

**LES MARQUES DE LA CONTINUITÉ ET DE RUPTURE  
DANS *LE RECUEIL NEGRERRANCE ET LE MASQUE  
DE SIKA DE JOSE PLIYA***

**Igbonagwam Chinyere C.**

School of General Studies

Federal University of Technology, Owerri

**Résumé**

La notion de rupture en création littéraire renvoie clairement à toute révolution chronologique, thématique, structurelle ou stylistique observable dans le mouvement de la création littéraire et ressentie comme coupure, modification, discontinuité. La création dramatique, chez José Pliya, consiste à jouer sur l'activité théâtrale dans le souci d'innover aussi bien au niveau des thèmes que sur le plan de l'esthétique. L'ensemble des thèmes de la rupture que nous allons relever dans cette communication, en particulier l'errance dramatique, la question de la responsabilité, la figure du père, la violence et la création artistique, peuvent être considérés comme résumant les innovations thématiques majeures des pièces retenues pour notre corpus. Ce travail alors vise à analyser la rupture et l'innovation dans les théâtres de Jose Pliya.

**Mots-clés :** création, littéraire, modification, thématique, innovation

**Introduction**

Le critique congolais George Ngal dans son *Création et rupture en littérature africaine* (1994) parle de la rupture comme le moteur de la création littéraire. Il affirme que :

La littérature négro-africaine d'expression française a connu, depuis sa naissance, une série de remises en causes traduites dans les œuvres des écrivains par le renouvellement des formes et des modèles thématique. Certains œuvres des dramaturges des

deux dernières décennies n'ont pas échappé à cette rupture puisqu'elles s'inscrivent dans la discontinuité avec le théâtre colonial.

A bien des égards, le théâtre de José Pliya s'inscrit dans cette dynamique de discontinuité avec le théâtre conventionnel. A divers niveaux, son théâtre rompt avec les habitudes traditionnelles du théâtre classique. C'est cette remarque qui frappe le lecteur ou le spectateur de *Nègrerrances* et *Le masque de Sika* de José Pliya. En effet, plusieurs thèmes développés par José Pliya marquent une rupture avec le théâtre conventionnel hérité de l'expérience du théâtre colonial. Ces thèmes sont l'errance, la question de la responsabilité, la figure du père, la violence et la création artistique.

Dans le cadre de l'étude des ruptures et des innovations dans le théâtre de José Pliya, nous avons choisi certaines pièces de l'auteur notamment *Le recueil Nègrerrances* et *Le masque de Sika*. Le choix du corpus indiqué s'explique par plusieurs raisons. D'abord, il s'agit des toutes premières pièces écrites par José Pliya. Elles bénéficient d'un large accueil auprès des lecteurs et des spectateurs. Ensuite, nous avons eu plus de facilités à acquérir ces pièces, car elles ont été vite montrées comment José Pliya, tout en s'inscrivant un peu dans une dynamique de continuité structurale et même thématique avec le théâtre classique, marque cependant une rupture avec la génération précédente des dramaturges africains et béninois qui s'étaient investis dans la promotion du théâtre à esthétique identitaire.

### **Rupture intentionnelle ou simple effet d'un choix de création dramatique**

La rupture, dans la création dramatique chez José Pliya, révèle d'un choix de création esthétique, d'une rupture intentionnelle. Dans le document téléchargé du site internet de notre dramaturge [www.josepliya.com](http://www.josepliya.com), il écrit ceci :

La rupture (...), c'est à vous de la juger au regard de ce qui s'écrit en Afrique actuellement. Je ne sais pas trop. Ce qui est sûr, c'est qu'au-delà du Bénin, mon théâtre comme celui de quelques dramaturges d'origine africaine ne traite plus des sujets traditionnels du théâtre africain, ce n'est plus un théâtre d'intervention politique, sociale de dénonciation.

Au regard de ses propos, on perçoit aisément que la rupture dans la création dramatique chez José Pliya s'inscrit dans la logique d'un choix de création esthétique qui résulte de sa personnalité et de l'environnement socioculturel dans lequel il vit et évolue. Ayant reçu une formation qui a moulé sa personnalité dans la théorie et la pratique du théâtre occidental et ayant résidé comme directeur artistique dans plusieurs pays d'innovations théâtrales, il a choisi une telle option pour donner une nouvelle orientation au théâtre africain.

