktine, Kristeva, G. Genette, etc. Grâce aux travaux de ces derniers, la notion d'influence a été revue, précisée, nuancée et a donné naissance à des concepts tels que : « dialogisme », « intertextualité », « réception »...

Analysant les faiblesses de l'approche historique classique des textes littéraires, Hans Robert Jauss estime que

la valeur et le rang d'une œuvre littéraire ne se déduisent ni des circonstances biographiques ou historiques de sa naissance, ni de la seule place qu'elle occupe dans l'évolution d'un genre, mais de critères bien plus difficiles à manier : **effet produit**,

**‘réception’, influence exercée, valeur reconnue par
la collectivité (Jauss, 1978 : 24)².**

Il propose une nouvelle approche critique, la théorie de la réception, dont l'un des concepts-clés est l'horizon d'attente. Définissant cette notion, il la considère comme étant

le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne (ibid.)

Hans Robert Jauss pose ainsi les balises d'une approche critique féconde qui, certes, a ses limites (Brunet, 1983 : 65-82), mais présente aussi l'intérêt d'une démarche rigoureuse pour mettre en exergue « l'effet produit » ou la « réception » d'une œuvre littéraire. Pour lui, il faut saisir l'œuvre littéraire dans la dynamique de la « question et de la réponse » car « *l'écrivain est celui qui interroge les œuvres et qui est insatisfait de la réponse qui lui est renvoyée* » (Brunet, *id.* : 69). En rédigeant et en publiant son texte, il propose sa *réponse*, contribuant à son tour à créer un certain horizon d'attente. Appliquée au théâtre de Jean Pliya, dont la « valeur et le rang » sont reconnus par bon nombre de personnes, cette méthode contribuera à cerner l'horizon d'attente du public béninois. Mais, auparavant, il faut procéder à une présentation sommaire de *Kondo le requin* et de *La Secrétaire particulière*.

1.2. *Kondo le requin* et *La Secrétaire particulière* : de la tragédie historique à la comédie satirique

Écrite en 1964, mais éditée pour la première fois en 1966 par l'Institut de Recherches Appliquées du Dahomey (IRAD), *Kondo le Requin* a ensuite été rééditée la même année par les éditions du Bénin avant d'être reprise par ORTF-DAEC en

² C'est nous qui mettons en gras.

1969 puis par les éditions CLE (Yaoundé) en 1981. Rappelons brièvement la fable de cette pièce.

Structurée en onze scènes regroupées en quatre actes, *Kondo le requin* raconte une partie du court et tragique règne du roi Gbêhanzin sur le Danxomê³. Dès la première scène, le prince Kondo, dont le nom en langue *fon* signifie « requin », s'affiche comme une forte personnalité. Il s'oppose aux prétentions territorialistes du représentant de la France sur la ville de « Koutonou » (actuelle Cotonou), dénonce son immixtion dans ses relations avec son « frère » Toffa, roi de Hogbonou (actuelle Porto-Novo), et rejette avec véhémence ses critiques contre les sacrifices humains. Ce sens inné de la dignité et du patriotisme, le prince Kondo le manifestera lorsque, à la mort de son père Glèlè, il accède au trône sous le nom de Gbêhanzin *ai djrê*, littéralement « le monde tient l'œuf que la terre désire ». Il signifie par-là à quel point son avènement sur le trône de Houégbadja, l'ancêtre fondateur du royaume, est désiré et attendu par tous.

De fait, le nouveau roi continue à se démarquer de la diplomatie complaisante de son père Glèlè à l'égard des Français en même temps qu'il prend ses distances vis-à-vis des coutumes ancestrales en affirmant la prééminence de sa volonté sur celle des Ancêtres. En effet, malgré l'opposition des dieux consultés par le devin Guèdégbé, Gbêhanzin engage la guerre contre les envahisseurs blancs. Mais, en dépit de la bravoure des soldats dahoméens, le conflit tourne dramatiquement à l'avantage des colonisateurs, par ailleurs techniquement et militairement plus forts. Certains sujets et proches collaborateurs du roi sont même des espions à la solde des envahisseurs. Les mauvaises nouvelles s'accumulent pour le monarque et ses ministres : une à une, les villes dahoméennes tombent aux mains de l'ennemi blanc qui continue inexorablement sa marche sur Abomey et sur le palais royal. Gbêhanzin et ses collaborateurs sont contraints à la fuite. Traqué, il a dû se rendre, faussement persuadé qu'il était, par ailleurs, de pouvoir par ce biais aller dans le pays des Blancs

³ Créé au XVII^e siècle par Hwegbadja (1645-1685) et situé au sud de l'actuelle République du Bénin, le royaume de Danxomè a été l'un des plus puissants d'Afrique subsaharienne de par son niveau élevé d'organisation et la force de son armée, animée entre autres par les célèbres amazones. Il a été conquis en 1894 par l'armée coloniale française.

pour rencontrer le président de la République française afin de plaider sa cause et celle de son peuple.

Si *Kondo le requin* puise son sujet dans l'histoire coloniale, la thématique de *La Secrétaire particulière* s'enracine, quant à elle, dans la réalité contemporaine de la période d'après l'indépendance du 1^{er} août 1960.

Publiée pour la première fois en 1970 aux éditions ABM, cette satire sociale a été rééditée à plusieurs reprises chez CLE. De quoi s'agit-il dans cette pièce de quatre actes, éclatés en une vingtaine de scènes ? Recrutée dans un service comme Secrétaire de direction, la jeune Virginie va de désillusions en désillusions. Elle relève une série de dysfonctionnements dans cette structure, notamment le retard, l'absentéisme, la corruption et le harcèlement sexuel exercé par le chef de service, M. Chadas, sur ses employées. Si Virginie refuse de céder à ses avances, Nathalie, sa collègue, y a succombé depuis fort longtemps. Elle profite des largesses du patron qui lui a, en outre, promis d'activer ses relations en vue de sa réussite à l'examen de contrôle que se prépare à organiser le Ministre des Diplômes et de la Qualification professionnelle. Mais elle échoue à l'examen. Pis : elle se heurte à l'hypocrisie et à la violence de M. Chadas qui refuse d'assumer la paternité de l'enfant qu'elle porte en elle. Accusé de voie de fait, de détournement de mineure et de brutalité, M. Chadas est arrêté.

