

Emphase et réalisme dans Monsieur Thôgô-Gnini

de Bernard B. Dadié

مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

Dr. Amin Salah El-Din Amin Mohamed

Département du français

Faculté Al-Asun, Université d'Assouan

DOI: 10.21608/qarts.2022.105916.1288

مجلة كلية الآداب بقنا - جامعة جنوب الوادي - العدد (٥٥) أبريل ٢٠٢٢

ISSN: 1110-614X الترقيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة

ISSN: 1110-709X الترقيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية

<https://qarts.journals.ekb.eg>

موقع المجلة الإلكتروني:

Emphase et réalisme dans Monsieur Thôgô-Gnini

de Bernard B. Dadié

Dr. Amin Salah El-Din Amin Mohamed

Département du français

Faculté Al-Asun, Université d'Assouan

aminsalahamin0@gmail.com

Résumé

Le théâtre d'expression française naît au temps colonial en marge du mouvement négritudien, et ce, dans les écoles fondées en Afrique même par les missionnaires et les administrateurs de la période coloniale et pas du tout à Paris sous l'impulsion des jeunes intellectuels noirs. Comme pionnier de la littérature africaine écrite, Bernard Dadié a écrit plusieurs œuvres ; roman, poésie, théâtre ; parmi ses apports littéraires les plus éminents, on trouve *Monsieur Thôgô-Gnini* qui a été composé en 1966. Sans doute, ce qui nous pousse à choisir cette pièce théâtrale qui présente l'un des tableaux de l'Afrique tout en évoquant la condition humaine. Dans un style assez marqué par l'usage abondant de figures de styles et de rhétorique, Dadié a su s'interroger sur le rôle malsain des complices africains des pourfendeurs de l'Afrique Noire. Son génie coïncide cependant avec un très grand contrôle des moyens stylistiques, comme la marque l'art concerté de la composition, la force symbolique et la maîtrise de l'écriture.

Le corpus choisi appartient au genre dramatique. Cette pièce de théâtre fait partie de la grande œuvre dramaturgique de Bernard

B. Dadié. Elle met en évidence les rapports étriqués entre colonisateurs et colonisés et surtout la complicité de certains privilégiés africains qui n'hésitent pas à dépouiller leurs frères africains par amour pour un gain sordide et pour le plaisir du colonisateur.

Les mots clés: emphase, realism, espace, vénération.

Introduction

Le théâtre africain moderne est le résultat d'un patrimoine double, cela se ressent à travers l'originalité des dramaturges et des troupes théâtrales africains. En effet certains modèles de structures, de jeux de scène, de symboles et d'interaction avec le public vont dans le même sens que le travail effectué par les conteurs et les griots, qui allient à loisir parole, poésie, chant musique et théâtralisation. Nous notons des emprunts faits au théâtre classique et occidental de notre temps.

Le théâtre d'expression française naît au temps colonial en marge du mouvement négritudien, et ce, dans les écoles fondées en Afrique même par les missionnaires et les administrateurs de la période coloniale et pas du tout à Paris sous l'impulsion des jeunes intellectuels noirs.

Le théâtre de Bernard Dadié est basé sur deux facteurs essentiels : l'un est la grandeur de l'Afrique avec son passé et ses biens ; l'autre sur les vices de la nature humaine :

« Pour Bernard Dadié, le théâtre est un facteur de prise de conscience, une arme de lutte, un moyen d'éducation. C'est un art engagé. Il participe ainsi de la vie des hommes de son temps ; il l'exprime en même temps qu'il l'épure. » (Kotchy, 1984, p. 13)

À partir de 1966 Dadié s'est engagé dans la conception d'œuvres dramatiques en empruntant de nouvelles orientations, dont celle du théâtre socio-politique. Sans forcément vouloir rejoindre Césaire et Kateb Yacine, son désir est plutôt de dépeindre les problèmes de l'Afrique moderne et de ses populations. Il est clair qu' *« une œuvre qui se met ainsi au service de son peuple ne peut qu'être chargée d'émotions pour ses contemporains tant les sujets abordés sont d'actualité. »* (Vincileoni, 1987, p. 89) Nous nous sentons du coup fortement

interpellés par l'auteur et son œuvre. Aussi nous paraît –il d'une importance capitale et pour des raisons psychologiques, pratiques, socio-politique et scientifique de nous attarder davantage sur un examen poussé du théâtre ivoirien en ce qui concerne nos recherches universitaires.

