



L'ESTHETIQUE DE LA CONCISION DANS LE THEATRE DE HERMAS GBAGUIDI

Fernand NOUWLIGBETO

Département des Lettres Modernes, FLASH/UAC, BP 2309, Abomey-
Calavi, Tél. 95 28 72 00/96 68 08 06, fnouwligbeto@gmail.com

RESUME

Auteur de La vallée de l'ignorance (suivi de) L'odeur du passé et de Le kleenex qui tue, deux recueils de pièces théâtrales, Hermas Gbaguidi est un écrivain qui se distingue des autres dramaturges béninois par l'extrême concision de son écriture. Comment expliquer ce souci constant de la brièveté et quels en sont les enjeux ? Nous partons du postulat que cet auteur pratique une écriture de l'urgence, qui répond à des impératifs d'ordre aussi bien esthétique que socioéconomique. A partir des techniques d'analyse proposées par la critique thématique et la sociocritique, nous avons montré que l'esthétique de la concision se manifeste chez Hermas Gbaguidi aussi bien dans le paratexte, le volume et les fables de ses œuvres que dans l'action dramatique de ses pièces, la composition de ses intrigues, le nombre de ses personnages sans oublier le traitement que l'écrivain fait des cadres spatio-temporels et du discours théâtral.

Mots clés : *esthétique de la concision, fable, intrigue, action dramatique, Bénin.*

ABSTRACT

Author of La vallée de l'ignorance (followed by) L'odeur du passé and Le kleenex qui tue, two collections of theatrical pieces, Hermas Gbaguidi is a writer who distinguishes himself from others Beninese playwrights by the extreme concision of his writing. How could we explain this constant concern for brevity and what are at stake in them ? We theorize that this author practices writing of the emergency, which meets necessities of both aesthetic and socio-economic nature. From analysis techniques proposed by thematic criticism and social criticism, we showed that the aesthetics of concision occurs in Hermas Gbaguidi through both the paratext, volume



and fables of his works than in the dramatic action, the composition of its plots, the number of his characters without forgetting the treatment of the spatio-temporal frameworks by the writer and the theatrical speech.

Keywords : *aesthetics of concision, fable, plot, dramatic action, Benin.*

INTRODUCTION

Les transformations majeures du contexte sociopolitique, induites par les résultats de la Conférence nationale souveraine des forces vives de la nation, tenue du 19 au 28 février 1990, ont profondément reconfiguré le paysage culturel béninois, en général, et théâtral, en particulier. Bon nombre de productions théâtrales, aussi bien orales qu'écrites, ont été pliées à de nouvelles exigences esthétiques, du fait de l'émergence d'une nouvelle génération d'auteurs, de metteurs en scène et de comédiens, évoluant dans un contexte sociopolitique et culturel différent de celui qui prévalait avant 1990. Le cas de la littérature dramatique est particulièrement intéressant : non seulement le nombre des pièces théâtrales éditées est en augmentation (Nouwligbèto, 2012 : 74 ; Midiohouan, 2013), mais le contenu et la forme des textes publiés portent aussi des marques scripturales qui expriment un souci constant d'innovations de la part des dramaturges. Parmi ceux-ci figure Hermas Gbaguidi, auteur de six pièces publiées dans deux recueils distincts : *La vallée de l'ignorance* suivi de *L'odeur du passé* (2003), et *Le kleenex qui tue* (2014).

Pour tout lecteur averti de la littérature dramatique béninoise, l'écriture de Hermas Gbaguidi présente des particularités évidentes, dont la plus manifeste est l'extrême concision de ses pièces. Il est, à notre connaissance, l'un des plus concis des auteurs dramatiques béninois des années 1990 à nos jours. Autant il prend ses distances à l'égard des premiers dramaturges, dont le représentant illustre est Jean Pliya, l'auteur à la faconde séduisante de *Kondo le Requin* et *La secrétaire particulière*, autant il se distingue de ceux de sa génération, telle que Reine Oussou, dont le style prolixe se déploie librement dans *Ah ! Jérôme, la racine*. Remarquable déjà avec *La vallée de l'ignorance* (suivi de) *L'odeur du passé*, cette « esthétique de la concision » s'est confirmée avec *Le kleenex qui tue*, un recueil de quatre pièces.



Comment expliquer ce souci constant de la brièveté chez ce jeune auteur et quels en sont les enjeux ? Nous partons du postulat que Hermas Gbaguidi pratique une écriture de l'urgence, qui répond à des impératifs d'ordre aussi bien esthétique que socioéconomique. Vérifier la pertinence de cette hypothèse consistera à relever, à la loupe des techniques d'analyse proposées par la critique thématique et la sociocritique, les indices de la brièveté puis à les analyser afin d'en dégager les significations. Pour parvenir au bout de ce cheminement scientifique, il nous faudra au préalable poser quelques balises à travers la présentation du corpus de notre étude et la clarification du concept d' « esthétique de la concision ».

I. PRESENTATION DU CORPUS ET CLARIFICATION DES CONCEPTS

I.1. Présentation du corpus

1.1.1. La vallée de l'ignorance (suivi de) L'odeur du passé : la satire de l'arrivisme et de l'infidélité

Composé de deux pièces, le premier recueil de Hermas Gbaguidi s'ouvre sur « La vallée de l'ignorance », une œuvre dont l'histoire part d'un fait banal et débouche sur un drame à la fois conjugal et sociopolitique. Tiécoro, journaliste et dramaturge d'ethnie Sosso, a écrit une pièce de théâtre et en a remis le manuscrit à son épouse Aïcha, ressortissante de l'ethnie Bamanan, ancienne étudiante de Lettres, option critique littéraire. Après lecture, celle-ci constate que, dans le texte, son mari a pris fait et cause pour le pouvoir politique en place au détriment des étudiants, en grève sur le campus universitaire pour obtenir de meilleures conditions d'études. Soupçonnant son époux d'arrivisme et de collusion avec le régime, Aïcha, jusque-là humble et soumise, n'hésite pas à le lui faire savoir, dénonçant en même temps ses prises de position régionalistes et ethniques au profit des Sosso. Démasqué, Tiécoro cherche à donner le change en accusant sa femme d'infidélité. Ce qui devait être une simple conversation entre époux, attablés autour d'un plat pour rompre un jeûne, dégénère en dispute violente et en agression physique : Tiécoro, dans un accès de rage, étrangle Aïcha puis l'abandonne en proférant des menaces à l'égard de son présumé et anonyme



amant. Dans « L'odeur du passé », la seconde pièce du même recueil, le thème de l'arrivisme revient sous une autre forme.

Avocate et mariée à un flemmard, Béatrice est en effet une arriviste : son désir de s'assurer une certaine promotion sociale dans le milieu judiciaire l'a conduite à commettre l'adultère. Elle a comme amant Lokossou, un procureur, qu'elle aime et qui lui procure aussi quelques avantages matériels et financiers. Un soir, au cours d'une relation intime, elle le poignarde par inadvertance et l'homme meurt. Emprisonnée, elle est relâchée après un certain temps. Dix ans après, elle continue de vivre dans le souvenir douloureux de cet amour et revient parler à son amant défunt sur sa tombe. Sa souffrance est d'autant plus profonde qu'elle est désormais seule : Peter, son mari, ne pouvant plus supporter ses infidélités, l'avait quittée un an plus tôt, en désertant, sans la prévenir, le domicile conjugal. Choissant la folie comme refuge, il avait élu domicile dans un taudis situé à côté d'un cimetière. C'est là que, par hasard, il retrouve Béatrice, son ancienne femme, venue pour pleurer sur la tombe de son amant, et ramenée de force à l'entrée du portail par le gardien à cause de l'heure tardive. Une conversation s'amorce alors entre ces trois personnages, qui ont des motivations et des profils bien différents : aux sollicitations sexuelles du gardien adressées à Béatrice, s'opposent les lamentations sempiternelles de celle-ci dont la joie soudaine d'avoir inopinément retrouvé son mari est contrecarrée par la rancune tenace de ce dernier et son désir constant de fuir de nouveau celle qui l'a rendu cocu. Dans *Le kleenex qui tue*, le motif de l'infidélité est encore plus accusé.