### **LES MARQUES DE CONTINUITÉ DANS LE CORPUS**

Il s'agit de montrer ici que le théâtre de José Pliya s'inscrit dans une moindre mesure, dans la continuité structurale et thématique du théâtre classique et conventionnel hérité du théâtre colonial

#### **Continuité structurale**

Sur le plan structural, certains œuvres de José Pliya présentent des marques de continuité avec le théâtre conventionnel. Au niveau externe, *Nègrerrances* se présente sous forme de parties ou de séquences et *Konda roquet* est constitué d'un seul acte développé en plusieurs scènes. Ces découpages externes sont proches de celui des pièces occidentales et africaines classique structurées en actes ou tableaux et en scènes.

S'agissant de la fable, le schéma d'intrigue traditionnelle semble être suivi malgré quelques difficultés au niveau de l'évolution des actions dans les pièces *Nègrerrances* et *Konda le roquet*.

L'enchaînement des idées a permis de dégager la structure conventionnelle du théâtre classique : exposition, nœud et dénouement. Toutes les actions décrites dans les deux pièces présentent une cohérence interne. Chacun d'elles présente un espace unique : dans une rue (l'impasse des illuminations) pour *Nègrerrance*, dans un théâtre populaire pour *Konda le roquet*. En définitive, nous retenons que la structure des pièces *Nègrerrances* et *Konda le roquet*, le développement des actions, quoi qu'on dise, respecte un canevas, un schéma qui est celui de la dramaturgie classique.

### **Continuité thématique dans le corpus**

Plusieurs thèmes de *Nègrerrances* et du *Masque de Sika* relèvent du vieux fond thématique de la littérature négro-africaine d'expression française. Au nombre de ces thèmes, nous pouvons retenir la quête identitaire, la révolte et le fantastique.

#### **La quête identitaire**

La quête identitaire est l'un des thèmes traditionnels qui ont fait l'objet des préoccupations des écrivains négro-africains depuis des indépendances africaines. En effet, jusqu'aux années 60, l'expression de la révolte, d'une révolte de revendication et de reconstruction identitaire, a été la préoccupation fondamentale de la plupart des écrivains. Ainsi l'écrivain sénégalais Cheikh Hamidou Kane, dans *Aventure Ambigüe*, pose avec acuité le problème de l'absence de repères et le manque de détermination de son personnage Samba Diallo partagé entre sa culture d'origine (africaine) et la culture occidentale. Et, pour n'avoir pas pu se décider à choisir l'une ou l'autre culture, le personnage a connu un sort tragique. Une situation analogue paraît sous tendre l'errance du personnage Nicolas.

*Nègrerrances* aborde la même problématique de la quête identitaire et de responsabilité. Comme Samba Diallo, Nicolas, a baigné entre deux cultures (africaine et occidentale). Il est partagé entre ici (l'occident) et ailleurs (l'Afrique), ce qui fait de lui un être en

errance : « je suis un être en perpétuelle quête d'identité, entre ici et ailleurs »p.57. Et, pour sortir des cette situation de crise d'identité, il se rend dans une rue « l'impasse des illuminations » à la rencontre d'un marabout. La quête de soi est donc l'enjeu même de la rencontre de Nicolas avec l'ange-balayeur dans *Nègrerrances*. Cette volonté de retrouver des « empreintes de l'égarement » avant de s'en débarrasser amène Nicolas à se révolter contre son double (l'ange balayeur). En réalité, il se révolte, se bat contre ses complexes, ses préjugés et finit par se retirer de « l'impasse » qui représente un obstacle à franchir et l'empêche d'être utile à lui-même et au monde. Ce qui le pousse à la révolte.

### **La révolte**

Comme thème traditionnel, la révolte, a été aussi abordée par les écrivains négro-africains d'expression française. Elle traduit le refus de subordination des personnages à une situation ou à un état qui pèse leur liberté, leur épanouissement. Les dramaturges de la contestation et de la dénonciation du système colonial ou de la dictature des dirigeants africains ont fait de la révolte une arme de combat contre des injustices sociales. Les pièces *Kondo le requin* du dramaturge béninois Jean Pliya et *La parenthèse de sang* du Congolais Sony Labou Tansi illustrent bien cette idée de révolte contre le système colonial et la dictature des dirigeants africains.

