

LA NOSTALGIE CLASSIQUE DANS *LA PREMIÈRE DAME* DE FLORENT EUSTACHE HESSOU

ABAGO Dilone Ograbakou*

Résumé

Cet article vise à montrer dans une perspective intertextuelle qu'il y a, entre *La première Dame* du dramaturge béninois Florent Hessou et les œuvres théâtrales classiques, des analogies évidentes. L'étude révèle que l'auteur s'inspire des ressources thématiques chères aux classiques, en mettant à l'honneur l'héroïsme féminin. L'esthétique classique, notamment la règle des trois unités, le respect des bienséances et la célébration de la langue est manifeste dans le texte théâtral de Hessou. Cette observance de la poétique classique fait de l'auteur un héritier de Corneille et de Racine. C'est la preuve qu'une littérature, quel que soit son âge, n'est jamais révolue. Elle survit en nourrissant la postérité.

Mots-clés : Esthétique classique, passions, tragédie, héroïsme féminin, coup d'État.

Abstract

This article purports to show in an intertextual perspective that, there is between the Beninese playwright Florent Hessou's *Première Dame* and the classical dramas, the obvious analogies. The study reveals that the author takes inspiration from the thematic resources dear to classics, by giving honour to feminine heroism. The classical aesthetics, notably the rule of the three unities, the respect of the decencies and the celebration of the language is manifest in the Hessou's theatrical text. This observation of the classical poetic makes of Hessou a heir of Corneille or of Racine. It is the proof that literature no matter its age, is never past. It survives by nourishing the posterity.

Key words: Classical aesthetic, passions, tragedy, feminine heroism, coup d'État

Introduction

La première Dame du Béninois Florent Eustache Hessou constitue par sa thématique, une innovation majeure dans l'histoire de la littérature africaine. Le dramaturge met sur le piédestal le pouvoir de la femme dans la machine politique d'un État. Longtemps marginalisée et actrice de second plan dans l'univers littéraire africain, elle retrouve chez l'auteur une place de choix ; elle est hissée au rang d'héroïne, au sens

* Université de Kara, Togo, Email : dilone.abago@gmail.com

littéraire et politique du terme. Rares sont les œuvres littéraires africaines où l'on met en avant et en scène le personnage féminin dans le débat politique. Chez Florent Hessou, elle est à l'avant-garde dans l'intrigue.

Jamais un écrivain n'a esquissé véritablement une réflexion sur le rôle des premières dames africaines jusqu'à exhiber leur influence néfaste sur l'action politique de leur époux. A l'ombre des chefs d'État, ces femmes détiennent souvent les leviers du pouvoir politique, car elles ont la possibilité de les faire et surtout de les défaire. Ainsi, la pièce agite essentiellement les thèmes de l'amour et de la politique. Plus intéressant, est l'attelage magique que l'auteur en fait, pour révéler les dégâts de l'immixtion hasardeuse de l'épouse du Président dans la gestion des affaires de la cité. C'est sans doute une tare qui gangrène l'épanouissement politique des jeunes États démocratiques africains, car comme le souligne J. Giraudoux (1989, p. 252), « le théâtre, c'est d'être réel dans l'irréel ».

La thématique, la dramaturgie et le style de cette pièce politico-sentimentale rappellent indubitablement l'esthétique classique qui a dominé la littérature française des années 1660 à 1685 avec des auteurs de proue comme Pierre Corneille, Jean Racine, Molière, La Fontaine etc. Cette poétique classique ne manque pas d'adeptes aujourd'hui, même au-delà de la nation qui l'a vu naître. L'écrivain entretient constamment un dialogue avec la tradition littéraire. Telle est aussi la conviction de P. Viart (2008, p.20) : « S'il est un trait qui définit parfaitement la littérature contemporaine, c'est bien son renouement avec le dépôt culturel des siècles et des civilisations (...) Elle écrit avec Rimbaud comme avec Montaigne, avec Proust et Faulker ... ». La pièce de Florent Hessou nous plonge dans cet univers féérique des grands tragiques classiques qui, par le caractère suave de leur poésie et celui légendaire de leurs personnages, n'ont cessé de charmer les lecteurs et créateurs d'autres siècles qui n'hésitent pas, consciemment ou inconsciemment, à perpétuer leur art. Florent Hessou, nous semble-t-il, fait figure de nostalgique du classicisme. Ce « regret mélancolique » de l'art classique prend corps dans sa pièce par la résurgence des règles thématiques, dramaturgiques et stylistiques, jadis sacrées des auteurs du siècle de Louis XIV. C'est de bonne guerre : « Tout texte est un intertexte (...) Tout texte est un tissu nouveau de citations révolues (...) L'intertexte est un champ général de

formules anonymes dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques» (R. Barthes, cité par E. Bordas, 2011, p.101-102). Si les créations ex nihilo sont impensables en littérature, on peut comprendre l'existence d'analogies entre le drame de Florent Hessou et les œuvres théâtrales classiques. La lecture croisée de ces œuvres s'appuiera sur une approche sémiotique dont les théoriciens sont Algirdas Greimas, Jean-Claude Coquet, Joseph Courtés etc. Elle permettra de prouver l'hypothèse d'une parenté certaine entre Hessou et les dramaturges classiques en mettant en exergue toutes les règles fondamentales de l'esthétique classique contenues dans *La première Dame*. Comme science, la sémiotique suppose une démarche analytique et comme telle, elle conçoit l'œuvre littéraire comme un système de signes englobant tout un ensemble de signifiants qui cachent des signifiés ou des sens latents renvoyant à un thème ou à un contexte de la vie d'un peuple.

Pour ce faire, on étudiera, tour à tour, la thématique, la dramaturgie et le style classique dans l'œuvre de Florent Hessou.