Comment expliquer que ces deux pièces aient eu autant de succès, respectivement cinquante-et-un ans et quarante-cinq ans après leur publication, alors que la littérature dramatique dahoméenne, à l'époque, comportait d'autres titres ?

2. Vers « l'institutionnalisation » d'une écriture théâtrale

La réception élogieuse des pièces de Jean Pliya, notamment par les instances de légitimation et de consécration littéraires (jurys de divers concours, critiques littéraires...), s'explique en partie par le fait que le théâtre de cet auteur, d'un triple point de vue thématique, idéologique et esthétique, a constitué une série de réponses opportunes, particulièrement adaptées à l'horizon d'attente qui prévalait à l'époque.

2.1. L'horizon d'attente du public dans les années 1960 et 1970

Quel visage présentait le théâtre dahoméen d'expression française avant la publication en 1966 de *Kondo le requin* ? Au

lendemain de l'accession de l'ex-Dahomey à la souveraineté nationale et internationale, le théâtre de ce pays était encore largement tributaire de l'héritage culturel colonial, tant dans son fond que dans sa forme. On se rappelle que ce théâtre est né sur les parvis des églises chrétiennes. Comme celui des autres Etats francophones ouest-africains, il a d'abord été utilisé à des fins de prosélytisme religieux avant que l'administration scolaire ne le récupère et ne le développe dans le cadre plus large des activités pédagogiques de l'Ecole normale William-Ponty, l'institution scolaire régionale de l'ex-Afrique Occidentale Française (AOF), établie au Sénégal.

Autant, voire plus que certains de leurs camarades des autres nationalités (Sénégalais, Ivoiriens, Guinéens...), le Collectif des Elèves normaliens dahoméens a joué un rôle de premier plan dans l'essor du « théâtre pontin », en créant plusieurs spectacles dont *La dernière entrevue de Béhanzin et de Bayol* (1933), *Le mariage de Sika* (1934), *L'élection d'un roi au Dahomey* (1935) et *Sokamé* (1937). « Patronné », « programmé » et « encadré » (Midiohouan, 1986 : 80-82) par une administration scolaire exclusivement au service de l'entreprise coloniale, ce théâtre dénigrait les rois et résistants africains et ne reflétait guère les aspirations profondes à la liberté et à l'autodétermination des populations dahoméennes.

Quant à la littérature dramatique, elle était assez pauvre à l'époque, aussi bien quantitativement que qualitativement. Elle était constituée de quelques rares œuvres publiées comme *La honte plus meurtrière que le couteau* d'Anatole Coyssi et *Ombrages* de Paul Fabo. Ecrites sur le ton du théâtre pro-colonialiste, ces pièces traitaient de thèmes sociaux, parfois complètement étrangers au contexte dahoméen comme on peut le constater avec *Ombrages* (Midiohouan, dans *Notre Librairie*, 1995 : 160-161).

Même après l'indépendance en août 1960, le théâtre « pontin », dans sa nature folklorique et culturaliste, a continué à marquer les créateurs. En témoigne le spectacle créé par l'« Ensemble National Folklorique » qui, en 1962, a permis au Dahomey de participer à Paris au festival international de théâtre « Théâtre des Nations » et d'y être la première troupe non européenne à décrocher le Challenge ou le Premier prix. Ancien élève de l'Ecole normale William-Ponty, Flavien

Campbell, l'un des deux metteurs en scène de la troupe⁴, a monté et fait présenter une création qui « n'était rien d'autre que les rites et le folklore dahoméens arrangés pour les besoins de la scène » (Koudjo, 1976 : 27) et qui « ne peut que revêtir l'aspect de curiosités artistiques pour étrangers » (id. : 27-28). On peut en dire autant des spectacles des autres troupes de l'époque, comme la Troupe théâtrale et folklorique d'Ekpè de Téléphore Sagbohan. En matière de littérature dramatique, un recueil de saynètes comme *Acteurs noirs* de Julien Alapini, publié en 1965, a conservé les séquelles du style dramatique « pontin ».

Pourtant, le contexte socio-politique avait changé. Le Dahomey indépendant avait, pour la première fois depuis le début de la colonisation au XIX^{ème} siècle, l'un de ses propres fils à la tête du pouvoir d'Etat, en la personne du président Hubert Koutoucou Maga. La tâche immense d'édification de la nation nouvelle sur les ruines de la colonisation exigeait la mobilisation et l'implication de tous dans la gestion de la cité. Ce message avait déjà été diffusé au niveau continental par diverses instances panafricanistes. Ainsi, à la veille des indépendances des anciennes colonies françaises d'Afrique de l'Ouest, la Société africaine de Culture (S.A.C.) avait organisé du 26 mars au 1^{er} avril 1959 à Dakar un Congrès sur le thème « Unité et responsabilité de la culture négro-africaine ». Ces assises en appelaient à l'engagement des intellectuels pour écrire de nouvelles pages de l'histoire du continent, pour éveiller la conscience des peuples noirs et leur redonner leur dignité volée par l'entreprise coloniale. Dans ce cadre, une mission capitale a été assignée aux dramaturges, plus qu'aux praticiens des autres genres littéraires et spectaculaires. Aimé Césaire, poète de renommée mondiale, n'a pas par exemple hésité à dire que, au regard des urgences de développement induites par la situation postcoloniale, la poésie était un langage peu adapté. A un moment où « il faut parler clair, parler net, pour faire passer le message », affirmait l'auteur du *Cahier d'un retour au pays natal*, « il me semble que le théâtre peut s'y prêter et il s'y prête bien » (Beloux, cité par Konaré, 1991). Faire du théâtre un art vivant, témoin de son temps et tout orienté vers les objectifs concrets de reconstruction

⁴ Le second metteur en scène est un Franco-Tunisien, du nom de Botbol, envoyé à l'époque comme expert de l'Organisation des Nations-Unies pour l'Education, la Science et la Culture (UNESCO).

nationale : tel est l'horizon d'attente des intellectuels dahoméens et africains.