1.1. 2. Le kleenex qui tue : entre satire sociopolitique et déréliction de l'humanité

La première pièce de ce recueil, « La chute de Capernaüm », est une satire anticléricale acerbe, axée précisément sur le pharisaïsme prédominant au sein de la curie romaine et, d'une manière générale, dans plusieurs milieux de la religion chrétienne catholique. Sœur Lucie reçoit un envoyé du Saint-Siège, en la personne du Cardinal Augustin. Celui-ci est venu pour dissuader la religieuse de continuer la grève de la faim, qu'elle a entreprise dans le but de contraindre le Vatican à divulguer la troisième partie d'un secret, conformément aux instructions de la Vierge Marie. Apparemment



rassurée par les promesses de l'ambassadeur, Sœur Lucie décide de suspendre ses mortifications, mais critique vertement l'administration vaticane, coupable à ses yeux d'hypocrisie et d'inanité dans un monde dominé par le péché et livré à la perte. Profitant d'un moment de faiblesse de son interlocutrice, le Père Augustin tente de la séduire pour avoir une relation intime avec elle. La religieuse réagit violemment et le prélat s'étale sur le sol, faisant au passage tomber son crucifix. Jugeant le cardinal indigne d'arborer de nouveau le Christ au cou, Sœur Lucie jette le crucifix au feu puis se suicide en absorbant du poison. Horrifié, le Cardinal se pend à son tour. C'est sur cette même tonalité tragique que s'achève « Une chambre pour mourir ».

Un Voyageur, qui estime avoir tout perdu dans la vie, arrive un jour dans un hôtel et demande une chambre pour se donner la mort. Intrigué, l'hôtelier amorce une discussion avec lui. Au fil de l'échange heurté, les deux se découvrent une communauté de vie : ils ont en effet aimé la même femme, Angeline. L'hôtelier l'a eue le premier, avant que le Voyageur ne la lui arrache et ne s'enfuit avec elle. Mais Angeline ne connaîtra pas non plus avec cet homme le bonheur qu'elle recherche. Irrésponsable et violent, son second mari ne s'occupera jamais d'elle et de leur fils. Elle renoue alors avec son ancien époux, dans le seul but de solliciter son appui pour la réussite des études de son fils. Mais ce dernier, déçu par son père, se tue, suivi, quelque temps après, par sa mère à qui l'hôtelier a maladroitement fait croire que son mari s'est aussi donné la mort. Les thèmes de l'infidélité et de la mort reviennent aussi dans « Le kleenex qui tue », la pièce éponyme du recueil.

Le héros de cette œuvre est Martial, un homme plein d'illusions dont l'espoir de construire une relation durable avec Nafissa se heurte à l'infidélité de celle-ci. Revenu de voyage, il découvre, à côté de leur lit, un sachet de kleenex, une marque de papiers-mouchoirs, dans lequel se trouvent des préservatifs masculins contenant du liquide séminal. Au début, son épouse nie tout acte d'adultère, mais en voyant son mari sortir avec le paquet de kleenex, elle s'alarme et informe Rockson, son amant. Se sentant en danger de mort car craignant que le mari cocu n'utilise de manière occulte son liquide séminal, celui-ci panique à son tour. Il arrive à entrer en contact avec Martial, qui le fait confronter avec son épouse afin que se



manifeste la vérité. Choqué par l'hypocrisie de l'une puis par l'effronterie et la lâcheté de l'autre, Martial chasse Nafissa et fait tomber la foudre sur Rockson. Loin de cette thématique, « La femme mossi est de retour » traite de la dignité féminine et de la résistance politique.

En effet, Franciline est une femme qui a perdu, treize années plus tôt, son fils unique, tué par des proches du régime politique en place. Aussi cette villageoise continue-t-elle de refuser toute compromission avec les potentats qui, pour se donner bonne conscience, ont initié une Journée du Pardon. Mais Franciline ne se rend à aucune des manifestations. Son absence est aussitôt remarquée par le Chef de Village qui se rend alors nuitamment chez elle dans le but de l'amener à oublier le passé et à collaborer avec le pouvoir. Il offre ainsi, sans le savoir, une aubaine à la dame, qui réaffirme son opposition et procède à une critique en règle des arrivistes et des corrompus du régime dont elle annonce la fin imminente.

Ainsi, à l'analyse, six motifs constituent les éléments récurrents de la structure thématique du théâtre de Hermas Gbaguidi. Il s'agit de la mort, de l'infidélité conjugale, de l'hypocrisie ou de la duplicité, de l'arrivisme, de la dignité et de la condition féminine. Mais ces thèmes se répartissent différemment. Par exemple, les motifs de la dignité (et de la résistance morale qui en découle) puis de la condition féminine se retrouvent dans « La vallée de l'ignorance », « La chute de Capernaüm » et « La femme mossi est de retour » où on a affaire avec des personnalités féminines particulièrement fortes. L'amour et l'infidélité conjugale, à visage féminin, sont les principales composantes du tissu thématique de « L'odeur du passé », « Le kleenex qui tue » et « Une chambre pour mourir » tandis que la duplicité, l'arrivisme et la mort sont des motifs transversaux à toutes les six pièces. Ces thèmes sont traités au travers de ce que nous avons appelé l'esthétique de la concision.

I.2. Définition de l'esthétique de la concision

Utilisé pour la première fois au XVIII^{ème} siècle par le philosophe allemand Alexander Baumgarten (1714-1762), le terme « *aesthetica* » (esthétique) vient du grec « *aisthèsis* » qui désigne « sensation », mot qui sous-tend les idées d'expérience sensible, de sensibilité au beau et au laid, au goût. On en déduira que l'esthétique est la « *science de l'art [qui] a pour objet le*



“beau” (...) et l’émotion qu’il produit chez l’homme » (Naugrette, 2010 : 11). Nous employons donc ce concept pour désigner l’ensemble des procédés de création utilisés par Hermas Gbaguidi pour rendre sensibles au lecteur les contenus de ses pièces, c’est-à-dire les expériences de vie des personnages, leurs rapports les uns avec les autres, leurs propos, attitudes et comportements dans des espaces et des temps déterminés, etc. Ces procédés, comme le souligne Michel Pruner (2008), s’utilisent et s’exercent à plusieurs niveaux du texte théâtral, dont les plus importants sont les suivants : le paratexte, la structure, l’espace et le temps dramatique, le personnage puis, enfin, le discours théâtral en lui-même. Ce sont ces diverses composantes de l’œuvre dramatique que Hermas Gbaguidi soumet à une « esthétique de la concision ».