C'est la raison pour laquelle, Claude Quillateau présente Bernard B. Dadié à travers son œuvre *Bernard Binlin Dadié : L'homme et l'œuvre* comme un éveilleur de conscience en vue de la construction et de l'émancipation culturelle, politique et économique des jeunes nations africaines en proie à l'injustice et au néocolonialisme. Dadié disait en effet ceci lors d'une interview que lui a accordée Quillateau: « *Notre peuple en état de dépendance de toutes les manières est un peuple qui a plus que tout autre droit à une littérature intelligible, à une poésie intelligible. C'est qu'il faut prendre conscience de sa situation, se mobiliser, entasser ses ressources pour conquérir la liberté.* » (Claude Quillateau, 1967, p. 173)

Comme pionnier de la littérature africaine écrite, Bernard Dadié a écrit plusieurs œuvres ; roman, poésie, théâtre ; parmi ses apports littéraires les plus éminents, on trouve *Monsieur Thôgô-Gnini* qui a été composé en 1966.

Sans doute, ce qui nous a poussé à choisir cette pièce théâtrale qui présente l'un des tableaux de l'Afrique tout en évoquant la condition humaine. Dans un style assez marqué par l'usage abondant de figures de styles et de rhétorique, Dadié a su s'interroger sur le rôle malsain des complices africains des pourfendeurs de l'Afrique Noire. Son génie coïncide cependant avec un très grand contrôle des moyens stylistiques, comme la marque l'art de concerter de la composition, la force symbolique et la maîtrise de l'écriture.

Les explications données tracent bien l'ambiance politique en place. C'est en effet, une œuvre courageuse parce qu'elle reflète les véritables réactions de la population qui subit les épreuves ressenties lors de la phase de colonisation. De plus, cette œuvre théâtrale exprime un engagement aussi bien culturel que politique.

Contextualisation de l'œuvre en question

Le corpus choisi appartient au genre dramatique. Cette pièce de théâtre fait partie de la grande œuvre dramaturgique de Bernard B. Dadié. Elle met en évidence les rapports étriqués entre colonisateurs et colonisés et surtout la complicité de certains privilégiés africains qui n'hésitent pas à dépouiller leurs frères africains par amour pour un gain sordide et pour le plaisir du colonisateur.

Monsieur «Thôgô-gnini» veut dire «*celui qui cherche à se faire un nom*», en d'autres termes, «l'intrigant» (Kodjo, 1989). MTG signifie en langue commerciale dioula: le chercheur de grand nom: d'où le Monsieur exigé en langue française. Dadié situe l'action de sa pièce dans un temps reculé : 1840. C'est au XIXe siècle, période de la Révolution industrielle en Europe : durant cette période les pays européens cherchaient les matières premières, spécialement de « l'huile de palme ». Cela veut dire que l'Afrique est entrée de plain-pied en rapport avec l'Europe. Et l'écrivain localise la scène sur les Côtes de l'Afrique, un Blanc informe Monsieur Thôgô-gnini, porte canne du roi, des rapports commerciaux que son roi veut établir avec lui. Ils échangent des cadeaux. À partir de cette période, des transformations socio-économiques ont lieu dans cette zone de l'Afrique. Monsieur Thôgô-gnini s'enrichit très rapidement aux dépens de ses compatriotes, il fait une grande alliance avec le colonisateur

comme on dit «*fait le Blanc sur le dos des Nègres*» en posant ses intérêts personnels avant tout. Par conséquent, il fait une immense fortune mal acquise, il ridiculise les valeurs principales africaines auxquelles il substitue la puissance de l'argent. Enfin, dénoncé par le peuple, abandonné par le roi qui découvre toutes ses fourberies, il est arrêté, jugé et condamné.