On ne sera donc pas surpris de constater que la veine historique avait commencé à fleurir sous la plume des dramaturges africains tels que Bernard Dadié (*Béatrice du Congo*, 1970) et Cheik Aliou N'Dao (*L'exil d'Albouri* suivi de *La Décision*, 1967). Comment Jean Pliya, militant politique, ancien membre de la Fédération des Etudiants d'Afrique Noire Française (F.E.A.N.F.), ancien Secrétaire général du Mouvement de Libération Nationale (M.L.N.) et enseignant d'histoire-géographie, ne se sentirait-il pas interpellé à son tour ? Il a interrogé les spectacles et la littérature dramatiques de son pays et s'est senti insatisfait de la réponse qu'ils lui renvoyaient : partout, il ne voyait que mimétisme et aliénation. L'évolution sociopolitique du Dahomey, très instable du fait de la fréquence des coups d'Etat, n'a fait que renforcer cette sensibilité extrême du dramaturge aux mutations de son époque. Appelé entre 1961 et 1963 à devenir le Directeur de cabinet du ministre dahoméen en charge de l'Education nationale, il a été par la suite nommé ministre de l'Information et du Tourisme. Cette position privilégiée avait fait de lui un fin observateur de l'environnement professionnel. Bien des années plus tard, il a témoigné en ces termes :

Au ministère, je voyais les mœurs des bureaucratiques, les patrons qui voulaient corrompre, les plantons qui rançonnaient pour introduire les gens chez les patrons ; l'idée de *La Secrétaire particulière* est née ; mais il faut toujours un élément qui favorise la cristallisation. Mais voilà que la directrice du cours secondaire Notre-Dame des Apôtres, où j'allais donner des enseignements sur le plan spirituel aux élèves, me dit : "Est-ce que vous ne voulez pas nous écrire une petite pièce pour que mes filles jouent ça à la fin de l'année ? C'est ce qui a allumé l'étincelle (...). Et c'est ainsi qu'est née *La Secrétaire particulière*. Puis, il y a eu *Kondo le requin*, que j'ai écrit pour des étudiants qui voulaient des pièces à jouer. (Coysse, dans Huannou, 1994 : 193-194).

Ce témoignage est intéressant à plus d'un titre. Il révèle trois facteurs qui interfèrent dans la genèse de la production littéraire chez Jean Pliya : d'abord un contexte *macro*, au plan

continental et international (son militantisme au sein des associations estudiantines à Paris, les discussions au sein de l'intelligentsia noire sur le rôle des dramaturges, les tendances du théâtre négro-africain d'expression française) ; ensuite, une situation *méso*, au niveau national dahoméen (les fonctions administratives et politiques du dramaturge au sein de l'appareil d'Etat : directeur de cabinet, ministre voire député à l'Assemblée nationale entre 1964 et 1965) puis une condition *micro* (les expériences du dramaturge en tant qu'enseignant, proche des jeunes et du peuple ; les demandes ou *commandes indirectes* de pièces théâtrales que lui adressent le personnel de l'administration scolaire et les étudiants). C'est cette conjonction de facteurs qui « a allumé l'étincelle » de l'inspiration dramatique chez Jean Pliya. On constate à quel point il est à l'écoute de son peuple et des attentes de celui-ci : les pièces théâtrales de l'auteur béninois étaient attendues et désirées. Sur le marché de la création littéraire, la *demande* étant claire, il fallait donc y faire correspondre une *offre* adéquate. Jean Pliya s'y emploiera avec éclat en choisissant une esthétique théâtrale assez souple et communicative.

2.2. Une esthétique dramatique classique à visée communicationnelle et didactique

Jean Pliya a un style simple : pathétique et épique dans *Kondo le requin*, plaisant et un tantinet émouvant dans *La Secrétaire particulière*. L'intrigue de ses pièces se déroule suivant les quatre phases classiques (l'exposition, le nœud, les péripéties et le dénouement) ; la règle des trois unités (notamment l'unité d'action et l'unité de temps) y est plus ou moins bien respectée. Strictement observée dans *La Secrétaire particulière*, une œuvre dont les scènes se déroulent presque entièrement dans le bureau de M. Chadas, le principe de l'unité de lieu l'est en revanche moins dans *Kondo le requin*, qui se caractérise par une pluralité spatiale (palais royal d'Abomey, palais de Kanan, case de Migan, place publique de Singbodji, bivouac d'Akpan, brousse d'Atchéribé...). En revanche, les principes de la vraisemblance et de la bienséance y sont scrupuleusement observés, notamment dans *Kondo le requin*, une tragédie au ton grave, dénué de toute note humoristique et de toute scène choquante.

Le caractère cristallin et dénotatif de l'écriture dramatique de Pliya, visible dans les éléments paratextuels

(titres, dédicaces, avant-propos, quatrièmes de couverture...) comme dans les procédés de création (intrigues, structuration, syntaxe, vocabulaire, références intertextuelles...), s'explique en fait par la visée communicationnelle et didactique de l'auteur. C'est avec raison que Pierre Médéhoguegnon écrit : « En cela, le classicisme de l'écriture constitue bien un élément de convergence et d'unité à l'intérieur du théâtre de Pliya, au même titre que l'engagement politique » (Médéhoguegnon, dans Huannou, id. : 21).

Le dramaturge béninois n'est, en effet, pas un partisan de la théorie de l'art pour l'art. Chez lui, il n'y a pas d'esthétique sans éthique : derrière l'écrivain se profile l'ombre de l'éducateur. A travers *Kondo le requin* par exemple, il invite les Dahoméens et les Africains à cultiver certaines valeurs cardinales (dignité, patriotisme, conscience historique), sans lesquelles le développement du pays n'est point possible. Les différentes éditions de cette œuvre (1966, 1969, 1981) écrite en 1964 ont permis à l'auteur d'affiner le profil patriotique et anticolonialiste du héros Gbêhanzin (Koudjo, dans *Notre Librairie*, 1983 : 110) : il manifeste ainsi son souci constant de construction d'un personnage et d'actions mythiques qui, comme le dit Cheik Aliou N'Dao « galvanisent le peuple et portent en avant » (cité par Kom, 1983 : 232). Quant à *La Secrétaire particulière*, elle est un éloge de l'intégrité et de la conscience professionnelles. Dans le contexte culturel et sociopolitique de la première décennie des indépendances, on imagine la nouveauté de ces messages du dramaturge béninois.