1. La thématique classique

L'analyse thématique d'une œuvre littéraire rend compte de l'exploitation des thèmes par l'auteur. Les thèmes sont : « les choses dont l'œuvre traite de façon significative ou importante » (P. Aron, 2002, p.768). A en croire W. Smeken (1987, p.288) : « Il peut s'agir d'une figure, d'un objet, d'un sentiment, d'un acte de la vie la plus quotidienne tout autant que de grands personnages mythologiques, légendaires ou historiques ». Bref, il traduit à travers le sujet ou le développement de l'œuvre « les phénomènes de la vie » (A. Ziss, 1997, p.124). Cette première manche de notre analyse vise à relever les grandes ressources thématiques des œuvres classiques qu'agite la pièce de Hessou.

1.1. Les références mythologiques

« Le mythe vient du grec «Muthos » qui signifie récit, fable et, plus en amont « parole » : le mythe est donc « une histoire fabuleuse » qui se raconte. Ces histoires établies en tradition offrent en général sous une forme allégorique des explications de l'inexplicable » (P. Aron, 2002, p.503). M. Eliade (1963, p.15) renchérit : « Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps

primordial, le temps fabuleux des commencements ». Depuis ses origines, la littérature entretient avec le mythe des relations étroites. On comprend dès lors que tout texte littéraire est susceptible de développer un mythe. Il y survit, par diverses manipulations des écrivains. Dans cette perspective, D. de Rougemont écrit: « Lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature » (1983, p.125).

Les écrivains de l'ère classique vouaient un culte aux auteurs antiques, symbole de la perfection, en cristallisant leurs mythes dans leurs œuvres. C'est d'ailleurs un des fondements de l'esthétique classique, contenue dans *L'art poétique* de Boileau. Ainsi, Corneille dans *Cinna* s'inspire de Sénèque, Racine, dans *Phèdre* d'Euripide, Molière, dans *L'avare* de Plaute etc.

Florent Hessou s'inscrit dans cette dynamique scripturaire en ré-exploitant certains mythes dans son texte théâtral. On pourra même parler de contamination mythologique, vu la pluralité des légendes qu'il regorge. Nous nous intéressons essentiellement au mythe d'Éden dans lequel s'interfèrent d'autres. Ce mythe judéo-chrétien raconte la genèse de l'humanité. Dieu créa l'homme (Adam) avec de la glaise et l'installa dans un jardin paradisiaque : l'Éden. La femme (Ève) fut ensuite créée à partir d'une des côtes d'Adam pour lui tenir compagnie. Mais, séduite par le Serpent, Ève entraîna Adam à désobéir à Dieu en goûtant au fruit défendu de l'arbre du bien et du mal (péché originel). Chassés du Paradis, Adam et Ève furent condamnés à assurer leur subsistance et à connaître la souffrance. (*Genèse 2&3*)

Les éléments constitutifs du mythe, à savoir les personnages et les actions, indiquent une filiation plus ou moins explicite avec *La première Dame*. Èva dont le nom est significatif est l'épouse de Lord Conquisto. Ce couple rappelle Adam et Ève. La première Dame commet le sacrilège de désobéir à la constitution de la République (la loi divine qui gouverne l'Éden) en voulant imposer son diktat au Président, dans la gestion de l'État. Le refus de celui-ci conduit à la trahison : « Je dois soulever le monde » (F. Hessou, 2004, p.43). Cet acte est semblable *au non serviam* accompli par Ève, en cédant à la tentation du Serpent et en consommant « la pomme délicieuse du jardin » (*La Bible de Jérusalem*, 2000, p.36). A partir de ce moment, Èva devient « le diable » (F. Hessou, 2004, p.29) et rejoint l'univers de son

séducteur, « tous les serpents, vénéneux, venimeux » (F. Hessou, 2004, p. 36). Èva est bien consciente du désordre qu'elle crée dans leur paisible foyer et leur « démocratie sans césarienne » (F. Hessou, 2004, p.47). Elle s'écrie : « Le monde entier te découvrira nu comme un ver du ciel » (F. Hessou, 2004, p.42). Cela traduit bien le passage génésiaque : « Elle prit de son fruit et mangea. Elle en donna aussi à son mari...Alors leurs yeux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus » (Genèse3, 6-7). La nudité du couple présidentiel prend ici la forme symbolique de la souffrance et de la mort. De l'Éden où vivait le couple présidentiel à cause de la paix et du respect mutuel qui y régnaient, naissent l'infidélité, la discorde conjugale et l'insurrection populaire qui mettent fin à cette félicité. Un nouveau monde, fait de tribulations tous azimuts, s'ouvre devant eux. Èva, a le clair pressentiment de la fatalité de l'acte qu'elle pose : « Je vois un monde quand je ferme mes yeux. En même temps, je ferme un monde quand j'ouvre mes yeux » (F. Hessou, 2004, p.36). Dieu a repris donc les grâces accordées au couple présidentiel. De cette immixtion hasardeuse d'Èva dans les affaires politiques du Président, se déchaîne la tragédie.

On peut comprendre du mythe d'Éden que Dieu avait à l'origine distribué des rôles à ses créatures dans la gestion des affaires de la cité. Il est à la base de l'institution conjugale et politique. La politique en tant que « art et pratique du gouvernement des sociétés humaines », selon *Le Petit Robert* (2002, p. 2000), est une institution divine. En effet, Dieu avait légué tous les pouvoirs de la gestion de la terre à Adam. C'était à lui que revenait la lourde tâche de diriger la cité, quitte à se faire aider par sa femme Ève. On comprend dès lors que la femme avait un rôle d'auxiliaire et non de suppléante de l'homme. Ainsi, Èva dans son désir de détrôner Lord Conquisto transgresse allègrement la constitution divine qui régissait le vivre-ensemble dans le jardin d'Éden. Pour avoir, dans une démocratie, violé la « vox populi », le couple présidentiel est désavoué et déchu. La colère du peuple est légitime: « Bandecons de leurs mamans, un Président impuissant face à une épouse virile, quelle honte pour la Nation. Nous voulons la virilité au pouvoir » (F. Hessou, 2004, p.60). Le mythe d'Éden révèle que la femme est l'auteur du premier coup d'État de l'humanité et, par conséquent, de la misère du monde. Èva l'avoue : « Pour protester, j'organiserai l'insurrection la plus majuscule du monde. Tous les médias en