Si dans les pièces de José Pliya, les personnages sont animés de l'esprit de révolte, c'est certains pour dire non à l'oppression et à l'injustice qui leur sont faites ou qui procèdent de leurs propres caractères. Nicolas se révolte non pas contre quelqu'un mais contre lui-même puisqu'il est responsable de ce qu'il vit. Par contre, Konda, dans *Konda le roquet*, refuse la subordination. Il ne veut pas exister par autrui. Donc, il revendique sa liberté de comédien de théâtre. Par ailleurs, les personnages de *Concours de circonstances* refusent d'être

confinés dans « la géhenne de l'éternité factice »p.159. Ils veulent être joués, incarnés par des acteurs sur scène. En un mot, ils veulent vivre.

L'objectif premier de toute pièce de théâtre est de passer par la représentation. Pourquoi un auteur s'opposerait-il à cet idéal ? C'est ce qui est arrivé aux personnages de la pièce de José Pliya. Et Ceux-ci se révoltent contre leur créateur (Christian) pour revendiquer le droit légitime d'être joués sur scène. La résurgence des personnages, des êtres de papiers, devient surprenante aux yeux des lecteurs et spectateurs ; d'où la notion du fantastique qui a aussi marqué les œuvres dramatiques des auteurs africains.

### **Le fantastique**

De tous les temps, en Occident comme en Afrique, la littérature s'est nourrie de récits occultes, de légendes, de contes faisant intervenir la magie, le surnaturel, l'étrange. Dans le récit fantastique apparaît le plus souvent une perturbation irrationnelle dans la réalité quotidienne ; le doute et l'inquiétude persistent tout au long du récit quant à la nature de cette perturbation. Pour Jean Bellemin Noel (2014) :

Le fantastique vit d'ambiguïté (...) En lui, le réel et l'imaginaire doivent se rencontrer, voire se contaminer ; de plus contrairement à tant d'autres fictions, il n'existe à ses mystères aucun éclaircissement 'même s'il refuse toute solution rationnelle ou technique.

Nerval le conçoit comme « l'épanchement du songe dans la vie réelle »p.44. Avant José Pliya, la dramaturge ivoire-camerounaise Werewere Liking avait déjà marqué ses œuvres théâtrales de nombreuses fresques du surnaturel. De *La Puissance d'Um Singue Mura*, les marques du fantastique foisonnent. On note l'intervention récurrente des morts dans ces pièces. Cette dimension du fantastique

dans les œuvres ne marque pas la vie ordinaire des lecteurs et des spectateurs occidentaux non habitués à ce genre de phénomène.

José Pliya allonge la liste des séquences fantastiques, en octant dans sa création, pour le rêve et le songe. Les passages où intervient le surnaturel sont nombreux dans ses pièces, surtout dans *Concours de circonstances*. Christian, auteur dramatique dans *Concours de circonstances*, entre en conservation avec son personnage (la femme), être purement imaginaire, et se trouve menacé par les autres personnages (le pasteur et le professeur) qui parviennent à le tuer. Dans la fable, les lecteurs ou les spectateurs ressentent le doute, l'angoisse. Ils en arrivent à se demander comment Christian a pu entrer dans le monde imaginaire : a-t-il basculé dans la folie. L'auteur a conduit les spectateurs, à travers son texte, dans un monde de fantômes. La fable fonctionne ici à la manière de la plupart des contes, mythes et légendes africains qui confondent le monde réel et le monde irréel.

La fable de *Konda le roquet* recèle des traits du fantastique dans la mesure où les personnages morts tels que Gbehanzin et Kondo reviennent sur la scène et parlent à Konda comme dans *Le Miroir* de Jérôme Carlos. *Nègrerrances* ne manque pas d'empreinte du fantastique. La fable du récit retient l'attention du lecteur et du spectateur. La rencontre de Nicolas avec le Balayeur (son double) étonne le lecteur ou le spectateur. Cet être mystérieux, omniscient, connaît tous les maux qui dérangent Nicolas et lui montre le chemin à emprunter pour sortir des malheurs dans lesquels il se trouve. José Pliya est un auteur passionné des faits déroutants. D'ailleurs il le témoigne dans la correspondance du dix février deux mille quatorze que nous avons reçue de lui ;

le fantastique est présent dans mes pièces car je suis fasciné par l'invisible au théâtre : ce qui n'est pas dit, ce qui ne se voit pas, ce qu'on sous-entend et ce qu'on

devine me paraît toujours plus intéressant que ce qui est dit de manière trop évidente. Je suis pour un théâtre de l'opacité et du rêve.