En effet, Jean Pliya est l'un des tous premiers auteurs dramatiques béninois à avoir pris une distance critique à l'égard de l'idéologie procolonialiste et de la présumée mission civilisatrice de la colonisation. Bien plus, il a révélé les conséquences désastreuses de celle-ci sur le Danxomê et a réhabilité l'image du roi Gbêhanzin, autrefois avilie par la création *La dernière entrevue de Béhanzin et de Bayol* (1933) du Collectif des élèves dahoméens de l'Ecole William-Ponty. Ce faisant, Jean Pliya apparaît au Bénin comme le véritable pionnier du théâtre politique et historique à visée nationaliste. De même, en matière de critique sociale postcoloniale, Jean Pliya est un pionnier : *La Secrétaire particulière* est, dans le domaine théâtral, la première pièce à explorer et exposer de manière approfondie les tares de l'administration publique. On

comprend alors que ces deux œuvres n'aient point laissé indifférent le public.

2.3. L'accueil du public : une réception élogieuse

Jean Pliya est le deuxième écrivain dahoméen (après Olympe Bhêly-Quenum en 1966 pour le roman *Le chant du Lac*), et le premier dramaturge béninois et africain à obtenir, au niveau continental, le Grand Prix Littéraire de l'Afrique noire, en 1967. La même année, il a reçu le Prix de la Société Dahoméenne de Banque. Un an après, le 2^{ème} Prix du Concours Théâtral Radiophonique Interafricain, organisé par l'Office de Coopération Radiophonique (OCORA-ORTF), lui a été aussi attribué pour la même œuvre.

Les deux pièces ont été créées et représentées plusieurs dizaines de fois sur tout le territoire national et en Afrique, avec grand succès. Entre 1965 et 1970, *Kondo le requin* a été jouée aussi bien au Bénin qu'au Nigeria et en Côte d'Ivoire par la troupe « Les Cerveaux noirs ». Les Etoiles Noires du Togo l'ont mise en scène et jouée en 1968 à Sokodé.

Si frileux en matière de liberté de création artistique et littéraire, le régime dictatorial à obédience marxiste-léniniste du Parti de la Révolution Populaire du Bénin (PRPB, 1974-1989) n'a pourtant pas censuré *La Secrétaire particulière*, le dramaturge n'ayant du reste pas remis en cause le pouvoir politique. Au contraire, il a montré, à travers les comportements exemplaires du Ministre et de Denise (la jeune avocate), que l'Etat dahoméen ou béninois, quel que soit le régime en place, lutte contre la corruption, le laxisme et sanctionne les cadres administratifs indéliçats. On comprend aussi l'accueil élogieux réservé par les idéologues du PRPB à *Kondo le requin*, le personnage du roi Gbêhanzin ayant même été proclamé « héros national » par le pouvoir central qui a érigé une statue géante en son honneur à Goho, à Abomey. En 2007, cette pièce a été mise en scène et présentée à Cotonou puis en Algérie par le Théâtre Kaïdara de Tola Koukoui. Celui-ci, sur la demande du Centre International de Recherches et d'Etudes Francophones (CIREF), une association ayant son siège à Cotonou, a présenté à plusieurs reprises le même spectacle en mai 2016, dans le cadre de la célébration du premier anniversaire de décès de l'écrivain. Depuis plusieurs décennies, les deux œuvres théâtrales de Pliya sont étudiées dans les collèges et universités du Bénin. Actuellement, *La*

Secrétaire particulière est au programme d'études des élèves de la 4^{ème}, au secondaire.

Ainsi, de 1964 à la fin des années 80, soit pendant un peu plus vingt ans, Jean Pliya a régné sur les planches et dans la littérature dramatique. L'accueil enthousiaste du public-spectateur, des instances de légitimation et de consécration littéraires puis des institutions scolaires et académiques a eu des répercussions importantes. Peu à peu, dans l'esprit de bon nombre d'élèves et d'étudiants, son écriture a été érigée au statut de modèle unique et « classique », c'est-à-dire « digne d'être imité ». Pour bon nombre de Dahoméens, si l'on tient à avoir du succès, il faut écrire comme Jean Pliya en publiant une pièce qui présente, entre autres, les caractéristiques suivantes : simplicité du style, satire sociale ou anticolonialiste, portée didactique et/ou patriotique. En 1995, Adrien Huannou avait amèrement fait le constat suivant :

Le succès remarquable remporté par **Kondo le requin** et **La Secrétaire particulière** et les possibilités qu'offre le théâtre en tant que moyen d'action politique et de critique sociale ont conduit à la création dramatique un certain nombre de jeunes Béninois, désireux de conquérir une gloire facile, qui considèrent sans doute l'art dramatique comme "moins exigeant" et plus aisé à pratiquer que l'art romanesque. Les œuvres de ces "émules" de Pliya dénotent en général un manque de formation technique et une maîtrise insuffisante des ressources de l'art dramatique... (Huannou, dans *Notre Librairie*, 1995 : 19)

Quels dramaturges béninois ont suivi le « père » du théâtre béninois post-colonial dans leur projet scriptural ?

3. Suivre le « père » : les convergences

La réhabilitation des héros de la lutte anticoloniale, la célébration enthousiaste de certains leaders politiques africains, l'exaltation des valeurs positives par le truchement d'une écriture volontiers transparente sont des motifs structurants des pièces de plusieurs dramaturges béninois.