parleront » (F. Hessou, 2004, p.57). Ce qui, d'emblée, rappelle le mythe de Pandore, une résultante de celui de Prométhée. D'ailleurs, le récidive qu'elle organise la place dans la lignée des femmes prométhéennes. C'est pourquoi, elle taxe Lord Conquisto de « Prométhée frelaté ». « Je suis une femme révoltée », déclare-t-elle à Dimi, sa confidente. Cette révolte fait d'elle aussi une « Antigone »¹ qui refusa aussi d'obéir à son oncle Créon en offrant une sépulture à son frère Polynice.

S'inspirant de la remarque de J. Schmidt (1998, p.5) selon laquelle, la mythologie est « l'expression d'une pensée à la fois vivante et universelle, uchronique et utopique, dont l'homme antique a pu, et dont l'homme moderne peut encore tirer profit », nous pouvons comprendre que la pièce révèle les potentialités de la femme tout en montrant qu'elle restera véritablement un atout pour l'homme que dans la soumission et l'esprit constructeur. La femme demeure une alliée et jamais un tyran de l'homme. Sa dignité et sa sécurité dépendent non seulement de ses capacités et desiderata, mais surtout de la volonté de l'homme. Benoîte Groult est claire sur le sujet : « Toute valeur pour la femme ne peut procéder que de l'homme » (1975, p.47). Cette sagesse, le Président l'a rappelée vainement à Èva : « je te ferai la plus belle des toilettes, la plus forte » (F. Hessou, 2004, p.35). Ceci n'est possible que si elle cesse de « perdre son guidon » (F. Hessou, 2004, p.53) pour se remettre véritablement à sa noble place de maîtresse du foyer et de la nation.

L'exploitation du mythe d'Éden, de Prométhée, de Pandore et d'Antigone dans ce drame révèle bien la place prépondérante qu'occupe la femme dans la société, mais son *hybris* conduit à la catastrophe.

1.2. Le conflit des passions

Forestier (2003, p.54) écrit : « La tragédie est l'art de représenter, de façon réglée, le dérèglement ; particulièrement le dérèglement des passions qui conduit les hommes à se détruire ». Plus que toute autre littérature, les pièces tragiques ont magnifié l'amour et la politique. Le héros se trouve tourmenté par la tyrannie des passions, puis finit souvent par s'écrouler sous la puissance fatale de celles-ci. Telle est la terrible loi qui gouverne les tragédies.

¹Dans le cas d'Antigone, cette révolte est motivée par la loi injuste de Créon. Elle est donc légitime, contrairement à celle d'Èva.

Ce duo thématique constitue le substrat de la pièce de Florent Hessou. Le titre déjà indique bien le caractère indissociable de ces deux ressorts tragiques. Il indique le caractère politique de la pièce. « La tragédie, écrivent R. Mathé & A. Couprie (1993, p.42), est par essence politique ». Le théâtre demeure, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, non seulement un divertissement, mais aussi un moyen d'éducation morale et civique. Le titre de la pièce met en relief le statut d'Èva et, par ricochet, celui de son époux. Elle est, comme dans les tragédies classiques, « un être hors du commun: par sa position sociale et politique ; par la grandeur de ses qualités ou de ses vices » (J-D. Mallet, 2001, p.67). Elle représente « La première Dame de cette République, la femme numéro un ? La first Lady, comme le disent les Anglais ? » (F. Hessou, 2004, p.13). Le simple nom, Lord Conquisto, dénote la noblesse, l'aristocratie au regard du titre honorifique qui l'accompagne, *Lord* (Seigneur) et qui rappelle celui des personnages des tragédies cornéliennes et raciniennes qui sont tous de haut rang : Don Diègue, Don Rodrigue, Thésée, Phèdre, Emilie etc.

Pour R. Mathé & A. Couprie (1993, p.42), « Le XVII^e siècle ne concevait pas de tragédie sans amour ». Il est le moteur de l'action. En effet, l'amour entre Lord Conquisto et Èva est caractérisé par l'harmonie et surtout la confiance mutuelle. C'est au nom de cet amour que le Président avoue à Èva le sens de la cérémonie mystique que le griot Kpanlingan organise nuitamment dans le palais présidentiel. Plus encore, il lui dit où il va cacher laalebasse qui contient son esprit. D'ailleurs, elle-même est très inquiète pour le Président, quand elle découvre ce remue-ménage inhabituel à la maison. Elle s'écrie : « Qu'est-ce que c'est ? ». Cela traduit l'attachement et l'affection qu'elle porte pour son conjoint.

Cette harmonie conjugale sera mise à mal par une indélicate confidence du Président à son épouse : « La liste de mon prochain gouvernement est bouclée. Elle sera transmise à l'Assemblée nationale ce soir, puis rendue publique après demain » (F. Hessou, 2004, p.11). La fameuse liste gouvernementale sera la goutte d'eau qui fera déborder le vase. Cet événement constitue ce que J-D. Mallet (2001, p.59) appelle « la faute tragique ». Il renchérit : « Dans la tragédie, le héros tombe en faute comme il tombe en existence ». Lord Conquisto a violé une norme politique qui veut qu'on sépare la vie politique de la vie conjugale. Cet *atê* (en grec), c'est-à-dire

l'égarement de l'esprit, aura de graves répercussions sur lui. Cet acte d'amour lui sera dommageable. Il détruira non seulement sa vie conjugale, mais surtout sa vie politique. Racine dans *Phèdre*, montre comment l'amour incestueux de son héroïne détruit sa relation conjugale avec Thésée et l'avenir politique d'Hippolyte.