En somme, le théâtre de José Pliya s'inscrit dans une certaine mesure dans la continuité structurale et thématique avec le théâtre classique ou conventionnel. Les thèmes comme la quête identitaire, la révolte, le fantastique s'inscrivent dans la continuité avec le théâtre conventionnel des générations précédentes. *Concours de circonstances* et *Nègrerrances* présentent des éléments de convergence avec le schéma d'intrigue de la dramaturgie classique. Par contre, les autres pièces ne sont pas construites sur le modèle de ce schéma. Nous avons relevé dans les pièces de thèmes nouveaux. Les marques de discontinuité thématiques sont nombreuses alors dans les œuvres du corpus retenu. Quelles sont ces marques de rupture et qu'est-ce qui les justifie ?

### **RUPTURE STRUCTURALE DANS LE CORPUS**

La discontinuité structurale qu'on note dans *Concours de circonstances* et *Le masque de Sika* de situe au niveau interne. Elle est beaucoup plus liée à l'aspect organisationnel des actes. L'organisation traditionnelle du théâtre classique s'appuie spécifiquement sur les actes, entractes, scènes délimitées par les entrées et les sorties des personnages et, parfois, sur des tableaux. C'est le constat fait au niveau de la structuration des pièces *Concours de circonstance* et *Le masque de Sika*.

La composition des pièces : *Concours de circonstance* et *Le masque de Sika* échappe, comme nous l'avons déjà dit, à l'organisation en actes, entractes, scènes et tableaux. En effet, chacune de ces pièces présentent une structure compacte, monolithique, sans subdivision, à la manière du nouveau théâtre français, comme dans *Les bonnes* de Jean Genet et *L'imromptu de l'Alma* d'Ionesco. Cette révolution observée dans l'organisation des pièces serait due à

l'absence d'entrée de personnages dans le jeu théâtral. Elle a l'avantage de réduire au minimum le temps de la représentation, mais elle pourrait poser des problèmes liés au jeu théâtral. Les acteurs sur scène courent le risque de s'épuiser en jouant pendant longtemps, sans pause, devant des spectateurs.

### **Les thèmes de la rupture**

Les thèmes récurrents du théâtre africain en général sont la satire politique, les problèmes sociaux que sont la corruption, les détournements des biens sociaux, la cupidité, etc. Lilyan Kesteloot dans son article *Les thèmes principaux du théâtre africain moderne* (2001) postulat que :

les thèmes qu'on rencontre dans le théâtre moderne en Afrique, en dehors de l'anticolonialisme et ceux des conflits entre tradition et modernité, sont presque tous liées à la critique des mœurs politiques. Par le passé, les dramaturges africains s'attachaient à dépeindre dans leurs œuvres les réalités sociopolitiques de l'Afrique.

Aujourd'hui, certains des dramaturges se sont détournés de ces préoccupations et abordent des thèmes beaucoup plus variés. C'est cette remarque qui frappe le lecteur ou le spectateur de *Nègrerrances* et *Le masque de Sika* de José Pliya. En effet, plusieurs thèmes développés par José Pliya marquent une rupture avec le théâtre conventionnel hérité de l'expérience du théâtre colonial. Ces thèmes sont l'errance, la question de la responsabilité, la figure du père, la violence et la création artistique.

L'errance désigne l'action d'une personne livrée à elle-même et qui flâne sans but et sans destination précise. Le thème de l'errance dans *Nègrerrances* et *Le masque de Sika* se rapporte à tous les types de création utilisés par Pliya pour mettre ses personnages dans une situation d'enferment à la fois physique et mental, dont ils n'arrivent

pas à se libérer. Les personnages se déplacent et réfléchissent pour trouver une solution à la crise qui les secoue. Mais ils semblent être maintenus à l'intérieur d'un cercle qui limite leur mouvement, de sorte qu'ils tournent sans cesse sur eux-mêmes. Au plan de l'intrigue, l'action n'avance pas puisque les personnages ne jouent que presque la même action sans résultats probants. Il s'agit de personnages qui errent, vagabondent sans pouvoir sortir totalement de leur situation d'enfermement.