3.1. La réhabilitation des héros de la lutte anticoloniale

Quoique rares, les pièces de théâtre d'inspiration historique ne manquent pas dans la littérature dramatique béninoise. Dans le sillage de Jean Pliya, et à un moment où la veine historique s'essouffait en littérature africaine, Sévérin Akando et Pierre-Claver Hounkpè ont respectivement publié en 1995 à Cotonou *Bio Guera et le destin d'un peuple* puis *La révolte des Saxwè*. Les textes de ces tragédies ont, en fait, été rédigés dans les années 1980. En 1994, une autre tragédie historique, *Louis Hunkanrin ou la grande France* d'Albert Gandonou, avait paru aux Editions de l'Étincelle à Porto-Novo. Ces trois œuvres, on s'en rend aisément compte, exaltent la bravoure d'autres héros de la lutte anticoloniale, peu connus ou ignorés du public. C'est le cas du chef communautaire Bio Guera (résistant anticolonial de l'ethnie *baatonu* ou *bariba*, au Nord-Bénin, mort le 17 décembre 1916 sur le champ de bataille) ou de l'instituteur Louis Hunkanrin (1886-1964), ancien élève de l'École normale William-Ponty, défenseur acharné des droits des populations noires au Dahomey comme en Mauritanie où il fut déporté par l'administration coloniale. D'individuels, ces héros deviennent collectifs, comme on le voit dans *La révolte des Saxwè*, une pièce qui porte sur un fait avéré : la révolte entre 1917-1918 des populations de Saxwè (dans l'actuel département du Mono, au sud du Bénin) contre les exactions du colonisateur français. Lorsque l'Etat « révolutionnaire » béninois a organisé en 1988 les premiers Concours Nationaux des Arts et des Lettres, *La révolte des Saxwè* et *Bio Guera et le destin d'un peuple* ont respectivement obtenu les premier et deuxième prix de théâtre.

En faisant publier ces œuvres, ces dramaturges ont réparé une sorte d'injustice commise par les hommes de culture et notamment les écrivains à l'égard des autres figures nationalistes béninoises, éclipsées comme par la trop grande stature de Gbêhanzin. Sévérin Akando, fidèle à la vérité historique, semble même postuler une supériorité de l'héroïsme de Bio Guera sur celui du roi d'Abomey. Si ce dernier a finalement renoncé à la guérilla et s'est rendu aux ennemis blancs, le chef *baatonu* a, pour sa part, préféré mourir les armes à la main car, affirme-t-il à ses proches, « Nous ne fuirons pas (...) Notre conscience, c'est notre foi en la liberté de ce peuple et notre volonté de la défendre jusqu'à la dernière goutte de notre sang » (Akando, 1995 : 95-96).

Le souci légitime de Jean Pliya de rendre un hommage posthume à une personnalité célèbre a été aussi partagé par certains jeunes auteurs béninois qui, sans écrire des œuvres historiques à proprement parler, ont célébré des figures de proues de l'histoire contemporaine de l'Afrique.

3.2. L'émergence des pièces non historiques, écrites « en hommage à...»

Yaya Lawani, dans *La tombe rebelle* (1997), retrace de manière allégorique un pan de l'histoire tragique du Burkina-Faso, précisément le putsch sanglant perpétré en 1987 contre le président Thomas Sankara au profit de Blaise Compaoré, son ami et compagnon fidèle, du coup perçu comme un traître infâme. Sur un ton prémonitoire, le dramaturge béninois a annoncé le châtement impitoyable qui attend le nouvel homme fort du royaume⁵.

Dans sa satire politique *La salubrité du sang* (2007), Florent E. Hessou rend également un vibrant hommage posthume à Sankara. Un autre personnage burkinabé, le journaliste d'investigation Norbert Zongo sauvagement assassiné le 13 décembre 1998 par les sbires du régime Compaoré, constitue, avec son confrère Délé Giwa tué au Nigeria en 1986, la figure centrale de *Zongo Giwa de la forêt déviérgée* (2005), la pièce de Dansi F. Nouwligbèto. Tout comme l'a fait Pliya pour Gbêhanzin, les auteurs béninois ont célébré ces personnages et les valeurs positives qu'ils ont incarnées.

3.3. L'exaltation des valeurs positives

Comme précédemment souligné, esthétique et éthique sont deux faces indissociables de la pratique théâtrale chez Jean Pliya. Cela ne lui est du reste pas spécifique, l'expérience théâtrale étant par excellence à la fois une « catharsis », destinée à la purgation de l'âme des spectateurs, et un moyen pour « corriger les mœurs en riant » selon la formule de Jean de Santeul, reprise par Molière. De ce point de vue, on sent une filiation idéologique entre Pliya et de nombreux jeunes dramaturges béninois.

⁵ Cette prédiction s'est concrètement réalisée en octobre 2014 avec le « printemps burkinabé » qui a abouti à la chute de Blaise Compaoré.

Le patriotisme, l'intégrité, la conscience professionnelle et la fidélité conjugale constituent des motifs récurrents de plusieurs pièces béninoises. Dans la première pièce de son recueil *La vallée de l'ignorance* (suivie de) *L'odeur du passé* (2003), Hermas Gbaguidi fait, par exemple, la satire de l'opportunisme et de la vénalité de l'écrivain Tiécoro à travers les critiques virulentes que lui adresse sa femme Aïcha. Le second recueil du même auteur, *Le kleenex qui tue* (2014), est un kaléidoscope de scènes qui offre les images déformées d'une société pervertie par l'infidélité conjugale, l'injustice, l'hypocrisie, le mensonge... En détruisant l'ordre actuel du monde, fondé sur ces contre-valeurs, le dramaturge prône l'avènement d'une société vertueuse et moralement plus équilibrée.