La transgression du Président déclenche une crise tragique. L'explosion du conflit politico-conjugale est tonitruante. La première Dame dans sa colère foudroyante devient méconnaissable aux yeux de son époux qui a rejeté toutes ses propositions de nomination ministérielle. On peut l'entendre vociférer : « Mais qu'est-ce qui te prend ? Tu vas trop loin. » (F. Hessou, 2004, p.11). Ce qui lui vient spontanément à l'esprit, c'est le souvenir des sacrifices de toutes ces années passées à subir et à entretenir celui qu'elle adorait :

Non, un mari que je ne me suis pas donné, mais auquel je me suis offerte, un mari qui s'est livré à l'athlétisme sur mon corps pendant des années ; maintenant que l'architecture s'écroule, il saute vers un corps plus capiteux. Lord Conquisto, tu as boxé ma vie. Rappelle-toi tous les uppercuts que tu assenais à mes entrailles, les branchements, les électrocutions. Après toutes ces vies, tu cliques sur mon rangement pour m'éteindre calmement. Tu m'as volée, pillée. (F. Hessou, 2004, p.38)

Elle s'appuie sur des arguments légers pour convaincre son époux, en l'occurrence, les sacrifices sexuels. Tout son discours est érotique et dénote son cynisme. Elle veut tout obtenir sur la base du chantage sexuel, comme si la politique était du commerce, c'est-à-dire du donnant-donnant. Èva représente ces femmes africaines qui usent du pouvoir sexuel qu'elles ont sur la gent masculine pour sortir de la dépendance dans laquelle la société les maintient. Grâce à leurs fesses, elles sont « capables de renverser le gouvernement de n'importe quelle République » (Calixthe Beyala, 2003, p.41).

D'évidence, Èva ne veut plus jouer le rôle passif d'autrefois. Elle veut agir: son avis doit compter. Bref, elle veut être au cœur de la gestion du pouvoir : « Moi, j'ai accepté de partager ma vie avec lui. La logique exige qu'il partage le pouvoir avec moi. Son pouvoir est mon pouvoir » (F. Hessou, 2004, p.17). Lord Conquisto s'y oppose : « on ne gouverne pas avec les sentiments » (F. Hessou, 2004, p.41). La vie

politique a des limites avec celle du foyer conjugal. Chacun doit rester dans son rôle. Èva devrait se contenter des charges qui lui incombent. Elle les assume déjà, mais en veut davantage : « Je me permets de te rappeler le rôle que tu me confères : c'est moi l'assistante sociale, l'inauguratrice de pouponnières. Je dois me faire belle, suivre Monsieur, sourire à la foule en faisant les mains comme une comédienne » (F. Hessou, 2004, p.11). N'est-ce pas déjà des fonctions significatives ? Même si on peut y répondre par l'affirmative, il est évident qu'Èva nourrit des ambitions plus étendues: « J'aime mon pays. Il faut que le bordel cesse et que les femmes prennent le pouvoir. » (F. Hessou, 2004, p.56). Le désir de vengeance est inexorable. C'est l'apanage de la tragédie qui concilie amour et vengeance. Les représailles féminines semblent implacables. Phèdre se venge d'Hippolyte parce que celui-ci préfère Aricie à elle. Avoue-t-elle alors à Thésée qu'Hippolyte a voulu la séduire. Emilie veut honorer son père en mettant fin au règne de l'empereur Auguste, le meurtrier de son père Toranuis. Antigone ne brave-t-elle pas tous les interdits pour venger son frère Polynice en lui offrant une sépulture². On découvre donc jusqu'où la confiance aveugle en la femme peut conduire. Lord Conquisto est victime de sa galanterie qui frise la faiblesse. Il n'a pas su marquer les freins à ses confidences politiques, laissant Èva s'incruster malencontreusement. Il n'a pas compris, comme A. Hampaté Bâ, que la femme est un couteau à double tranchant: « Avec la femme, rien ne marche, mais sans la femme, tout serait foutu ! » (Cité par F. Hessou, 2004, p.7). La sagesse de Dimi lui aurait été salutaire : « Mon père m'a dit que le pouvoir, c'est comme la femme, on ne le confie pas pour revenir le reprendre intact. Il ne se partage pas. » (F. Hessou, 2004, p.17).

Douée de grandes qualités morales, la femme, dans l'action politique, nécessite une surveillance accrue de la part de l'homme pour éviter que sa démesure ne débouche sur la catastrophe. Tel est l'enseignement qui ressort de l'exploitation mythologique et thématique de la femme dans le drame de Hessou.

² Toutes ces vengeances n'ont pas la même valeur, mais elles illustrent bien le visage néfaste de la femme dans certaines situations.

2. La dramaturgie classique

La dramaturgie est « l'ensemble des règles de composition qui président à l'écriture d'une pièce de théâtre » (J. Gardes Tamine & M-C. Hubert, 2011, p.62). Le théâtre classique avait, en effet, ses techniques scripturaires propres qui s'imposaient à tous les dramaturges. Toutes ces règles, pour l'essentiel, découlent de *La poétique* d'Aristote³ et sont harmonisées dans *L'art poétique* de Boileau. Notre objectif est de montrer que *La première Dame* de Hessou s'inspire des pratiques classiques.

2.1. La sacro-sainte loi des trois unités

La règle la plus célèbre de la dramaturgie classique est celle des trois unités : unité de temps, de lieu et d'action. Boileau l'énonce en ces termes :

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre accompli. (Chant III, V 17-18).