Est concis ce « qui s’exprime pour un contenu donné en peu de mots » (*Le Petit Robert*, 1996 : 431), ce qui est « dépouillé », « incisif », « laconique », « lapidaire », « sobre ». Un écrivain peut ainsi être plus « concis » qu’un autre. Mais la concision ne doit pas seulement s’apprécier en comparant divers styles dramatiques. A l’intérieur d’une même œuvre, elle jaillit aussi du rapport entre l’importance qualitative de l’idée exprimée et le nombre plutôt réduit de mots utilisés pour le faire. Nous donnerons, tout au long de notre développement, quelques exemples illustratifs. Ainsi conçue, nous définirons *l’esthétique de la concision comme un ensemble de procédés de création utilisés avec sobriété, non pas parce que l’écrivain manquerait de souffle ou d’inspiration, mais parce que, pour lui, l’usage économique des signes linguistiques est une stratégie scripturale qui a une triple valeur ajoutée, tant au plan de l’esthétique, de l’éthique, entendue comme science de la morale, que de la réception de l’œuvre littéraire*. Nous nous en rendrons compte en analysant quelques aspects du théâtre de Hermas Gbaguidi, à commencer par les éléments paratextuels.

II. LES ELEMENTS PARATEXTUELS : UNE EVOLUTION NOTABLE

Le paratexte est « l’ensemble des textes d’encadrement d’une œuvre littéraire : titres, sous-titres, préfaces, postfaces, avant-propos, dédicaces, notes, épigraphes, bandes, jaquettes... » (Pernot 1994 : 2711). Chez Hermas



Gbaguidi, on ne note que la présence des titres, dédicaces, épigraphes, illustrations et des notes de présentation en pages de couverture. Ce jeune auteur n'affectionne pas les préfaces, postfaces, avant-propos et autres textes introductifs dont raffolent certains écrivains, conscients des « fonctions d'escorte et d'accompagnement » (*idem* : 2713) du paratexte qui « invente un écrivain ou un auteur et fonctionne comme un véritable rite d'intronisation » (*ibid.*)¹. Pour rester dans le cadre du volume imparti à cette étude, notre analyse portera essentiellement sur les titres et les notes liminaires (dédicaces, mise au point et épigraphes)².

II.1. Des titres frappants en peu de mots

Déclinés sur un rythme binaire, associant la plupart du temps un substantif et un complément de nom (La vallée/de l'ignorance, L'odeur/du passé, La chute/de Capharnaüm) ou un substantif et un prédicat (Une chambre/pour mourir, Le kleenex/qui tue), les titres des pièces de Hermas Gbaguidi comportent généralement quatre mots, avec une moyenne de dix-huit signes, à l'exception de « La femme mossi est de retour », qui compte six mots et vingt-trois signes. Certes, on ne saurait parler de concision exceptionnelle à ce niveau, au regard de la pratique scripturale en littérature béninoise où on constate la présence de titres nettement plus courts, constitués de trois ou deux mots voire d'un seul terme³. Mais la brièveté des titres de Hermas Gbaguidi saute aux yeux quand on les compare à plusieurs autres du répertoire théâtral béninois, tels que *Bio Guéra* et *le destin d'un peuple* de Sévérin Akando, *Ce soleil où j'ai toujours soif* de Florent Couao-Zotti, *Zongo Giwa de la forêt déviérgée* de Fernand Nouwligbèto, *Quand*

¹Parmi les dramaturges béninois qui affectionnent particulièrement les éléments paratextuels, notamment les postfaces et préfaces sans oublier les épigraphes, Daté Atavito Barnabé-Akayi occupe une place de choix. Cf. Daté Atavito B.-A., *Quand Dieu a faim...*, Cotonou, Plumes Soleil, 2010, 95p. ; *Amour en infraction* et *Les Confessions du PR*, Cotonou, Plumes Soleil, 2010, 62p.

² Nous n'ignorons pas que certains éléments paratextuels (titres, notes de présentation...) relèvent parfois, voire souvent, de l'initiative de l'éditeur. Mais l'écrivain est toujours associé, d'une manière ou d'une autre, à ces choix.

³ En guise de titres plus courts, on peut citer : *Kondo le requin* de Jean Pliya, *La première dame* de Florent Eustache Hessou, *Certifié sincère*, de Florent Couao-Zotti, *Negrerrances* de José Pliya, *Omon-mi* de Ousmane Alédji.



nous nous promènerons dans la voie lactée (suivi de) L'averse est de saison et la mort à pris mes yeux de François Aurore, etc.

En outre, la formulation de certains titres de Hermas Gbaguidi est particulièrement frappante. Ainsi en est-il, notamment, de « Le Kleenex qui tue » et d' « Une chambre pour mourir ». Ces deux énoncés se donnent à lire comme des condensés de drame : tous deux portent sur la mort et annoncent, dès la page de couverture, une atmosphère funeste. Si l'agent de l'Hadès, dans le premier cas, est un simple paquet de papiers-mouchoirs ravalé au statut d'accessoire de scène, dans le second, le cadre spatial évoqué pour abriter la réalisation du dessein funeste est une « chambre ». Un « kleenex » et une « chambre » sont deux substantifs concrets, qui réfèrent à des éléments bien réels, facilement identifiables, et qui rendent d'utiles services aux hommes, l'une étant utilisée pour l'hygiène corporelle et l'autre pour l'hébergement et le repos. Aussi l'adjonction des prédicats « tue » et « mourir » vide-t-elle ces deux réalités de leur utilité et de leur innocence premières pour les transformer en des instruments dangereux, dotés d'une nocivité aigüe. Du coup, chacun de ces deux titres revêt un caractère à la fois insolite et menaçant. On voit là comment l'auteur, en peu de mots, fait exhaler au seuil de son œuvre un « éthos » pré-discursif particulièrement négatif qui en présage la tonalité générale. L'évolution qu'a connue l'utilisation des notes liminaires, précisément les mises au point, épigraphes et dédicaces, constitue une autre caractéristique du style du dramaturge béninois.

II.2. Les notes liminaires : une évolution notable

Dans son premier recueil, Hermas Gbaguidi a rédigé, en prélude aux deux pièces, un court texte sans titre, qui ressemble à une mise au point. Il y révèle son engagement en citant l'écrivain espagnol Federico Garcia Lorca pour qui tout dramaturge doit être le héraut de son peuple. Commentant ces mots, l'auteur béninois proclame à son tour, en des termes peu équivoques, son indépendance à l'égard de tout pouvoir. Cette profession de foi est reprise dans « La vallée de l'ignorance » à travers les deux et très laconiques épigraphes, constituées de citations empruntées à deux Français, à savoir respectivement l'écrivain et journaliste Raoul Follereau et le dramaturge Eugène Ionesco. Outre les épigraphes, cette première pièce est



aussi précédée de trois dédicaces formulée de façon lapidaire et peu explicite : « Aux enfants d'Eliane, qui sauront pourquoi/ A Tiécoro, qui me pardonnera cette intrusion/A Carole, jusqu'à ce qu'elle accepte ». Leur construction syntaxique, quoique correcte, révèle un contenu sémantique incomplet, plein de sous-entendus. L'auteur a choisi de cacher la substance des messages, établissant du coup une sorte de complicité manifeste avec les dédicataires au détriment du lecteur. Que sauront les « enfants d'Eliane » ? Est-ce parce que le dédicataire Tiécoro a le même nom que le héros de la pièce que l'auteur parle d' « intrusion » dans son cas ? Que doit accepter Carole ? On s'en rend compte aisément : la brièveté des formulations est obtenue par l'utilisation de l'ellipse et d'une suspension implicite, non matérialisée par des points de suspension. En évitant de donner des détails utiles, le dramaturge aiguise la curiosité du lecteur et fait lâcher la bride à l'imagination de ce dernier. Libre à lui de penser ce qu'il veut des « enfants d'Eliane », de « Tiécoro » ou de « Carole » !