L'intention didactique est assez marquée dans *Le gong a bégayé* (2012) d'Apollinaire Agbazaou, une pièce qui, sans être historique, rappelle par la toponymie et l'onomastique (Kpanlingan, Vidaho, Migan...), l'ancien royaume du Danxomê. Le dramaturge fait de cette œuvre un plaidoyer pour un nécessaire enracinement culturel des jeunes générations, dans les traditions endogènes et l'histoire nationale. C'est également un appel à l'intégrité et à la conscience professionnelle que lance à la jeunesse Albert Gandonou dans *Fous d'Afrique* (1985). Analysant cette dernière œuvre, Pierre Médéhouegnon écrit avec justesse :

Mis à part le contexte local ivoirien qui lui sert de cadre, cette pièce ne présente guère de différence notable avec sa sœur aînée *La Secrétaire particulière* de Jean Pliya, publiée douze ans plus tôt. Le thème principal est toujours la corruption des cadres de la nation, assortie d'un discours didactique et d'un dénouement tout à l'honneur de la sagesse de l'ancien chef d'Etat ivoirien⁶. (Médéhouegnon, dans *Notre Librairie*, 1995 : 96)

Cette parenté, sur le plan de l'intention didactique, pourrait s'expliquer aussi par le fait que les dramaturges ont également en commun avec Jean Pliya certains procédés de création dramatique.

⁶ Il s'agit de feu le président Félix Houphouët Boigny (1905-1993).

3.4. Une écriture dramatique dénotative et classique

Nombre de dramaturges béninois continuent d'écrire comme Jean Pliya. De facture classique, la structure de leurs œuvres comporte les étapes connues de l'exposition, du nœud, des péripéties et du dénouement. Le parcours du héros tragique est le même dans *Kondo le requin* et *Bio Guera et le destin d'un peuple* : de l'opposition à la politique coloniale à la reddition (ou la mort) du résistant en passant par les poncifs de la déclaration de guerre, de la trahison des traîtres, du revirement de la situation au profit des troupes ennemies, tout montre une homologie structurelle.

Le style « pliyanesque », fait de simplicité dans le choix des mots, d'intrigue à évolution linéaire et de respect partiel de la règle des trois unités, se retrouve, à des degrés divers, sous la plume d'écrivains comme Pierre-Claver Hounkpè, Apollinaire Agbazaou (*La bataille du trône*, *Le gong a bégayé*), Hermas Gbaguidi (« La femme mossi est de retour », dans *Le kleenex qui tue*), etc.

Il est intéressant, aussi, de noter que des personnages-types du théâtre de Jean Pliya (la fille facile, le patron corrompu et vénal, le devin intègre, le Kpanlingan ou héraut de la cour royale...) figurent sous diverses formes dans des pièces comme *La première dame* (2004) de Florent E. Hessou, *Ce soleil où j'ai toujours soif* (1995) de Florent Couao-Zotti, *Le gong a bégayé* d'Apollinaire Agbazaou, etc. Tout comme Pliya a fait un traitement manichéen des personnages, en distinguant d'un côté les « bons » (Virginie, Jacques, Gbêhanzin...) et, de l'autre, les « mauvais » (M. Chadas, Nathalie, Bayol...), Albert Gandonou a procédé de la même façon dans *Fous d'Afrique*. On constate que, dans cette pièce, « les deux protagonistes de l'action, le couple Kouamé-Aminata, sont des modèles de fonctionnaires intègres victimes de la machination de leurs collaborateurs vénaux, hostiles à toute gestion rigoureuse » (Médéhouegnon, 1995). En outre, autant *La Secrétaire particulière* ne remet pas en cause le pouvoir politique et connaît une « happy end » (fin heureuse) avec le mariage annoncé de Jacques et de Virginie, autant l'auteur de *Fous d'Afrique* finit sur une note de bonheur, grâce à la libération de Kouamé obtenue par son épouse Aminata sur l'intervention personnelle du président de la République.

Aux antipodes de cette filiation esthétique, d'autres dramaturges béninois prônent une écriture de la « rupture », caractérisée par des innovations thématiques et formelles.

4. « Tuer le père » : les divergences et remises en question

Tout un pan de la littérature dramatique s'est forgé, au tournant des années 1990, par le rejet de l'écriture théâtrale dite « classique » héritée de Jean Pliya. Le nouveau contexte, induit par le « renouveau démocratique » ainsi que les nouveaux courants qui ont traversé la littérature africaine, a donné naissance à une nouvelle génération d'auteurs dramatiques, soucieux de renouveler la parole littéraire.

4.1. Le nouveau contexte sociopolitique et culturel

Vers la fin des années 1980, dans le contexte mondial de la chute du mur de Berlin, le régime « révolutionnaire » béninois d'obédience marxiste-léniniste a commencé à s'essouffler. Malgré les pratiques dictatoriales (embrigadement de la liberté d'expression, arrestations et incarcérations arbitraires des opposants, répressions sanglantes des manifestants...), les langues se déliaient, les critiques fusaient de partout. Au plan économique, la corruption ambiante et la faillite de plusieurs sociétés d'Etat avaient incité le président Mathieu Kérékou et son gouvernement à recourir aux institutions de Bretton Woods, à savoir le Fonds monétaire international (F.M.I.) et la Banque mondiale (B.M.). Pour diminuer les effectifs jugés pléthoriques de la fonction publique, le pouvoir exécutif avait procédé à des licenciements massifs de fonctionnaires et à des départs dits ciblés. Le mécontentement populaire allait donc grandissant, d'autant plus que les perspectives d'emploi s'amenuisaient et que les rangs des chômeurs s'allongeaient chaque jour un peu plus. Parmi les nombreux jeunes des écoles et facultés de l'Université nationale du Bénin qui étaient confrontés à cette situation sociale sombre, il y avait des étudiants en Lettres modernes comme Camille Amouro, Florent Couao-Zotti, Florent E. Hessou, etc.

Férés de littérature, ils ont découvert, au travers des enseignements reçus et grâce à leurs lectures personnelles, des auteurs aussi bien africains (Sony Labou Tansi, Koffi Kwahulé, Kossi Efoui...) qu'occidentaux (Jean Genêt, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Samuel Beckett...) dont la pratique

scripturale leur a paru plus innovante. Familiers des résidences d'écriture, bénéficiaires de Bourses Beaumarchais (Nouwligbèto, 2012 : 238-251), ils ont compris qu'un nouveau théâtre africain se préparait sur les cendres de l'esthétique classique, héritée de la dramaturgie « pontine » et de la veine historique ou nationaliste. La fin du régime marxiste-léniniste en décembre 1989 et l'ouverture démocratique, découlant des résultats de la Conférence nationale souveraine des forces vives de la nation tenue en février 1990, leur offrirent l'occasion de faire éclore leurs talents. Suivis par une kyrielle de jeunes auteurs, ils vont mettre leurs plumes au service de l'exploration de nouvelles pistes scripturales.