Fernand Hessou se plie à cet impératif dramatique du XVII^e siècle. D'abord, la règle de l'unité de lieu qui réduit le cadre d'action à un seul lieu, est bien respectée. La mobilité spatiale est bannie et l'espace est bien clos comme dans les pièces classiques: le palais impérial d'Auguste (*Cinna*), à Trézène, dans le palais de Thésée (Phèdre) etc. En effet, toute l'action se déroule dans le palais présidentiel : la cérémonie mystique de délivrance spirituelle du Président, le refus de celui-ci de se plier aux injonctions de sa femme et le coup d'État qu'elle perpète. Tous les principaux personnages sont tous locataires du lieu : le couple présidentiel, Dimi, la servante et confidente de la première Dame et Kpanlingan, le griot et surtout, conseiller spirituel du Président. Ils forment quasiment une famille. Ceci est propre au conflit tragique qui a toujours opposé les gens dont les liens sont étroits. C'est ce que fait remarquer Aristote (Cité par J-D.Mallet, 2001, p.64): « C'est entre personnes amies que se produisent les événements tragiques, par exemple un frère qui tue son frère (...) Un fils qui agit de même envers son père ou une mère envers son fils ... ». Les personnages secondaires, même s'ils sont extérieurs au palais, agissent de là. C'est du palais qu'ils sont vus et

³Le philosophe grec avait exposé dans cet ouvrage les principales lois de la tragédie. Comme le XVII^e siècle tenait la tragédie grecque pour un modèle inégalable, les dramaturges respectaient celles-ci.

écoutés par le spectateur/lecteur. C'est le cas du journaliste (La radio) qui diffuse la conférence de presse d'Èva, l'insurrection populaire et la prise du pouvoir par les militaires.

En outre, la règle de l'unité de temps voudrait que toute l'action se déroule en un jour, « dans le temps d'une seule révolution du soleil », selon Aristote. Considérée comme, *mimesis*, « l'imitation d'une action », la tragédie devrait donner l'impression du vrai. Ainsi la durée de l'action représentée ne devrait pas dépasser les vingt-quatre heures, pour éviter un grand écart entre le temps fictif et le temps réel, préjudiciable à la vraisemblance. Florent Hessou se plie à cette obligation classique. L'intrigue est centrée sur le conflit né dans le couple présidentiel entraînant le coup d'État. L'auteur ne brouille pas le lecteur avec des épiphénomènes antérieurs et postérieurs. Tout se passe le même jour. La réplique finale du Président le confirme: « C'est la fin du théâtre. (S'adressant à Èva). Réveille-toi, ma chérie, sèche tes larmes, ce n'était que du théâtre » (F. Hessou, 2004, p.62). Toute la pièce n'est juste qu'un temps de sommeil qui naturellement est en dessous de vingt-quatre heures. Acteurs et spectateurs se découvrent tous en état de rêve. Cette touche finale que l'auteur imprime à son drame, agit puissamment sur la conscience du lecteur qui se rend bien compte de la gravité de la prise du pouvoir par la force et la nécessité de préserver la paix et l'unité nationale à tout prix. Cet esprit patriotique est symbolisé par la réconciliation entre les protagonistes du conflit politico-sentimental qui clôt la pièce: « le Président court vers Dimi qu'il serre contre lui ; il l'amène vers Èva et les prend toutes les deux. Kpanlingan baisse son arme et vient se mettre à côté d'eux » (F. Hessou, 2004, p.62). De là, découle la morale de la pièce. Le parti pris de l'auteur est explicite : « Il fallait le dire, il fallait le faire pour que cela ne se passe jamais » (F. Hessou, 2004, p.62).

Enfin, l'unité d'action est la loi de la prospective du théâtre. Jacques Truchet la résume en ces termes (1975, p.32) : « Ce qu'il fallait, c'est que les divers fils que pouvait comporter une intrigue fussent tissés de telle sorte que tout acte ou parole de l'un des personnages réagît sur le destin de tous les autres, et que chaque détail se subordonnât à l'action principale ». C'est l'unité d'ensemble à laquelle Hessou ne déroge pas. Le coup d'État constitue l'action principale. Le

rejet de la liste ministérielle d'Èva, l'adultère⁴ de Lord Conquisto et l'insurrection populaire constituent les actions secondaires sur lesquelles s'appuie l'action principale. Par ailleurs, la nature monolithique du texte renforce l'unité d'ensemble du drame de Hessou.

La règle des trois unités, fondamentale dans la dramaturgie classique, va toujours de pair avec l'observance des bienséances. Qu'en est-il dans la pièce?

2.2. Le respect des bienséances

Les bienséances désignaient au XVII^e siècle « un ensemble de règles tacites qui avaient pour objectif de ne choquer le public ni sur le plan moral ni sur le plan esthétique » (M. Viègnes, 1992, p.73). Florent Hessou est respectueux de cette éthique classique.

Les actions des personnages de la tragédie doivent dénoter la noblesse, même si c'est pour dévoiler un caractère odieux. Le discours du couple présidentiel illustre leur niveau intellectuel et social. Il est meublé de références littéraires et philosophiques : « Le jour où, au sommet, le rocher écrasera Sisyphe [...] C'est comme l'instant d'avant la seconde où l'innocent Meursault va loger les balles dans le corps de l'Arabe » (F. Hessou, 2004, p.24). Ces propos de Dimi révèlent le niveau d'émancipation des personnages féminins. D'où leur ambition outrancière ; chacune veut usurper le pouvoir de l'autre: Èva veut accaparer le poste présidentiel et Dimi, le statut de première Dame. Les personnages dans leur courroux n'en viennent jamais aux mains. Le combat est strictement idéologique.