Les personnages des pièces *Nègrerrances* et *Le masque de Sika* tentent de sortir de la dépression et du gouffre dans lesquels ils sont maintenus. Cependant, ils sont contraints à l'errance et condamnés à lutter contre eux-mêmes et une série d'attitudes et d'opinions figées qui contribuent à les rendre plus pathétique et inquiets. José Pliya rend complexe l'errance de ses personnages en les enfermant. Sylvie Chalaye dans son *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone* (2003 :32) explique que :

Cette errance place le personnage dans un état de mouvement non-abouti. C'est-à-dire, une situation dramatique du mouvement et son contraire, car l'errance résulte, chez lui, des obstacles semés sur le parcours des personnages et déboucher sur un conflit intérieur qui pose la question de la responsabilité.

La question de la responsabilité abordée dans *Nègrerrances* et *Le masque de Sika*, est un thème nouveau qui n'a pas été développé par les dramaturges négro-africains comme l'a fait José Pliya. Dans les pièces, les personnages sont mis devant leur responsabilité. Il s'agit, pour chaque personnage, de prendre l'engagement, la résolution de sortir ou non de l'état d'enfermement psychologique dans lequel il est ou bien d'y demeurer. Nicolas va-t-il se décider à dépasser son

complexe d'infériorité transformée en mépris pour se rendre utile à lui-même ? Prudencio, Pancracio et Philippe vont-ils reconnaître leur erreur pour aller de l'avant ? Cette préoccupation dans *Nègrerrances* et *Le masque de Sika* met en exergue la responsabilité de tout homme vis-à-vis de son comportement, de ses actes et des choix. L'homme est le plus souvent responsable de ce qui lui arrive. Mais malheureusement, il trouve toujours des boucs-émissaires pour porter la responsabilité de son identité perdue. C'est ce que José Pliya lui-même confirme dans un entretien recueilli par Sylvie Chalaye dans *Un auteur de tout-monde* (2003 :47) :

Quand je travaille mes personnages, j'aime les mettre dans le prisme de la frustration. Car cela m'ouvre des perspectives incroyables. Les personnages qui vivent du conflit, qui sont toujours en train de chercher ce qu'ils n'ont pas, de penser à autre chose, cela nourrit le conflit intérieur, cette question fondamentale de mon théâtre qui est la question de la responsabilité : la responsabilité de l'être humain par rapport à l'autre et comment suis-je responsable de moi-même ?

Dans la même logique, nous constatons que la figure du père constitue dans bon nombre de sociétés et pour nombre de personnes, et surtout des jeunes, une barrière pour la réalisation de soi. La figure totémique du père est un appel à un sursaut d'orgueil dans la ferme volonté de la réalisation de soi-même. La figure du père constitue, dans de nombreuses sociétés, une barrière, un obstacle à franchir pour affirmer sa personnalité. En effet, les gloires accumulées par les aînés empêchent parfois les jeunes de se réaliser. Ils pensent souvent qu'ils ne peuvent pas faire mieux que les aînés. José Pliya, à travers la figure du père, brise ce mythe. Il prend appui sur l'œuvre de son père pour écrire la sienne. A la manière d'Œdipe qui tue son père pour prendre le trône, l'auteur de *Konda le roquet* détruit d'une certaine manière

l'esthétique théâtrale classique qu'a pratiquée son père et en propose une nouvelle. C'est d'ailleurs pourquoi il déclare :

Mon drame est total car l'auteur de Kondo, le requin,  
c'est mon père. Pour que mon œuvre prenne vie, il me  
fallait tuer celle du père. Abominable crime mais  
indispensable crime. (p.99)

S'il est vrai que la violence constitue le thème fédérateur d'un nombre important de pièces africaines, il n'en demeure pas moins vrai que le traitement qu'en font dramaturges varie d'une époque à une autre et d'une œuvre à une autre. Les dramaturges africains ont connu de nombreuses mutations esthétiques qui n'ont pas épargné la représentation de la violence. Celle-ci, représentée autrefois dans les pièces, visait principalement à libérer les peuples asservis de la domination coloniale, les opprimés de l'oppression de dirigeants africains, de la dictature.