En effet, on considère cette pièce comme une satire qui renferme deux mouvements : l'un est la rencontre du monde blanc avec le monde noir. En présence de Monsieur Thôgô-gnini qui représente le symbole de la transformation de l'Afrique et de la naissance d'une nouvelle société africaine ; l'autre est le procès et la condamnation de Monsieur Thôgô-gnini qui représente aussi une critique pour les institutions politiques et judiciaires en Afrique.

Monsieur Thôgô-gnini est une dénonciation du post colonialisme et une préfiguration d'un mondialisme du profit qu'il abhorre autant que nos sociétés du contrôle qui enfantent

C'est dans le cadre de la pièce de Dadié que s'incarne effectivement ce qu'on appelle l'emphase et le réalisme dont il est question de notre préoccupation dans cet article.

Problématique et méthodologie

Lors de l'indépendance d'un grand nombre des pays africains, des problèmes s'étaient imposés sur la scène : des problèmes sociaux, politiques, culturels ou identitaires. Quand on essaie de critiquer lucidement ces problèmes, c'est dans le but de corriger les fautes et de réformer les positions mauvaises dans les sociétés africaines pour reconstruire un État fondé sur la justice et la démocratie. C'est le cas en Côte d'Ivoire.

Notre recherche repose sur une méthode d'analyse du discours de la théorie de Michel Pêcheux dans son ouvrage

Analyse automatique du discours (1969) et la théorie de Theodor Adorno qui est mentionnée dans son ouvrage *Notes sur la littérature* (1958). Dans cette analyse, il existe une relation étroitement liée entre la macrostructure historique et politique d'une part et la microstructure linguistique et littéraire de l'autre part. Comment l'écrivain a-t-il pu relier la macrostructure et la microstructure à travers le texte théâtral ? Comment a-t-il employé les deux outils l'emphase et le réalisme pour nous faire parvenir ses idées ?

Notre recherche est composée de trois parties : nous nous proposons d'aborder, en premier lieu, la question de l'usage de l'emphase, ses expressions et son importance. Nous allons nous rendre compte de ce qu'une telle notion peut paraître sensible au premier abord.

En second lieu, nous allons nous tourner vers la question du réalisme, son expression et sa valeur dans l'œuvre de Bernard Dadié. Et dans une troisième partie, nous allons mener une analyse qui portera sur les résultats que produit la combinaison de l'emphase avec le réalisme.

L'emphase dans Monsieur Thôgô-gnini

En raison de sa polysémie, il serait difficile de présenter une définition exhaustive du mot "emphase". Ce dernier a aussi une finalité qui est strictement rhétorique, stylistique, grammaticale, linguistique etc. Face à sa pluralité de sens, la langue française consacre au mot « emphase » plusieurs définitions. Il peut être perçu, selon le dictionnaire Larousse, comme l'exagération pompeuse dans le ton, le geste, dans les termes employés, c'est l'enflure, la grandiloquence. Or, la définition d'emphase fondée sur des critères d'outrance et d'exagération est attestée sous forme d'« *exagération pompeuse dans le discours ou dans la diction* ».

Il s'agit plutôt d'une « *figure de style consistant à faire valoir une idée par l'emploi d'un mot, qui, dans son sens propre, la dépasse* ». Autrement dit, l'emphase met en relief la capacité persuasive d'un mot ou d'une expression à décrire exagérément une situation. On peut dire que l'emphase permet de renforcer une image ou une idée essentielle par la mise en œuvre de moyens d'insistance tels que l'amplification ou la répétition. (Kamińska, 2016, p. 11) Il est évident qu'il serait difficile d'élucider généralement la notion d'emphase sans le mettre dans une situation particulière. L'usage d'un terme comme "emphase" pourrait exclure, pense-t-on, la possibilité d'une définition univoque.

Ce qui importe ici, c'est la façon avec laquelle Dadié a fait usage de l'emphase. Or, nous allons essayer d'analyser les aspects de l'emphase auxquels a eu recours l'auteur de *Monsieur Thôgnini*. Une analyse qui va nous conduire à s'interroger sur les éléments de la création littéraire qu'il identifie avec l'emphase. En d'autres termes, comment l'auteur fait-il usage de l'emphase dans son œuvre ? Et cette possibilité d'analyse permet de dégager non seulement la colonne vertébrale de la pièce envisagée mais au fil des définitions de retrouver les traits uniques du style et du message profondément africain de Dadié.