Comme s'il craignait d'en avoir trop dit, Hermas Gbaguidi réduit considérablement la présence du paratexte dans la seconde pièce, « L'odeur du passé ». De cinq notes liminaires relevées dans « La vallée de l'ignorance », on est passé à une seule : il s'agit d'une épigraphe (« Que ce passé parle à son présent »), présentée sous la forme d'une citation d'une phrase, constituée de sept mots et signée du dramaturge nigérian Wolé Soyinka. Ces éléments paratextuels (épigraphe, dédicaces, mise au point...) subissent un troisième traitement dans le second recueil *Le kleenex qui tue*, publié onze ans après : ils sont purement et simplement supprimés. Cette évolution du paratexte théâtral est révélatrice du souci de l'auteur de s'en tenir à l'essentiel. Privée de cette escorte, chacune des quatre pièces de *Le Kleenex qui tue* se présente, dans sa nudité textuelle, au lecteur qui peut en apprécier librement la facture et la texture.

III. LA STRUCTURE DES PIÈCES DE THEATRE DE HERMAS GBAGUIDI

Notre analyse portera aussi bien sur la structure physique de chacune des œuvres que sur leur structure profonde.



III.1. La structure physique des œuvres

Visible, elle est encore appelée « structure superficielle » et porte sur « l'action dans ce qu'elle a de scéniquement et narrativement perceptible » (Pavis, 2004 : 8). Nous incluons dans cette notion les composantes suivantes : le volume de chaque pièce, la subdivision de celle-ci en actes, scènes ou tableaux, etc.

III.1.1. Des pièces très courtes

Les pièces du dramaturge béninois sont extrêmement brèves : « L'odeur du passé » ne s'étend que sur vingt-et-une pages, « La vallée de l'ignorance » en compte tout au plus une quinzaine, soit une moyenne de dix-huit pages par œuvre ! Comparé à la plupart des dramaturges béninois –et tout en n'éludant pas les questions relatives au format du livre, la police et la taille des caractères sans oublier l'interligne – Hermas Gbaguidi est bien en avance en matière de brièveté : *Cadavre mon bel amant* d'Ousmane Alédji et *Ah ! Jérôme, la racine* de Reine Oussou font respectivement cinquante-six et cent quatre-vingt-dix-neuf pages ! Le jeune auteur béninois ne déroge pas à ses habitudes scripturales dans *Le kleenex qui tue*, un recueil édité dans le même format que *La vallée de l'ignorance* (suivi de) *L'odeur du passé*, mais dont la police des caractères est plus grosse, la taille et l'interligne plus élevées : « La chute de Capernaüm », « Une chambre pour mourir », « Le kleenex qui tue » et « La femme mossi est de retour » s'étendent respectivement sur vingt-deux, vingt-quatre, vingt-trois et dix-neuf pages, soit une moyenne de vingt-deux pages par pièce. Cela nous autorise à parler d'une répartition dimensionnelle assez équilibrée. En somme, à l'échelle des deux recueils, les pièces de Hermas Gbaguidi comportent en moyenne une vingtaine de pages. Presque identiques du point de vue de leur volume, elles présentent néanmoins quelques différences en ce qui concerne leur organisation interne.

III.1.2. Des pièces diversement structurées

Comment l'auteur organise-t-il ses textes ? A quel découpage répondent-ils ? En fait, sur le plan structural, deux types de textes se partagent l'univers de la production dramatique de Hermas Gbaguidi : la pièce homogène et celle hétérogène. La première se présente sous la forme d'un texte monolithique, d'un seul tenant, non subdivisé en diverses séquences. Il s'agit d'une pièce à une « seule scène ». C'est le cas de « La



chute de Capernaüm », œuvre à « scène unique » comme le précise l'auteur lui-même, et de « La vallée de l'ignorance ». En revanche, la pièce hétérogène de par sa structure est celle qui offre des subdivisions, peu importe le nom que l'écrivain donne à chacune de ces dernières. Toutes les quatre autres pièces obéissent à cette structuration. Celle-ci est généralement ternaire : soit chaque découpage est numéroté de 1 à 3, comme on le voit dans « L'odeur du passé » ; soit il porte comme titre une brève formulation exprimant le cadre spatial de l'action dramatique (« A l'accueil », « Au salon ») ou la survenue d'un événement imprévu (« Le coup de fil... »), tel qu'on le découvre dans « Une chambre pour mourir » ; soit, enfin, son titre connote l'ambiance ou la tension qui traverse le contenu de chaque séquence, tel qu'on peut le relever dans « La femme mossi est de retour » (« Frisson I », « Frisson II », « Frisson III »). De toutes les façons, il s'agit d'une structuration relativement simple qui, cependant, est loin d'exclure le principe du plaisir esthétique, caractéristique essentielle de l'œuvre littéraire. L'examen de la structure profonde du texte dramatique permet de s'en rendre compte.

III.2. La structure profonde des textes dramatiques

Cette structure est généralement invisible et seule une analyse permet de mettre en évidence ses composantes que sont la fable, l'action dramatique et l'intrigue.

III.2.1. Des fables soumises à l'art du raccourci

La fable est souvent considérée comme l'« histoire racontée » (*Id.* : 134). Robert Abirached (1994 : 414) précise : « *La fable, rappelons-le, n'est pas l'action elle-même, mais l'enchaînement des actions : son existence suppose la reconnaissance d'une causalité qui exclue le recours au hasard, un souci de régenter le développement des thèmes représentés et une liaison si intime entre les parties d'une pièce qu'on ne puisse en retrancher ou en déplacer un seul élément sans bouleverser le tout* ».

A l'exception de certaines œuvres à la structure iconoclaste comme *Cadavre mon bel amant* d'Ousmane Alédji, « Rita de Parakou », « Brenda Oward » et « Gogo la renverse » de Camille Amouro (2010), la plupart des pièces du répertoire théâtral béninois comportent des fables. Hermas



Gbaguidi ne déroge pas à cette tradition scripturale : toutes ses pièces sont des drames qui, comme nous l'avons montré plus haut dans la présentation du corpus, « racontent » chacune une histoire. D'où l'écrivain tire-t-il son inspiration ?

A l'instar de son aîné Florent Couao-Zoti (Kakpo, 2008 : 65-92), il s'inspire du vécu quotidien, ce qui explique le réalisme dans lequel baignent ses œuvres. Les faits divers, les problèmes conjugaux et l'actualité politique retiennent particulièrement son attention. Mais il n'hésite pas non plus à puiser dans l'histoire religieuse des faits ou événements pour nourrir sa plume. Quelle que soit la source de son inspiration, son écriture présente une constante, liée à l'unicité de son histoire : chacune des pièces porte sur une et une seule fable. Hermas Gbaguidi se démarque ainsi, par exemple, de Florent Eustache Hessou dont la pièce *La première dame* fait croiser au moins trois histoires : le conflit ouvert dans le couple présidentiel du fait des immixtions d'Eva, la première dame, dans la gestion du pouvoir d'Etat ; les relations coupables entre le chef de l'Etat et Dimi, la servante d'Eva puis l'insurrection populaire et la militarisation du conflit ainsi créé. En faisant au contraire l'option de l'unicité de l'histoire, Hermas Gbaguidi fait plus court et évite les détails qui lui paraissent inutiles. L'analyse de « La chute de Capernaüm », pièce que le dramaturge lui-même appelle « fable », révèle comment procède ce dernier pour composer les histoires de ces pièces.