Cependant, Hessou écorche la morale en faisant des allusions érotico-sexuelles dans son texte théâtral. Pour preuve, les énoncés suivants: « Je veux souffrir de plaisir. Viens, mon muscle, me gratter les démangeaisons de toutes mes ouvertures [...] Et voici que la première érection de ton clitoris se braque contre moi » (F. Hessou, 2004, p.62). Ce discours, bien que non représenté, dénote l'indécence. Pareille audace langagière est tolérable aujourd'hui, mais prohibée au XVII^e siècle. Cette violation éthique peut se justifier par le décalage des époques. Le vingt-unième siècle est quasiment

⁴ Le Président commet l'adultère après la publication de la liste ministérielle qui courrouça Èva. A partir de ce moment, comme pour punir son mari, elle se soustrait de ses responsabilités conjugales. Cette situation va permettre à Dimi de séduire le Président qui était lassé du comportement d'Èva. C'est la découverte de l'adultère de Lord Conquisto qui va précipiter davantage le coup d'État.

aux antipodes du siècle classique, à cause de sa permissivité impudique. Si le théâtre classique tient à la vraisemblance, le réalisme dramatique de Hessou serait absurde si l'érotisme était occulté. C'est la preuve que sa nostalgie classique ne va pas sans lucidité. Boileau, dans le troisième chant de *L'art poétique*, corrobore :

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable ;
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas. (Cité par P.
Kardas, 1989, p. 253).

La pièce dépeint un coup de force. Ce bouleversement politique se fait dans l'horreur. La présence des militaires armés, suppose des dégâts humains et matériels. Heureusement dans la pièce, même si l'atmosphère est grave, aucune scène d'horreur n'est représentée : pas de sang et de morts. Le registre dramatique domine dans cette pièce théâtrale. C'est bien l'essence des tragédies sans tragique : « Elles accumulent les actions et les péripéties, faisant alterner les phases d'espoir et de crainte, pour mieux maintenir le spectateur en haleine » (J-D. Mallet, 2001, p.71). L'invasion militaire du palais et l'insurrection populaire sont relatés par des personnages, notamment le journaliste. La pièce qui devait se solder par l'assassinat ou l'exil du Président, s'achève sous le signe de la réconciliation qui rappelle « les happy-end » des pièces de Corneille. On peut donc s'interroger sur le caractère tragique de la pièce de Hessou. En effet, l'absence de course à la catastrophe et de victimes n'entame guère le caractère tragique de la pièce, car comme le dit Racine : « Ce n'est point une nécessité qu'il y ait des morts dans une tragédie » (J-D. Mallet, 2001, p.71). Il pense même que la mort du héros ne peut automatiquement s'interpréter comme une issue funeste et tragique. Dans la pièce qui porte son nom, Polyeucte meurt martyr chrétien. Mais son supplice sera à la source d'un miracle : celui de la conversion annoncée de l'empire romain au christianisme. Ce dénouement est plutôt heureux. Le canular, voulu par le dramaturge à la fin de la pièce, renforce d'ailleurs l'impact didactique sur le public et n'entame en rien la grandeur de l'action, l'héroïsme des acteurs, l'excitation des passions et le plaisir du spectateur.

Ces pièces tragiques à fin heureuse sont l'apanage de Pierre Corneille : *Le Cid* et *Cinna* en sont des illustrations parfaites. Hessou fait sien la morale de l'optimisme

cornélienne en faisant intervenir « les deus ex machina »⁵ dans sa trame dramatique.

Ce drame s'inscrit véritablement dans la dramaturgie classique par le respect scrupuleux de la règle des trois unités et des bienséances, chère aux écrivains du XVII^e siècle qui vouaient aussi un culte à la forme.

3. L'écriture du beau style

Dans le premier chant de *L'art poétique*, Boileau insiste sur la nécessité conjointe du travail et de l'inspiration, du génie même, dans toute création littéraire. Or celle-ci au XVII^e siècle a mis à l'honneur le vers avec à la clef l'extrême pureté de la langue. Il y a comme une célébration de la langue dans le théâtre de Hessou. Elle tranche avec le style de ses contemporains qui s'expriment en prose pure et qui sont enclins à la libéralisation du style théâtral, marqué par « l'échange verbal qui ne respecte plus les règles de la bonne communication » (D.Viart, 2008, p.517). Le théâtre, en tant qu'art vivant, nécessite une poétisation de la langue, agréable au spectateur, parce que reposant sur une parfaite construction phrastique, une irréprochable logique textuelle et une exhibition lexicale. C'est à cela que le dramaturge, nous semble-t-il, s'est attelé dans sa pièce.

3.1. Une prose en poèmes

La première dame n'est pas un poème en prose⁶, mais une prose en poèmes. Le théoricien de ce genre poétique est Baudelaire. L'exhortation lancée dans *Fusées*, aux écrivains de son temps, est éloquente, « Sois toujours poète, Même en prose. Grand style (rien de plus beau que le lieu commun) ». Il avait rêvé du « miracle d'une prose poétique (...) assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience » (D. Viart, 2008, p.466). A sa suite, selon Dominique Viart, se sont succédé au XX^e siècle, des auteurs comme Francis Ponge et Jude Stéfan qui parlent respectivement de « proèmes » et de « prosoésies » pour désigner cette nouveauté. Le texte théâtral de Hessou n'est pas

⁵ Expression latine qui signifie « Le dieu qui descend d'une machine » pour résoudre favorablement les affaires humaines.

⁶ M. Jarrety (2001, p. 237) définit *le poème en prose* comme « une structure qui forme un tout et qui est fondée non sur des phénomènes prosodiques et métriques, mais sur des recherches de rythme, de sonorités, d'images, qui sont propres à la prose mais en donnent une utilisation qui n'a rien à voir avec la prose au sens traditionnel du terme ».

une prose intégrale, en ce sens qu'elle conjugue les ressources de la poésie et celles de la prose pour dépeindre ce combat passionnel, digne des héros cornéliens et raciniens.