4.2. Les innovations thématiques

Résolument tournés vers le présent de leurs sociétés, ces nouveaux dramaturges abandonnent complètement la veine historique. Ce qui les intéresse, c'est le *hic et nunc* de la vie de leurs peuples. Plus volontaires, ils dénoncent l'inanité collective, la délation et la vénalité, les désillusions de la démocratie, la perpétuation du système d'impunité, la mauvaise gestion des affaires publiques, l'aggravation de la misère, etc. L'un des premiers dramaturges à emboucher cette trompette de la contestation est Camille Amouro, l'auteur du drame socio-politique *Goli*, écrit en 1988, mais publié en 1991. Il sera suivi de Florent Couao-Zotti qui, dans *Ce soleil où j'ai toujours soif* (1995), affichera son scepticisme par rapport aux espoirs suscités par la Conférence nationale en campant sur scène Sèna, un jeune chômeur, sentimentalement et politiquement malmené par la vie.

Ce qui est nouveau, ici, c'est l'audace de ces plumes qui ne se contentent plus de situer les responsabilités de l'échec de l'indépendance au niveau des directeurs de sociétés ou chefs de services. Rejetant la friilosité de Jean Pliya et de leurs autres aînés, plutôt indulgents à l'égard des dirigeants politiques, elles n'hésitent pas à diriger leur satire contre les médias, les hauts cadres de l'armée, les députés, les ministres voire le chef de l'Etat en personne ! C'est ce que nous donnent à voir Florent E. Hessou, Daté Atavito Barnabé-Akayi et Dansi F. Nouwligbèto respectivement dans *La première dame* (2004) et *Les Confessions du PR* (2010) et *Zongo Giwa de la forêt déviérgée* (2005). Poussant plus loin la satire politique dans *Cadavre mon bel amant* (2003), Ousmane Alédji traite du

thème de l'absurde dans un univers dramatique chaotique où la violence bestiale le dispute à l'incohérence des actes et des paroles.

La critique sociale n'épargne même pas les responsables religieux. La satire anticléricale, dirigée précisément contre le clergé catholique, est l'un des motifs récurrents de « La Chute de Capernaüm », la première pièce du *Kleenex qui tue* (2014), le deuxième recueil de Hermas Gbaguidi. Difficile d'imaginer Jean Pliya, chrétien très engagé et ancien Berger national du « Renouveau charismatique catholique », écrire une telle œuvre ! De même, il est, *a fortiori*, inconcevable que Jean Pliya écrive sur l'homosexualité et en fasse l'éloge ! Et c'est pourtant ce que fait Daté Atavito Barnabé-Akayi dans *Quand Dieu a faim...* (2010), une pièce dont l'héroïne, la jeune fille Chigan, a fait le choix du lesbianisme à la suite d'une déception sentimentale. Pierre Médéhouegnon écrit à ce propos :

« En fait, Chigan s'illustre dans la logique de la pièce de Daté Atavito Barnabé-Akayi comme une pionnière de la lutte pour la reconnaissance des droits de la minorité silencieuse des homosexuels du Bénin et de l'Afrique, dans un environnement majoritairement hostile » (Médéhouegnon, dans Kakpo, 2011 : 163).

Provocatrices par leur thématique, les pièces des « nouveaux dramaturges » béninois le sont aussi par leurs formes.

4.3. Les innovations formelles

C'est d'abord par les éléments paratextuels de leurs œuvres (titres, dédicaces, préfaces...) que les dramaturges béninois inaugurent le langage de la rupture avec l'écriture théâtrale de Jean Pliya. Polysémiques et déroutants, les titres ne se donnent plus comme des portes d'entrée rassurantes sur le contenu des pièces. Que comprendre de titres comme *La salubrité du sang* de Florent E. Hessou, *Les plaintes de la sirène* de Jérôme Tossavi, *Negrerrances* de José Pliya, *Cadavre mon bel amant* d'Ousmane Alédji, *Quand Dieu a faim...* de Daté Atavito Barnabé-Akayi ou *Certifié sincère* de Florent Couao-Zotti ?

La structuration classique des pièces du théâtre de Pliya en actes et scènes disparaît aussi au profit d'une subdivision iconoclaste : Dans F. Nouwligbèto parle ainsi, dans *Zongo Giwa de la forêt déviérgée*, de « Premiers ronflements de la Forêt », « Deuxièmes ronflements de la Forêt » et « Troisièmes ronflements de la Forêt ». Ignorant le réalisme cher à Pliya et à ses épigones, cet auteur situe la fable de sa pièce dans le merveilleux et le fantastique, à la charnière du visible et de l'invisible, du réel et de l'irréel.

Structure dramatique non linéaire, vocabulaire truffé de néologismes et épuré des stéréotypes, langage iconoclaste et ordurier, refus de la notion de « personnage » et d'« action dramatique » au profit d'une écriture qui fait du surplace : ce sont là quelques-uns des traits caractéristiques de l'écriture dramatique de Camille Amouro, Florent Couao-Zotti, Ousmane Alédji, Daté Atavito Barnabé-Akayi...