En effet, l'auteur aurait pu intégrer plusieurs fables dans cette œuvre s'il n'avait choisi d'éluder des aspects de l'événement historique dont il s'est inspiré. Sœur Lucie, l'héroïne malheureuse de la pièce, a vraiment existé. De son vrai nom Lucia de Jésus dos Santos, elle est une Portugaise, qui vivait dans le petit village de Fatima, sis à 130 km au nord de Lisbonne, la capitale. Avec son cousin François et sa cousine Jacinta, elle avait assisté, entre 1916 et 1917, à plusieurs apparitions de la Vierge Marie, qui leur aurait enseigné des prières pour mettre un terme à la Première Guerre mondiale (1914-1918) et permettre l'avènement de la paix dans le monde. La Mère de Jésus-Christ aurait aussi confié à ces trois enfants un secret, en trois volets, pour qu'ils le révèlent aux autorités ecclésiastiques afin que celles-ci le divulguent. Mais l'Eglise ne fera connaître publiquement les deux parties du secret qu'en 1942, ne réservant la divulgation du troisième



volet que bien plus tard⁴. Dans la pièce, la religieuse proteste contre cette rétention de l'information et déclenche alors une grève de la faim pour contraindre ses supérieurs à se conformer aux prescriptions de la Vierge Marie. Pour la ramener à l'ordre, le Vatican lui envoie un émissaire. C'est sur la rencontre entre ces deux protagonistes que s'ouvre la pièce.

Grâce au procédé de l'ellipse, Hermas Gbaguidi a passé sous silence cet arrière-plan historique, se contentant juste de quelques brèves allusions, à l'instar de celle-ci :

« Sœur Lucie : Alors, Excellence, allez dire à Rome, à la Congrégation des Evêques et au Synode de **briser les verrous de la peur ; de prendre son (sic) courage et de dire au monde ce qui est écrit et révélé par ma mère.** (*Elle se lève et va vers la chandelle. Elle la prend et veut l'éteindre*)

Père Augustin : Ne fais pas ça ! C'est tout ce que tu veux ? Rien d'autre ?

Sœur Lucie : (*Sèchement*) Rien ! » (pp.11-12).

Qu'a donc dit la Vierge Marie à Sœur Lucie ? Quand et où l'a-t-elle dit ? Dans quelles circonstances ? Ces questions ne trouveront leurs réponses que dans un bref rappel historique, que l'auteur aurait pu, par exemple, faire dans la pièce sous forme d'analepse dialogique entre les deux protagonistes ou d'analepse scénarisée, avec l'intervention sur le mode fantastique de l'Immaculée Conception. Cet épisode des apparitions de la Mère de Jésus aux enfants de Fatima n'intéresse pas le dramaturge béninois : son objectif n'est pas d'écrire une pièce historique, mais de faire toucher du doigt la profondeur de la crise morale et spirituelle qui secoue l'église catholique. La technique de l'ellipse ou du raccourci est aussi utilisée dans les autres pièces.

Par exemple, dans « La vallée de l'ignorance », l'auteur aurait pu présenter en détail le contenu de la pièce de Tiémoko (titre, fable, personnages, extraits...), mais il passe volontairement sous silence cet élément important, source du conflit conjugal, et préfère simplement évoquer les prises de position idéologiques de l'époux bilieux. De même, une autre scène

⁴ Voir l'article « Notre Dame de Fatima » sur www.wikipedia.org, consulté le 18 novembre 2015, 10h.



montrant l'affrontement entre Tiémoko et l'amant supposé d'Aïcha aurait pu s'ouvrir et prolonger la fable, mais l'auteur a préféré finir sa pièce sur les menaces et l'exit en coup de vent du mari jaloux. Cette technique d'écriture participe de l'esthétique de la concision. Loin de nuire à la qualité scripturale des pièces, elle en augmente l'intensité tout comme contribuent à le faire, du reste, l'action et l'intrigue en œuvre dans les deux recueils.

III.2.2. L'action et l'intrigue : simplicité et classicisme

Avant d'analyser l'intrigue dans les œuvres du corpus, nous traiterons d'abord de l'action dramatique qui trouve sa source, chez Hermas Gbaguidi, dans le conflit.

III.2.2.1. Le conflit, source de l'action dramatique

Soulignant l'ambiguïté de la notion d'action dramatique, Michel Corvin (2008 : 30) en distingue trois acceptions différentes : d'une part « le fait particulier d'un personnage (*une action*) », d'autre part « la somme des aventures des principaux personnages, la succession des épisodes –ce qui correspond à la définition traditionnelle de l'*intrigue* ou de l'*histoire* » ; enfin, « le *système* qui préside à l'agencement de ces épisodes ». Dans le cadre de cette étude, nous retiendrons les deux premiers sens du terme : l'action comme « fait particulier d'un personnage » et l'action comme intrigue. Pour le moment, nous nous contenterons de la première acception, nous réservant le droit d'avoir recours au deuxième sens au moment de traiter de l' « intrigue ».

Si le répertoire théâtral béninois comporte des pièces dans lesquelles il ne se passe presque rien, comme celles de Camille Amouro précédemment citées, il n'en est pas ainsi pour celles de Hermas Gbaguidi. Quoique brèves, ses œuvres abondent en actions dramatiques, lesquelles découlent de la présence dans ses pièces d'un élément fondamental de la dramaturgie : le conflit. A ce sujet, Yves Lavandier (2011 : 30-31) écrit : « *Varié en intensité comme en nature, le conflit est au cœur des œuvres dramatiques, quelle que soit leur durée, 2 minutes ou 2 heures. C'est véritablement l'élément de base de la dramaturgie* ».



Dans l'œuvre du dramaturge béninois, le conflit peut être externe. Dans ce cas, il oppose deux ou trois personnages : Aïcha et Tiémoko dans « La vallée de l'ignorance », Sœur Lucie et le cardinal Augustin dans « La chute de Capernaüm », L'hôtelier et le Voyageur dans « Une chambre pour mourir », Martial, Nafissa et Rockson dans « Le kleenex qui tue », Le Chef et Franciline dans « La femme mossi est de retour ». Le conflit est aussi interne, psychologique, et oppose un personnage à lui-même : Béatrice et son passé dans « L'odeur du passé ». Sa source varie en fonction du sujet traité et de l'enchaînement des actions dans la fiction dramatique.