Dans les pièces de José Pliya, la violence ne revendique aucune reconnaissance d'identité bafouée ou niée. Ce n'est pas non plus une violence dirigée contre un homme politique. C'est une violence qui invite tout homme à une réflexion sur le monde moderne. Par exemple, la violence qu'exerce Nicolas sur son double dans *Nègrerrances* n'est dirigée contre personne, mais plutôt contre tout individu qui se trouvait dans la même situation que lui. En un mot, c'est une violence qui expose les problèmes du monde moderne. José Pliya n'écrit pas un théâtre d'intervention politique et de dénonciation pour le continent africain. Son théâtre invite à une réflexion sur la condition humaine, mais également sur la création artistique.

La création artistique est l'un des thèmes majeurs des pièces *Concours de circonstances* et *Konda, le roquet*. Dans ces pièces, José Pliya montre qu'il n'est pas un ardent défenseur du théâtre à thèse. Il invite plutôt les lecteurs, les spectateurs et les critiques à une réflexion sur l'art. En définitive, nous constatons que les thèmes du théâtre de

José Pliya marquent une rupture avec le théâtre conventionnel et qui s'inscrivait dans une logique du théâtre de l'efficacité. Même la création des personnages chez José Pliya s'inscrit dans la logique de la rupture avec le théâtre classique.

### **La création des personnages**

D'une façon générale, ce qui frappe le lecteur ou le spectateur dans les pièces *Nègrerrances* et *Le masque de Sika*, c'est d'abord le nombre très réduit des personnages. Toutes les pièces contiennent peu de personnages souvent réduits à cinq voire un seul. C'est le cas de *Concours de Circonstance* où on compte cinq personnages (Christian, Joëlle, Le Pasteur, Le Professeur et L'Avocate) et *Nègrerrances* un seul personnage (Nicolas) joue pratiquement.

Ce choix n'est pas un fait du hasard. José Pliya en réduisant le nombre de personnages dans ses œuvres théâtrales, crée en effet de rupture avec la tradition classique dans laquelle les pièces contiennent habituellement plusieurs personnages avec des entrées et des sorties. Dans presque toutes les pièces que nous examinons, il n'y a ni entrée, ni sortie de personnage.

Le nombre restreint des personnages proviendrait non seulement de l'absence d'entrée de personnage mais aussi à de volonté de l'auteur de mieux suivre, et surtout de faciliter la mise en scène. Ce choix repose certainement aussi sur des raisons d'ordre économique, étant donné que les troupes théâtrales invitées à se produire dans les pays étrangers ont parfois des difficultés à faire face aux charges financières. Enfin, on peut mettre le choix en rapport avec la volonté de l'auteur d'inscrire son théâtre dans l'air du temps en le conformant à la tendance des spectacles à l'époque contemporaine.

### **La remise en cause de l'esthétique théâtrale classique.**

Les dramaturges négro-africains des années 90 à nos jours ne s'attachent plus trop à la forme du théâtre classique. Ainsi, l'esthétique du théâtral classique est-elle remise en cause. José Pliya,

dans ses pièces, multiple les ruptures esthétique. Tout d'abord, les sources d'inspiration dramatique dans les pièces retenues, contrairement aux œuvres des dramaturges des générations précédentes et de certaines de sa génération, ne sont plus le reflet de l'histoire du continent africain. Il ne s'agit plus de pièces à contenu historique et politique comme *Bio-Grera* et *le destin d'un peuple* de Severin Akando et *Goli* de Camille Amouro. *Nègrerrances* et *Le masque de Sika* portent la marque de l'imaginaire, du rêve qui parfois colle à la réalité. Les sujets traditionnels des luttes de libération, de dénonciation des maux qui entravent le développement de l'Afrique sont tombés en désuétude.

Ensuite, José Pliya accorde une importance moindre au développement des actions. C'est ce qui explique aussi le nombre réduit des personnages dans ses pièces. Ils sont opposés aux personnages du théâtre classique qui sont entièrement défini (Nom, âge, langage, rang social etc.)

Par ailleurs, la fable des pièces *Nègrerrances* et *Le masque de Sika* ne répond pas aux conventions de la vraisemblance et de la bienséance. L'importance accordée au rêve et à l'imaginaire éloigne les faits relatés de la réalité quotidienne. Ceci pourrait amener les lecteurs et les spectateurs à être sceptiques vis-à-vis de ces faits. L'intervention récurrente des actes très violents et du macabre apparaît aussi très peu confortable pour les spectateurs, principalement dans *Konda le roquet* et *Concours de circonstances*. L'activité théâtrale chez José Pliya passe de l'aspect folklorique et de simple divertissement avec le gros rire à un théâtre de réflexion où l'artiste s'offre les possibilités d'explorer plusieurs domaines de la vie.