L'un des cas les plus intéressants est, bien évidemment, celui de José Pliya, le fils de feu Jean Pliya. Dans « Concours de circonstances », l'une des trois pièces du recueil *Negrerrances*, il fait dire à l'un de ses personnages : « Mais la veine historique est dépassée... ». Autrement dit, on ne peut plus écrire des pièces historiques de nos jours car le public n'en voudrait plus et les jurys de concours ne s'y intéresseraient guère. Parodiant le titre de la tragédie historique de son père, *Kondo le requin*, il fait de son œuvre *Konda le roquet* un texte remarquable par l'originalité de l'écriture, qui mélange avec succès divers procédés de création (intertextualité, mise en abyme, théâtre dans le théâtre, distanciation...). La dimension historique est fortement réduite, la célébration des valeurs morales (bravoure, patriotisme) est ignorée et la portée didactique évacuée au profit d'un esthétisme qui n'a d'autre fin que lui-même. De Jean Pliya à José Pliya, il y a moins une continuité qu'une profonde césure. Du père au fils, la filiation littéraire est loin d'être une évidence. L'écriture théâtrale a profondément varié, non seulement en fonction de l'évolution des horizons d'attente en liaison avec les mutations culturelles et sociopolitiques, mais également du fait des perceptions ambivalentes de la figure paternelle par José Pliya. Le style iconoclaste de celui-ci est, à certains égards, symptomatique des conflits qu'il a connus avec ce père qu'il considère comme « envahissant », ce « grand catholique au sens fort du terme,

très croyant, rigoureux, rigoriste parfois, lourd à vivre et à subir, désireux de nous imposer des balises très difficiles à respecter » (Pliya, 2011 : 17). L'interprétation psychanalytique, à partir du concept freudien du « Complexe d'Œdipe », se révèle ici très opportune : pour établir sa propre renommée d'écrivain, le fils, José, a besoin de tuer esthétiquement et symboliquement son géniteur qui, selon lui, lui fait ombrage.

Conclusion

Applaudi par le public, chaleureusement accueilli par les instances de légitimation et de consécration sans oublier les institutions scolaires et académiques, l'auteur dramatique béninois Jean Pliya n'a laissé indifférent aucun des jeunes auteurs qui l'ont suivi.

Si certains écrivains partagent avec lui une filiation thématique et esthétique, globalement marquée par une écriture dramatique de format classique, d'autres, y compris son propre fils José Pliya, ont pris leur distance vis-à-vis de son théâtre. L'expérience sociopolitique de l'auteur de *Kondo le requin* et de *La Secrétaire particulière*, ainsi que ses convictions morales et religieuses, expliquent sans doute son choix d'un art dramatique utile qui, sans faire fi de l'esthétique, est soucieux de participer au développement des Etats africains.

Il n'est pas exclu que, dans les prochaines années, on se rende compte que l'écriture dramatique de la rupture s'étiole, tend à se constituer à son tour en canon esthétique. Il reviendra alors aux générations d'auteurs à venir de creuser à leur tour l'écart en inventant de nouvelles formes d'expression.

Bibliographie indicative

Pièces de théâtre

- Agbazaou A., 2012, *Le gong a bégayé*, Cotonou, Ed. Plumes Soleil.
- Akando S., 1995, *Bio Guera et le destin d'un peuple*, Cotonou, InterMonde Editions.
- Alédji O., 2003, *Cadavre, mon bel amant*, Bertoua (Cameroun), Ndzé.
- Amouro C., 1991, *Goli*, Morlanwelz, Lansman.
- Barnabé-Akayi D. A., 2010, *Amour en infraction et Les confessions du PR*, Cotonou, Ed. Plumes Soleil.

- Barnabé-Akayi D. A., 2010, *Quand Dieu a faim*, Cotonou, Ed. Plumes Soleil.
- Couao-Zotti F., 1995, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Paris, L'Harmattan.
- Gandonou A., 1994, *Louis Hunkanrin ou la grande France*, Porto-Novo, Ed. de l'Étincelle.
- Gandonou 1985, *Fous d'Afrique*, Paris, Ateliers Silex.
- Gbaguidi H., 2003, *La vallée de l'ignorance* (suivie de) *L'odeur du passé*, Morlanwelz, Lansman.
- Gbaguidi H., 2014, *Le kleenex qui tue*, Cotonou, Ed. Plurielles.
- Hessou F. E., 2004, *La première dame*, Bertoua (Cameroun), Ndzé.
- Hessou F. E., 2007, *La salubrité du sang*, Cotonou, Ed. Ori.
- Houngpè P.-C., 1995, *La révolte des Saxwè*, Cotonou, Aziza/Flamboyant.
- Lawani Y., 1997, *La tombe rebelle*, Cotonou, Ed. Aziza.
- Nouwligbèto F., 2005, *Zongo Giwa de la forêt déviergée*, Paris, L'Harmattan
- Pliya J., 1966, *Kondo le requin*, Porto-Novo, IRAD.
- Pliya J., 1970, *La Secrétaire particulière*, Cotonou, Ed. ABM.
- Pliya J., 1997, *Negrerrances* (suivi de *Konda Le Roquet et Concours de Circonstances*), Paris, L'Harmattan.
- Ouvrages
- Jauss H.R., 1978, *Pour une esthétique de la perception*, Paris, Gallimard.
- Midiohouan G. O., 1986, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan.
- Médéhouegnon P., 2010, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (Historique et analyse)*, Cotonou, CAAREC.
- Pliya J., 2011, *Ecrire sur le fil ténu des frontières... (Entretien avec Emile Lansman)*, Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- Ouvrages collectifs
- Huannou A. (textes présentés par), 1994, *Mélanges Jean Pliya*, Cotonou, Ed. du Flamboyant.
- Kakpo M. (Textes réunis et présentés par), 2011, *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise*, Cotonou, Les Editions des Diasporas.

Thèses de doctorat

Koudjo B., 1976, *Théâtre, rites et folklore au Dahomey*, Thèse de doctorat du 3^{ème} cycle, Université de Paris III (UER de Littérature Générale et Comparée).

Nouwligbèto F., 2012, *Le théâtre béninois d'expression française de 1990 à 2010 : logiques marchandes et enjeux esthétiques*, Thèse de doctorat, Abomey-Calavi, Université d'Abomey-Calavi.

Revue :

Notre librairie, 1995, n°124 sur la littérature béninoise, Paris, Octobre-décembre.

Article de revue

Brunet M., 1983, « Pour une esthétique de la production de la réception », *Etudes françaises*, Vol.19, n°3.

Dictionnaires :

Demougin J. (sous la direction de), 1985, *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures*, Paris, Librairie Larousse.

Le Grand Robert, 2001, Paris.

Webographie :

Konaré A., « Les dramaturges négro-africains et l'histoire », <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article184>, 12.04.2016.