Dans « La vallée de l'ignorance », on peut distinguer divers types de conflits en fonction des facteurs qui les déclenchent. Le premier conflit, discret mais déjà révélateur de la tension au sein du couple, est d'ordre littéraire et linguistique : il se rapporte d'abord à l'utilisation correcte de l'expression « rompre le jeûne » puis à la prononciation du mot « jeûne », Tiémoko se montrant plus puriste dans le maniement de la langue que son épouse. Le deuxième conflit, plus profond, surgit aussitôt : il s'agit de la polémique autour des prises de position idéologiques et politiques de Tiémoko dans le manuscrit de sa pièce. Ce différend prend après une coloration ethnique et machiste puis, à brûle-pourpoint, il débouche sur le quatrième conflit, provoqué par les accusations arbitraires d'infidélité que Tiémoko profère à l'égard d'Aïcha avant que le couple ne bascule vers la cinquième et dernière confrontation : l'affrontement physique au cours duquel Aïcha s'écroule. Les actions que posent les personnages sont donc aussi bien verbales que psychologiques et physiques : les reproches amers de Tiémoko à son épouse à propos de ses fautes de langue, les critiques acerbes d'Aïcha sur les prises de position idéologiques et politiques de son époux dans le manuscrit, les accusations fantaisistes d'infidélité, la tentative d'étranglement de la femme par l'homme, les menaces proférées par le mari à l'égard de son prétendu rival... Chaque action, loin de calmer le conflit, l'accroît : elle est une marche de plus dans l'escalier de la tension dramatique qui va *crescendo* et atteint son point culminant avec l'agression physique ou la tentative d'homicide volontaire. On voit là comment évolue l'action et se structure parallèlement l'intrigue dramatique.



III.2.2.2. Des intrigues respectueuses du principe classique de « l'unité d'action »

L'intrigue est la «*suite détaillée des rebondissements de la fable, l'entrelacement et la série des conflits et des obstacles et des moyens mis en œuvre par les personnages pour les surmonter*» (Pavis, 2004 : 179). L'unicité de la fable, dont nous avons parlé, entraîne une unité de l'intrigue dans l'œuvre de Hermas Gbaguidi. Celui-ci se conforme au premier principe de la « règle des trois unités », à savoir l'unité d'action : les intrigues secondaires sont rares dans son œuvre et, lorsqu'elles existent (comme dans « Le kleenex qui tue »), elles sont étroitement liées à l'intrigue principale. Celle-ci se structure en quatre étapes : l'exposition, le nœud, les péripéties et le dénouement. Etape de présentation des informations de base nécessaires à la compréhension de l'action dramatique, l'exposition est statique, quand elle est livrée sous forme d'informations provenant d'un dialogue ou d'une conversation entre les personnages, ou dynamique, lorsque « les informations sont transmises en action » (Pruner, 2008 : 33). Le nœud est un moment de cristallisation de l'action dramatique, provoqué par l'apparition d'obstacles aux desseins des personnages ou la confrontation de forces opposées, que ces dernières s'incarnent à travers différents personnages ou dérivent de conflits internes à un même personnage. De cette phase cruciale découlent les péripéties, c'est-à-dire une série d'actions et de réactions, de moments de détente et de tension, d'actions attendues ou de « coups de théâtre », avant que l'énigme ou le problème posé dans le nœud ne se résolve à travers le « dénouement », l'étape finale.

Toutes ces phases figurent dans « La vallée de l'ignorance » : l'auteur a réservé le plus grand nombre de pages aux péripéties (pp. 13-21), consacrée à la dispute violente entre les époux) après avoir brièvement procédé à l'exposition (pp. 9 à 13) puis présenté le nœud dramatique axé sur les accusations d'arrivisme proférées par Aïcha (p.13). La chute de celle-ci puis la sortie menaçante de Tiémoko (p.21) constituent le dénouement.

Toutes les cinq autres pièces contiennent ces quatre phases, l'écrivain montrant par là sa maîtrise de l'écriture dramatique malgré l'extrême brièveté de ses textes. Il évite souvent que l'exposition traîne en longueur : ainsi en est-il dans « La chute de Capernaüm », où la présentation liminaire



des informations nécessaires à la compréhension de l'action est faite en une page : le cardinal annonce l'objet de mission (pp.9-10), suscitant ainsi un début de résistance chez Sœur Lucie. Le dramaturge n'hésite pas à bousculer l'ordre linéaire de la structure en quatre temps pour faire passer le nœud avant l'exposition. Cette technique est utilisée dans « Une chambre pour mourir », une pièce assez dynamique dans laquelle les premiers mots des personnages, délivrés sous forme de phrases courtes et incisives, cristallisent déjà la tension et le suspense :

« A l'accueil.../ **Le Voyageur** : Avez-vous une chambre pour mourir ? /

L'hôtelier : Une chambre...oui, mais pas pour mourir./ **Le Voyageur** :

Qu'est-ce qui vous dérange si je demande une chambre pour mourir ? /

L'hôtelier : Ici, c'est un hôtel. Pas un hôpital.

Le Voyageur : Donc, chez vous, les hôpitaux sont faits pour mourir. Vous m'apprenez des choses ! » (p.31).

Dans cet extrait, le suspense créé perdure jusqu'au niveau de la page 31 puis des pages 44-51. On apprend, enfin, que ce client a rendu L'hôtelier cocu, mais a fini par abandonner Angeline qu'il accuse à son tour d'infidélité. S'il est revenu dans cet hôtel, c'est parce qu'il est maintenant un homme désespéré, un candidat à la mort, qui a perdu et sa femme et son enfant. L'écrivain aurait pu commencer sa pièce par ces informations indispensables, afin de réussir son exposition. Mais, ce faisant, le texte perdrait en intérêt et en suspense, source ici d'un plaisir esthétique intense. L'écrivain a préféré aller droit au but et au cœur du nœud dramatique lui-même : c'est une *écriture pressée*, une esthétique de l'urgence. On n'hésiterait pas à qualifier les œuvres de Hermas Gbaguidi de *nouvelles dramatiques* –et non pas de saynètes ou de sketches ! –tant ses textes sont pour le théâtre ce qu'est, pour la prose, la nouvelle, un genre particulièrement exigeant caractérisé aussi par la concision et la tension.

La tension dramatique, qui traverse toutes les six pièces, va toujours *crescendo*. A cet effet, l'auteur dispose, dans ses textes, de toute une série d'éléments dramaturgiques, dont le « coup de théâtre », qui relancent sans cesse l'action. Il peut s'agir d'un geste malheureux posé par un personnage, à l'instar du Cardinal Augustin qui a cherché à dévêtir la religieuse. Des fois, le coup de théâtre est obtenu par le truchement d'une nouvelle



information qu'un protagoniste apprend : L'hôtelier découvre que Le Voyageur n'est que son ancien rival ; Béatrice constate que Le fou est son mari ; Nafissa se rend compte que son amant a oublié chez elle le paquet de kleenex contenant ses préservatifs. Enfin, une fausse accusation peut créer un effet de surprise inattendu et relancer l'action dramatique : par exemple, Tiémoko accuse sa femme d'infidélité. Le dénouement, toujours tragique, porte au paroxysme cette tension : Aïcha est étranglée, Le fou (personnage emblématique d'une mort symbolique) fuit de nouveau Béatrice, son épouse infidèle ; Sœur Lucie se tue et le Cardinal Augustin se pend ; Angeline se pend également et Le Voyageur se précipite dehors pour se tuer aussi ; Rockson, l'amant de Nafissa, meurt foudroyé ; Franciline, inconsolable depuis l'assassinat de son fils, annonce la mort imminente du régime politique. Loin d'apparaître comme un *deus ex machina*, cette mort est le résultat logique de l'enchaînement implacable des actions dramatiques. Elle révèle aussi, en partie, le traitement que le dramaturge fait subir à ses personnages et aux cadres spatio-temporels.