L'auteur semble gagner le combat de la poésie avec la prose. Son texte, apparemment en prose, concurrence littéralement la poésie par son lyrisme débordant. Toute l'intrigue repose sur la haine viscérale qui anime les personnages. Le Président, lassé des frasques d'Èva, fait de Dimi sa maîtresse qui, à son tour, se venge de la folie de sa patronne. Cette envolée lyrique en dit long :

Èva

Ma vie est une fièvre sans fin et chaque dragée que j'avale est une tragédie. Ma tête bouillonne...Quelle est cette musique lugubre dans mon âme ? Quel caillou à la place de mon cerveau ? Quelle coquille ? Quel escargot ?

Le Président

J'ai distillé une vie que je me dois de boire jusqu'à la lie-mite des folies ;

Èva

Lord Conquisto, je te parle ! Tu as mis de la Nivaquine et du fiel dans le miel de mon existence. Tu n'es qu'un enfoiré, un fils de pute né du trottoir d'une nuitée...

Le Président

La femme est une poésie. Les plus beaux poèmes sont d'amour. Mais, quand la femme cesse d'être poésie, il faut s'en débarrasser avant qu'elle se mue en tragédie, en requiem, en oraison... (F. Hessou, 2004, p.36).

On peut parodier le Président en affirmant que cette pièce est un poème d'amour, mieux une tragédie politico-sentimentale à l'instar de celle de Corneille et de Racine. En témoignent les sonorités (du *fiel* dans mon *miel*), la graphie de certains mots « la Nivaquine », les images (Quelle *coquille* ? Quel *escargot*) et le rythme (ici saccadé dans *Tu n'es qu'un enfoiré, un fils de pute né du trottoir d'une nuitée...*). Le ton lyrique marqué par la récurrence du pronom de la première personne (*Je, Mon, Ma*), des interrogations et des exclamations symptomatiques de l'émotion des personnages et les effets de style (la métaphore dans « La femme est *une poésie* » *etc.*) saupoudrent tout le texte théâtral. Toute cette organisation interne du texte indique indubitablement la réalité poétique où l'auteur « trouve un vrai bonheur à prendre la parole » (F. Hessou, 2004, p.36). *La première Dame* est « une prose

percée, délestée de sa graisse, qui n'est plus prose, mais haillons », selon le mot de Dominique Viart (2008, p.468). C'est donc un simulacre de prose.

Le dramaturge montre par ce travail linguistique que « l'essence de la théâtralité ne se trouve plus dans le dialogue mais dans la parole scénique, dans l'activité même du langage » (D. Viart, 2008, p.518). C'est pourquoi, il utilise toutes les ressources du langage pour en éclater son charme à travers une écriture poétique. D'ailleurs la présence active du griot dans l'intrigue confirme l'importance du verbe dans la pièce. Le griot, dans la tradition africaine, bien que dépositaire de la culture, est avant tout un poète. Il accompagne toujours le chef et chante sa gloire. C'est ce qu'il fait à l'incipit de la pièce avec *son instrument de musique, tam-tam, flute ou Kora* (F. Hessou, 2004, p.9). La nature de ces instruments montre bien que nous sommes dans l'univers africain. L'auteur amplifie le rôle de ce personnage en le divinisant ; c'est un prophète, un magicien du verbe, voire un ange: « Toi Kpanlingan, toi qui apportes la douceur dans toutes les douleurs, mon éclaireur de nuit sombre, viens » (F. Hessou, 2004, p.62).

3.2. L'exhibition des mots

Le XVII^e siècle est, par excellence, celui de l'art oratoire, et plus précisément de l'éloquence avec Bossuet comme figure de proue. Bien qu'étant un art à part entière, tous les écrivains de l'époque devaient impérativement se plier à cette exigence rhétorique, considérée comme une principale marque du génie créateur. M. Jarety (2001, p.154) souligne que celle-ci était « le modèle de jeu théâtral, de l'*actio* dramatique ». André Gide s'exclamait au sujet de la poésie dramatique de Racine, en ces termes : « Quels vers ! Quelles suites de vers ! Y eut-il jamais, dans aucune langue humaine, rien de plus beau » (R. Mathé & A. Couprie, 1993, p.59). Cet éloge est révélateur de l'importance de l'éloquence dans la dramaturgie. D'ailleurs le succès ne dépendait pas seulement de la finalité didactique de l'œuvre, mais aussi de la beauté de la parole des personnages. C'est cet attelage moral et esthétique qui imprimait à la pièce la marque de l'efficacité. Le texte théâtral de Florent Hessou se particularise aussi par la mise en relief de la parole des personnages et par conséquent des mots que ceux-ci utilisent. Il semble manipuler les mots comme des jouets, pour en tirer le maximum de plaisir. En effet, l'atmosphère conflictuelle qui règne entre les personnages est traduite dans leur discours.

Il est caractérisé par l'usage, à la fois, violent et jubilatoire des ressources lexicales. Les mots chez le dramaturge ne sont pas que des signes linguistiques, ce sont des armes qui agressent. Le Président le dit clairement à Èva : « Arrêtons l'offensive. Bouchons les trous des rafales de balles vocales » (F. Hessou, 2004, p.43). C'est ce qu'on voit dans l'échange entre le Président et Èva qui découvre son délit adultérin :

Èva

Tu t'es agrippé à ma vie pour mieux la gripper, la contaminer. Ma vie était une épopée. Tu l'as souillée.

Le Président

Dans ce désert d'aveuglement, ma géographie s'est étendue sur la surface voluptueuse de cette fille.

Èva

Tu as génocidé ma vie. Tu as séismé mon souffle déjà endolori. Tu as oublié tout ce que j'ai été dans ta vie de merde. (F. Hessou, 2004, p.41)

Le lecteur est déconcerté devant ce langage *prosoésique*. Il se démarque de la norme et s'affirme nouveau bien qu'il intègre celle qui existait. Ce langage n'est pas pauvre, minimal ; l'auteur ne parle pas la langue du peuple, des gens ordinaires qui dans un pays africain comme le Bénin, privilégie l'information sans trop se soucier de la forme.