Enfin, contrairement à ses prédécesseurs, José Pliya intervient de façon très subtile dans ses pièces à travers les personnages qui sont porteurs du message qu'il pense véhiculer. Par cette incursion incessante et subtile dans ses textes, il porte un regard novateur sur

l'art dramatique et particulièrement sur la mise en scène puisqu'il invite à réfléchir sur cet art.

### **Conclusion**

Nous avons constaté, tout au long de l'étude, que le théâtre de Pliya présente quelques marques mineures de continuité et plusieurs marques de ruptures. Les pièces *Nègrerrances* et *Konda le roquet* de recueil éponyme *Nègrerrances* présentent le schéma de l'intrigue de la dramaturgie classique ou conventionnelle, au même titre que les œuvres des dramaturgies africains des générations précédentes. Nous avons également remarqué que certains thèmes traditionnels du théâtre conventionnel comme la révolte, la crise identitaire et le fantastique sont développés dans les pièces de José Pliya, mais ces marques de continuité, comme nous l'avons déjà signalé, sont mineures par rapport aux marques de rupture qui, sont très nombreuses dans les pièces. Elles dominent dans *Concours de circonstance* et *Konda le roquet* et se situent à plusieurs niveaux : celui de la structure, de débat théorique sur la création dramatique, de la problématique de la mise en scène et celui de la crise et de la dérision du personnage. Cette révolution dans le théâtre de Pliya nous a permis de dire que sa création est réellement en rupture avec les théâtres conventionnels.

Alors, nous lançons un appel à nos dramaturges et nos metteurs en scènes nigériens de s'adapter aux trends modernes dans la création littéraire. Il faut qu'ils se modernisent en traitons et dénonçant les problèmes tels que l'enlèvement, le Boko Haram, le bombardement, la tuerie, la corruption et la dégradation morales chez les citoyens qui ravagent la paix de notre pays. Nous insistions qu'ils utilisent leurs plumes pour faciliter une prise de conscience chez les citoyens afin que le Nigéria de demain soit sécurisé aujourd'hui.

## Ouvrages cités

- Abirached, Robert (1994), *La crise du personnage dans le theatre moderne* Paris : Gallimard.
- Chalaye, Sylvvie (2004), *Afrique noire et dramaturgies contemporaine: le syndrome Frankenstein*. Montreuil, Ed. Théâtres (Les francophones en Limsousin).
- (2001), *L'Afrique noire au tournant de XX<sup>e</sup> siècle*. Rennes, PUR
- Chevrier, Jacques (2005), *La littérature francophone noire*. Paris, Que sais-je.
- Deshouliers, Christophe (2003), *Le théâtre au 20<sup>e</sup> siècle*. Paris, Bordas.
- Fiangor, Rogo (2002), *Le théâtre africain francophone : analyse de l'écriture, de l'évolution et des rapports interculturels*. Paris : L'Harmattan.
- George, Ngal (1994) *Création et rupture en littéraire africaine*. Paris, L'Harmattan
- Hourantier, Marie-José (1998), *Du rituel au théâtre rituel : contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*. Paris : L'Harmattan.
- Kesteloot, Lilyan (1971), « Les thèmes principaux du théâtre moderne », *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain*. Paris, Présence Africaine
- Medehouegnon, Pierre (2010), « Le théâtre béninois des années 2000 : une dramaturgie en quête de repères ? » in *repère pour comprendre la littérature béninoise*. Téléchargé de [www.revuelitteraire.com](http://www.revuelitteraire.com)
- Ryngaert, Jean-Pierre (2001), *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Bordas
- Pliya, Jean (1981), *La secrétaire particulière*. Yaoundé, Clé.

- (1997), *Nègrerrances* suivi de *Konda le roquet* et *Concours de Circonstances*. Paris, L'Harmattan.
- (2001) *Le masque de Sika*. Paris, Acoria.
- [www.josepliya.com/curriculumvitea/html](http://www.josepliya.com/curriculumvitea/html)