IV. LE TRAITEMENT DES PERSONNAGES ET DES CADRES SPATIO-TEMPORELS

Comment l'esthétique de la concision se manifeste-t-elle dans le traitement des personnages et celui des cadres spatio-temporels ? Nous allons considérer ici deux niveaux d'analyse : d'une part, le nombre de personnages dans chaque pièce et les rapports qu'ils ont les uns avec les autres ; d'autre part, la configuration des cadres spatio-temporels et leurs significations.

IV.1. Le traitement des personnages

Hermas Gbaguidi utilise peu de personnages et oppose ceux-ci deux à deux.

IV.1.1. Des personnages en nombre très réduit

L'esthétique de la concision, dans le domaine actantiel, se traduit chez Hermas Gbaguidi par l'utilisation d'un nombre très réduit de personnages. A l'exception de « L'odeur du passé » et de « Le kleenex qui tue », qui comportent chacune trois personnages, toutes les quatre autres pièces en



contiennent deux, tels que mentionnés dans les didascalies initiales⁵. Ce sont des *duos*. C'est un fait plutôt rare dans la littérature dramatique béninoise. Même si la réduction du nombre de personnages est une tendance générale, elle atteint rarement ce niveau et n'est pas toujours aussi systématique chez un même auteur. Au contraire, chez Hermas Gbaguidi, cette *économie actantielle* est érigée en norme scripturale. Certes, les didascalies internes, qu'elles soient fonctionnelles, expressives ou textuelles, suggèrent parfois la présence d'autres protagonistes : l'amant défunt de Béatrice dans « L'odeur du passé » ; Angeline, la femme aimée de L'hôtelier et du Voyageur, dans « Une chambre pour mourir ». Mais il s'agit là d'actants *in absentia*. Le nombre limité des personnages explique la nature des relations qu'ils ont les uns avec les autres.

IV.1.2. Des personnages opposés deux à deux

Le conflit, un élément dramaturgique présent dans toutes les six pièces de Hermas Gbaguidi, est forcément porté par les personnages et s'incarne en eux ou entre eux. Cela explique le traitement antithétique de ceux-ci par un auteur soucieux de ménager, dans ses œuvres, une tension dramatique croissante. Tiémoko s'oppose à Aïcha ; Béatrice à Paul, le gardien, Le fou à Béatrice ; Sœur Lucie au Cardinal Augustin ; L'hôtelier au Voyageur ; Martial à Nafissa ; Nafissa à Rockson et Rockson à Martial ; Franciline au Chef. Non seulement le traitement est antithétique, mais il est aussi généralement manichéen : Aïcha, Sœur Lucie, Martial et Franciline incarnent les vertus cardinales de la dignité, de la fidélité, de la justice, alors que, du fait de leur arrivisme, leur impudicité et leur lâcheté, Tiémoko, Béatrice, le Cardinal Augustin, Le Voyageur, Nafissa, Rockson et Le Chef sont des êtres impurs, dont certains parmi eux n'agissent qu'à des moments et dans des cadres spatiaux donnés.

IV.2. Des cadres spatio-temporels respectueux des principes classiques de l'unité de temps et de l'unité de lieu

⁵ Une didascalie initiale indique la liste des personnages.



Au niveau du cadre spatio-temporel, l'esthétique de la concision se traduit par le respect des deux autres composantes de la règle des trois unités, à savoir l'unité de temps et l'unité de lieu.

Toutes les fables contenues dans les pièces de Hermas Gbaguidi se déroulent dans l'intervalle d'une journée, ce qui permet incontestablement de faire coïncider le temps de la représentation théâtrale de chaque pièce avec le temps de l'intrigue. On pourrait même estimer leur durée à moins de vingt-quatre heures, voire à quelques dizaines de minutes ou à quelques heures, car elles ne durent que le temps d'un entretien entre les protagonistes et se déroulent à des moments précis de la journée, soit au cours d'un repas, soit juste après un moment d'intimité, soit encore pendant la nuit. Ces laps de temps facilitent la concentration de l'action dramatique.

De même, celle-ci se passe dans un lieu unique : une salle à manger pour « La vallée de l'ignorance » ; un cimetière pour « L'odeur du passé » ; une pièce pour « La chute de Capernaüm » ; un hôtel pour « Une chambre pour mourir » ; une terrasse pour « La femme mossi est de retour ». Dans ces pièces, le lieu de l'action dramatique, généralement clos et synonyme de privation de liberté et de mort, peut coïncider avec la scène de représentation. Du coup, les événements qui se déroulent dans d'autres lieux sont rapportés, sur le mode du récit, par les personnages, l'auteur ayant recours, dans ces cas, à l'analepse. Même dans « Le kleenex qui tue » où on note la présence de deux espaces, on constate que le cadre secondaire (le lieu anonyme où Martial prend un verre) est assujéti à l'espace principal que constitue la chambre de Nafissa. De là à affirmer que Hermas Gbaguidi a une écriture « classique », il n'y a qu'un pas...qu'on se garderait bien de franchir ! Le mélange dans ses œuvres des tons dramatiques, comique et tragique, ainsi que la présence dans ses pièces de scènes d'intimité et de violence suffisent à démontrer qu'il s'écarte du classicisme français du XVII^{ème} siècle en ce qu'il viole les principes sacro-saints de la vraisemblance, de la bienséance et de la séparation des genres théâtraux. Son discours théâtral en est une preuve supplémentaire.



V. UN DISCOURS THEATRAL MARQUE PAR LA PREDOMINANCE DU DIALOGUE ET LA TRANSPARENCE DU STYLE

Dépendant des composantes des textes dramatiques que nous avons précédemment analysées (paratexte, structure, traitement des personnages...), le discours théâtral comprend les formes des interventions des personnages, leur fonctionnement, les procédés du dialogue, les figures de rhétoriques utilisées, etc. Comment l'esthétique de la concision se manifeste-t-elle à ces différents niveaux ? Sans chercher à être exhaustif, nous évoquerons juste quelques caractéristiques du discours théâtral chez Hermas Gbaguidi.

Le premier trait caractéristique est *la prédominance du dialogue*, au détriment des monologues et des polylogues (conversation entre au moins trois personnages). La nature conflictuelle de ses textes et le nombre limité des personnages expliquent un tel choix scriptural. Les tirades et les apartés, qui allongent la durée de l'action dramatique, y sont très rares.