Dès les premières lignes de l'œuvre, il y a des expressions emphatiques qui se manifestent assez clairement. Dans la première phrase du premier tableau, on trouve inéluctablement une image emphatique sur la langue du Blanc qui s'exprime dans les termes suivants. Le Blanc croit mimer le Noir et le Noir le mime à son tour en clef ironique :

Le Blanc:

« *Salut à toi, grand Roi, toi sur l'empire de qui le soleil ne se couche jamais.* » (Dadié, 1970, p. 9)

Répondant aux propos tenus par le visiteur, Monsieur Thôgô-Gnini lui emboîte le pas par des propos non moins emphatiques :

Thôgô-Gnini :

« Jamais le soleil ne se couche sur ce qui est vrai ! »

(Dadié, 1970, p. 10)

Et le Blanc de rétorquer en ces termes :

Le Blanc :

« Dieu a conduit mes pas jusqu'à vous, jusqu'au soleil noir qu'est votre roi ... »

(Dadié, 1970, p. 10)

Poursuivant plus loin à travers le dialogue avec le Blanc, Thôgô-Gnini va encore et toujours faire usage de l'emphase. Signalons l'extrait ci-après:

Thôgô-Gnini

Ce n'est guère une chose étrange que le vent, les oiseaux, les flots vous aient chanté la grandeur de notre roi... Il tient dans ses mains augustes la vie des tribus de ce pays...

[...]

... Le tonnerre a empli le ciel de sa voix et vous avez su que notre grand roi est le seul grand roi du monde, le roi des rois...

(Dadié, 1970, pp. 10-11)

Dans cette tirade, on doit tenir compte de l'emploi des virgules et des points virgules (,) (;) qui nous paraissent « Ce n'est guère une chose étrange que le vent, les oiseaux, les flots vous aient chanté la grandeur de notre roi ». (Dadié, 1970, p. 10) Ces virgules donnent plus de puissance à l'énumération des formes de l'éloge, à l'annonciation dans toute la structure de la phrase ou des phrases juxtaposées.

Il en va de même pour les points de suspension (...), observons cet extrait : « notre roi... Il tient dans ses mains augustes la vie des tribus de ce pays...», et encore: « La tonnerre a empli le ciel de sa voix et vous avez su que notre grand roi est le seul grand roi du monde, le roi des rois... » (Dadié, 1970, p. 11), il est courant d'utiliser trois points, mais on trouve ici les trois points de suspension, comme on l'entend dans le langage parlé, qui donnent de l'envergure à la structure emphatique dans l'énonciation des acteurs tant dans le parler que dans le lu.

Il est à signaler que l'emphase englobe des éléments de la grammaire qui nous paraissent le plus souvent oubliés lors de faire appel à l'emphase. Et c'est ici, une force que le dramaturge utilise pour faire entendre ses idées dans la défense ou la présentation d'une idée, d'un fait qu'il veut faire comprendre aux spectateurs ou lecteurs d'une pièce de théâtre.

Nous mettons l'accent sur la ponctuation, parce qu'elle donne dans l'énoncé dialogué le sens profond de l'emphase. Et par ailleurs, l'emphase est une forme de répétition, de redondance qui peuvent être voulus par un dramaturge. Il ne faut pas aussi oblitérer l'utilisation des mots en plusieurs reprises : « *Il va sans dire que l'emphase est dotée d'énergie expressive, et de grand engagement sentimental que l'auteur met au service de ses expressions avec la particularité de ses choix lexicaux et syntaxiques.* »

(Kamińska, 2016, p. 87)

Dans la poursuite du recensement des structures emphatiques que nous rencontrons tout au long de l'œuvre de Dadié, remarquons encore cette énonciation ;

Étranger venu d'au- delà des mers, le pilier du monde qu'est notre roi, le maître incontesté des rêves qu'est notre grand roi, celui qui d'un geste peut détruire des centaines et des centaines de pays, ce maître de la pluie et du soleil, celui duquel le malheur jamais n'approche, qui effraie et chaque jour défie la mort...