L'exhibition lexicale est patente dans le texte à travers l'emploi des néologismes qui sont : « des mots nouvellement introduits dans la langue » (J. Gardes Tamine & M-C. Hubert, 2011, p.132). Ainsi, les mots « génocidé », « séismé », « foulosophe » etc. (F. Hessou, 2004, p.23) qui sont des inventions de l'auteur n'ont pas d'existence réelle dans le dictionnaire français. Cette improvisation lexicale se justifie par la nécessité d'exprimer parfaitement la colère du personnage par un signe capable d'illustrer l'immensité de son émotion. Ce genre de création n'est pas trop criard puisqu'elle est basée sur des mots connus. Ailleurs, elle est totalement arbitraire car, collée à la langue du terroir béninois : « Je suis le singe *Adjassivi* » (F. Hessou, 2004, p.59). Ce qui donne un cachet africain à la langue. Ce pouvoir de création lexicale met Hessou dans la posture d'un académicien. Ce style corrobore de nouveau son statut d'héritier de l'art dramatique du XVII^e siècle qui a vu naître la prestigieuse institution littéraire qu'est l'Académie française. Sa mission première était de codifier et de normer la langue française. Corneille et Racine dont il peut

se réclamer y ont siégé. Hessou donne donc la preuve avec ses fantaisies et déploiements de la langue française qu'il la maîtrise.

Les expressions arabes comme *intifada*, russes, *kalachnikovs* (F. Hessou, 2004, p.22) et surtout latines, *un vox populi*, *Eva* etc. qui rappellent ces latinismes caractéristiques des textes classiques, illustrent bien l'efficacité de la langue de Hessou. Son théâtre bouscule donc la dramaturgie traditionnelle.

L'héritage classique est aussi évident chez Hessou par l'habillage poétique de son texte en prose et par la mise en exergue des ressources lexicales de la langue française. Cet attelage stylistique dénote chez le dramaturge une maîtrise de la langue qui comme chez Racine « atteint les sommets de la beauté » (F. Marin, 2001, p.88).

Conclusion

L'œuvre théâtrale de Florent Hessou se révèle un drame classique à l'instar de ceux de Corneille et Racine, par ses multiples analogies avec les préceptes de *L'art poétique* de Boileau. Sur le plan thématique, l'auteur exploite les ressources mythologiques et thématiques qui mettent à l'honneur l'héroïsme féminin. Il met en relief l'opportunisme néfaste de la femme dans l'action politique et souligne la nécessité des institutions fortes dans une République. L'esthétique classique qui reposait sur des règles sacrées comme celle des trois unités et celle du respect des bienséances prend corps dans le drame de Hessou : le lieu et l'action uniques, encadrés dans la durée d'un jour et l'absence concrète sur scène de la violence et de la mort caractérisent l'intrigue. Sur le plan stylistique, l'auteur manipule et déploie les ressources de la langue pour lui donner une saveur certaine, proche de la poésie classique. Loin d'un drame prosaïque, c'est de la *prosoésie* qui est offerte au lecteur qui découvre le pouvoir néfaste et jubilatoire des mots dont l'exhibition est patente dans le texte.

Ainsi, le rapport diégétique entre l'œuvre de Hessou et celles des classiques est évident. Il n'y a aucune aberration qu'un auteur du XXI^e siècle s'inspire des gloires de l'époque de Louis XIV. C'est d'ailleurs la preuve que la littérature contemporaine est inquiète et qu'elle peut chercher refuge et ressourcement dans la tradition qui indubitablement survit et tyrannise la postérité.

Références bibliographiques

- ANOUILH Jean, 1946, *Antigone*, Paris, Éd. de la Table Ronde.
- ARON Paul (dir), 2002, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.
- BEYALA Calixthe, 2003, « L'écriture dans la peau », *Notre Librairie*, pp.40-42.
- BORDAS Éric (dir), 2011, *L'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin.
- BRUNEL Pierre (dir), 1983, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin.
- COQUET Jean-Claude, 1982, *Sémiotique, L'école de Paris*, Paris, Hachette.
- COURTÈS Joseph, 1976, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette.
- FORESTIER, 2003, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie*, Paris, Éd. PUF.
- GARDE TAMINE Joëlle & HUBERT Marie-Claude, 2011, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin.
- GROULT Bénéôte, 1975, *Ainsi soit-elle*, Paris, Éd. Grasset.
- HESSOU Florent Eustache, 2004, *La première Dame*, Bertoua, Ed. Ndzé.
- JARRETY Michel, 2001, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Gallimard.
- KARDAS Pierre, 1989, *Organibac. Français II*, Paris, Éd. Magnard.
- LA BIBLE DE JÉRUSALEM*, 2001, Rome, Éd. du Cerf.
- Le PETIT ROBERT*, 2002, Paris, SNL.
- MALLET Jean-Daniel, 2001, *La tragédie et la comédie*, Paris, Hatier.
- MARIN Fany, 2001, *Les mouvements littéraires du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Hatier.
- MATHÉ Roger & COUPRIE Alain, 1993, *Phèdre*, Paris, Hatier.
- MIRCEA Eliade, 1963, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.
- SCHMIDT Joël, 1998, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse-Bordas.
- SMEKEN Wielfried, 1987, *Méthodes du texte, Introduction aux études littéraires*, Paris, De Boeck.
- TRUCHET Jacques, 1975, *La tragédie classique en France*, Paris, PUF.
- VIART Dominique & VERCIER Bruno, 2008, *La littérature française au présent*, Paris, Éd. Bordas.
- VIÈGNES Michel, 1992, *Le théâtre. Problématiques essentielles*, Paris, Hatier.

ZISS Avner, 1977, « Le contenu et la forme de l'art », in
Éléments d'esthétique marxiste, Moscou, Éd. du Progrès,
pp.121-130.