La deuxième caractéristique réside dans *la simplicité et la transparence du discours*, obtenues grâce à l'utilisation d'un vocabulaire relevant du registre courant et à des constructions syntaxiques brèves, en général respectueuses des règles grammaticales et orthographiques. L'intention communicationnelle est évidente : le dramaturge cherche à communiquer, aussi clairement que possible, avec son lectorat et les spectateurs. Cet objectif se double d'une visée performative, l'auteur cherchant à agir sur le public au travers d'un langage compréhensible, qui facilite la saisie immédiate des messages véhiculés et des valeurs prônées. On s'en aperçoit en lisant cet extrait du faux monologue de Nafissa qui, saisie de remords après la découverte de son infidélité par son mari, s'adresse à l'une de ses robes en ces termes déroutants :

« Qu'est-ce que tu veux que je fasse de toi maintenant ? (*Elle froisse la robe et la jette*) Tu as vu où tu m'as conduite ? A chaque fois que je te porte, c'est "Nafissa, tu es excitante ! Nafissa, tu es envoûtante ! Oh, quelle beauté ! Cette robe te dessine, Nafissa ! Cette robe te va à merveille." Cette robe te fait ci, cette robe te fait ça. Tu m'as démolie en révélant au monde ma légèreté ». (p.64)



Le ton pathétique, la personnification du vêtement et l'utilisation de l'hyperbole (« Tu m'as démolie... ») expriment bien l'intention didactique de l'auteur : les jeunes femmes doivent rester dignes, jusque dans leur habillement. Nous percevons à ce niveau la troisième caractéristique du discours théâtral : l'utilisation intelligente des procédés du monologue (ou du dialogue) et des figures de rhétorique. Par exemple, dans « La vallée de l'ignorance », le dialogue commence de manière heurtée : les réparties et les répliques, courtes et cinglantes, dénotent l'intensité de la confrontation et le lecteur a l'impression de se retrouver au cœur d'un conflit qui a commencé avant le lever du rideau. « Une chambre pour mourir », nous l'avons vu, commence également ainsi : l'auteur introduit *ex abrupto* le lecteur au cœur du conflit dramatique à travers les réparties et les répliques. Hermas Gbaguidi n'hésite pas non plus à avoir recours au silence, plein de sous-entendus, de certains personnages. De même, il utilise beaucoup la litote en recourant régulièrement, dans presque toutes ses pièces, aux dictons, aux proverbes et aux formules incantatoires. Le dialogue fatidique qui s'établit en fin de pièce entre Martial et son rival en est une illustration :

« **Rockson** : Ne vous amusez pas avec le feu./ **Martial** : Ne vous portez pas vers l'eau./ **Rockson** : Vous savez ce que l'éther est pour le vent./ **Martial** : Pareille, la brise l'est pour la mousson./ **Rockson** : J'urine sur votre cendre./ **Martial** : Et je chie sur votre braise./ **Rockson** : Vous êtes en train de me chercher. / **Martial** : Je sais que vous allez me trouver./ **Rockson** : Quand la salive est amère dans la bouche.../ **Martial** : Tu ne peux m'avaler. Crache-moi./ **Rockson** : Mon poisson n'est pas fait pour ta nasse./ **Martial** : Mais il est déjà harponné. » (p.75).

CONCLUSION

L'esthétique de la concision chez Hermas Gbaguidi se manifeste aussi bien dans les éléments paratextuels, le volume et les fables de ses œuvres que dans l'action dramatique de ses pièces, la composition des intrigues, le nombre des personnages et leurs rapports les uns avec les autres sans oublier le traitement que l'écrivain fait des cadres spatio-temporels et du discours théâtral. Tout en se conformant à la règle des trois unités, le dramaturge béninois n'est pas pour autant un partisan du classicisme



français du XVII^{ème} siècle. Ses œuvres sont des drames qui, à travers la confrontation violente des protagonistes, abordent des problèmes individuels et collectifs tant sur le plan culturel, socio-politique que philosophique. Les enjeux de cette écriture sont de plusieurs ordres. Nous en dégagerons trois.

L'enjeu est d'abord *esthétique* : en faisant plus court, l'auteur écrit des œuvres plus intenses, plus frappantes. Il augmente considérablement le plaisir de lire, facilitant du coup la réception de ses œuvres par les lecteurs, mais aussi par les metteurs en scène et les comédiens. L'enjeu est ensuite d'ordre *économique* : grâce au nombre très limité de personnages, à la brièveté du texte et la simplicité du décor, le coût de création des pièces de Hermas Gbaguidi devrait, probablement, être abordable. Faire jouer ses pièces exposerait à moins de contraintes financières que mettre en scène *Kondo le Requin* de Jean Pliya ou *Ah ! Jérôme, la racine* de Reine Oussou. Enfin, le troisième enjeu est d'ordre *éthique* : pour Hermas Gbaguidi, esthétique rime avec éthique. La dimension morale et pédagogique de ses pièces est importante, comme en témoigne le traitement manichéen des personnages et la fin qui intervient, dans bien des cas, comme un châtement. Aussi pourrait-on lui reprocher de sacrifier parfois l'esthétique sur l'autel de l'éthique en versant dans un style par trop banal et trop conformiste.

REFERENCES

Corpus

1. Gbaguidi H., 2003, *La vallée de l'ignorance* (suivi de) *L'odeur du passé*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Editions, 48p.
2. Gbaguidi H., 2014, *Le kleenex qui tue*, Cotonou, Editions Plurielles, 98p.

Autres pièces de théâtre

5. Aurore F., 2009, *Quand nous nous promènerons dans la voie lactée* (suivi de) *L'averse est de saison et la mort a pris mes yeux*, Paris, éditions Baudelaire, 68p



6. Akando S., 1995, *Bio Guéra et le destin d'un peuple* Cotonou, InterMonde Editions, 97p.
7. Amouro C., 2010, *Salamè. Tome 1 : Rita de Parakou et autres plaisanteries*, Cotonou, Edition des Diasporas, 182p.
8. Couao-Zotti F., 1995, *Ce soleil où j'ai toujours soif*, Paris, L'harmattan, 47p.
9. Daté Atavito Barnabé-Akayi, 2010, *Amour en infraction et Les Confessions du PR*, Cotonou, Plumes Soleil, 62p.
10. Hessou E.F., 2004, *La première dame*, Bertoua(Cameroun), Ndzé, 62p.
11. Nouwligbèto D.F., 2005, *Zongo Giwa de la forêt déviergée*, Paris, L'harmattan, 74p.
12. Oussou R., 2008, *Ah ! Jérôme, la racine*, Cotonou, Star Editions, 199p.
13. Pliya J., 1965, *Kondo le requin*, Porto-Novo, IRAD ; réédition 1981, Yaoundé, Editions Clé, 106p.
14. Pliya Jean, 2007 (9^{ème} édition), *La secrétaire particulière*, Yaoundé, Editions Clé, Yaoundé, 94p.

Etudes critiques

15. Abirached R., 1994, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 414p.
16. Bergez D. (sous la dir. de), 1990, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 153p.
17. Corvin M. (sous la dir. de), 2008, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas/SEJER, 1583p.
18. Kakpo M., 2008, « Les moi-vides, les moi-débris ou l'esthétique des débris humains chez Florent Couao-Zotti », in Adrien Huannou (textes réunis et présentés par), *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, Cotonou, CAREEC, pp.65-92
19. Lavandier Y., 2011 (5^{ème} édition), *La dramaturgie. Les mécanismes du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, bande dessinée*, Paris, Editions Le Clown et l'enfant, 546p.
20. Midiohouan G.O. (bibliographie établie par), 2013, *Le Bénin littéraire 1999-2012*, Cotonou, Star Editions, 177p.



-
21. Naugrette C., 2010 (2^{ème} édition), *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 255p.
 22. Nouwligbèto F., 2012, *Le théâtre béninois d'expression française de 1990 à 2010 : logiques marchandes et enjeu esthétique*, Thèse de doctorat, Université d'Abomey-Calavi, 447p.
 23. Pruner M., 2008, *L'analyse du texte théâtral*, Paris, Armand Colin, 128p.
 24. Pernot D., 1994, « Paratexte », in Béatrice Didier (sous la direction de), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 4393p.
 25. Pavis, P., 2004, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 447p.

Webographie

26. « Notre Dame de Fatima » sur www.wikipedia.org, consulté le 18 novembre 2015, 10h.