(Dadié, 1970, p. 12)

Répondant à son tour à Thôgô-Gnini, le Blanc n'a pu s'empêcher de répondre à l'emphase par l'emphase :

Le Blanc

...Un roi est au-dessus du peuple, souvenez-vous en toujours. Il est d'une autre essence, d'une autre naissance. Même noir, il est de sang bleu, et devant ce sang bleu tout doit plier, à commencer par tous ceux qui ont du sang rouge.

(Dadié, 1970, p. 13)

Dans ce jeu de réponses réciproques, nous voyons que la force de l'emphase se trouve dans le dialogue et la capacité de chaque locuteur à bénéficier de cette forme grammaticale pour convaincre l'auditoire ou le lecteur.

Les propos du Blanc, cités plus haut, ne laisseront point Thôgô-Gnini indifférent :

Le roi est très content de tout ce que ton roi, son collègue, lui a fait envoyer. À son tour, il te demande de lui remettre ces quelques pots de poudre d'or. Le roi te faire dire de garder et la poudre d'or et le porteur de poudre d'or.

(Dadié, 1970, p. 14)

Ce que l'on peut encore relever concernant l'usage de l'emphase dans le passage cité ci-dessus c'est le fait que l'emphase, en tant qu'exagération en vue de créer un certain effet, ne va pas seulement se limiter à l'emploi de mots. L'emphase est créée ici par un acte posé par le roi africain qui offre des pots de poudre d'or à son collègue occidental. Le segment de phrase suivant rend compte de cette emphase « *Le roi te fait dire de garder et la poudre d'or et le porteur de poudre d'or.* » (Dadié, 1970, p. 14) Le cadeau du roi africain à son homologue blanc comporte non seulement la poudre d'or, mais également celui qui la porte. Cet acte rend compte de la puissance du roi et de son pouvoir de vie et de mort sur ses sujets. Il peut à sa guise décider du sort de chacun de ses sujets sans que cela suscite quelque problème.

Mais si les gens de son royaume ne semblaient pas étonnés outre mesure, ce n'est pourtant pas le cas du Blanc qui va marquer sa grande surprise en posant une question qui va engendrer un autre dialogue qui rendra compte de tout son étonnement :

Le Blanc

Ce garçonnet ?

Thôgô-gnini

Oui

Le Blanc

Pour moi ou pour le roi ?

Thôgô-gnini

Il fait partie du cadeau au roi.

Le Blanc (à part lui)

Étranges cadeaux !

Thôgô-gnini

Tu dis ? »

(Dadié, 1970, p. 14)

Les questions soulevées par Le Blanc rendent parfaitement compte du caractère exagéré de l'acte posé par le roi africain en direction de son collègue occidental au moment où l'envoyé de celui-ci se trouve dans l'obligation de poser une question de clarification. Et lorsque la réponse lui fut donnée et ne s'empêcha pas de faire un commentaire qui en dit également long sur l'exagération liée au don en ces termes : « Étranges cadeaux ! ».

Le premier tableau est de loin, le tableau comportant le plus d'usage de l'emphase, cependant nous notons également l'apparition de cette figure de style dans plusieurs autres passages de l'œuvre. Dans le tableau IV, c'est au mendiant – aveugle d'utiliser la forme emphatique dans les termes énoncés par le mendiant comme suit:

Par le ciel et par la terre, je suis aveugle. Ma mère aveugle, mon père aveugle, leurs grands-pères aveugles, leurs arrière-grands-pères aveugles... Je suis d'une famille d'aveugles. C'est là notre honneur.

(Dadié, 1970, p. 32)

Le crieur de journal va également emboîter le pas au mendiant sous une forme emphatique parlant de son journal :

« La Fortune, Messieurs ! Achetez la Fortune, Messieurs... La Fortune...le journal le plus lu, le plus aisé et le plus informé du monde ! La Fortune ! ». (Dadié, 1970, p. 36) Il est à noter que le mendiant choisit l'emphase en insistant plusieurs fois sur l'adjectif « aveugle », et en répétant le nom de « famille » dont les membres ont été implicitement mentionnés. L'emphase, effectuée par la mise en œuvre de moyens d'insistance joue un rôle assez important dans le renforcement de l'idée essentielle.

Dans le tableau V, nous notons également l'utilisation de formules emphatiques dans la conversation qui se déroule entre Ya-Gba et Thôgô-Gnini :

Ya-Gba

Votre réputation n'est plus à faire. Chacun sait qui est Monsieur Thôgô-Gnini. Où se trouve le bureau de Monsieur Thôgô-Gnini... Sans vous que deviendrait le roi ? »

Thôgô- Gnini

« Sans moi que deviendrait surtout le pays ! C'est pour moi que viennent tous les bateaux du monde. Les traitants ne connaissent que moi, Monsieur Thôgô-Gnini. Mais être riche dans un pays pauvre pose des tas de problèmes. Ma fortune, je l'ai acquise honnêtement, très honnêtement. (Dadié, 1970, p. 51)

Toujours dans le tableau V, l'emphase s'applique aux éléments sociaux par leur qualification, ce qui donne une valeur réaliste et les ingrédients de l'exagération dans le discours doublement utilisé : écrit et parlé.

Ainsi, vantant la qualité de son tissu, le plus âgé des Blancs affirme ceci :

Le plus âgé des Blancs

Le meilleur tissu du monde... Et vous ne le trouverez nulle part sur toutes les côtes orientales et occidentales d'Afrique. Ce vêtement fait de vous un homme unique. Un homme qui n'a d'égal que les rois de chez nous... (Dadié, 1970, p. 64)

Le premier des Blancs fait également usage de formules emphatiques dans son dialogue avec Monsieur Thôgô-Gnini :

Le premier des Blancs

« Ah ! Je comprends ! Monsieur Thôgô-gnini ! Même avec le Bon Dieu... »

Monsieur Thôgô-gnini

Monsieur Thôgô-gnini est toujours Monsieur Thôgô-gnini, même avec le Bon Dieu ». (Dadié, 1970, pp. 66-67)

Considérons l'usage répétitif du nom du personnage central de la pièce dramaturgique de Bernard B. Dadié.

Nous notons ainsi que l'utilisation de l'emphase apparaît de façon quasi-permanente dans toute l'œuvre. Dans ces quelques exemples, l'emphase s'actualise non seulement dans les tournures grammaticales ou les structures syntaxiques, mais aussi dans la pratique rhétorique de l'insistance, où la décoration de l'idée passe par le recours à l'énumération, à la répétition, à la comparaison, etc.

Aussi convient-il à présent de s'interroger sur le bien-fondé de l'omniprésence de l'emphase dans la pièce de Bernard Dadié.

Est important, ce qui a de la valeur, ce qui tient une place de choix dans le vécu et quotidien de l'homme, être social, économique, culturel et éduqué. Or, on peut assurer que «*L'intérêt de l'emphase se manifeste dans l'édification de la personnalité du narrateur en tant que source de transcendance, de sagesse, de supériorité et d'exemplarité capable de stimuler le guidage du lecteur qui s'accomplit dans l'adhésion à l'axiologie de l'œuvre*». (Kamińska, 2016, p. 151)

Dans cette partie du texte, nous-nous intéresserons à l'emphase, instrument de glorification et de vénération et de l'emphase comme instrument d'exagération mensongère. Mais il faut reconnaître que les deux sont abondamment utilisées du Tableau I au Tableau VI qui clôture la pièce de théâtre.

L'emphase comme instrument de glorification, de vénération et d'exagération

Dans le premier tableau, le roi est désigné par des expressions fort élogieuses telles que : « *Grand Roi, ... toi sur l'empire de qui le soleil ne se couche jamais* ». (Dadié, 1970, p. 9)

Dans cette portion de texte, l'adjectif qualificatif fait son entrée en plus, l'utilisation des concepts abstraits comme le « soleil » amplifie la glorification qui tourne à la vénération d'un humain qu'on élève au grade de divinité.

L'éloge ne prend plus fin, mais il se poursuit comme une fois encore, il est fortement désigné par Thôgô-gnini en ces termes:

« *Notre grand roi est le seul grand roi du monde, le roi des rois. » Et aussi « le pilier du monde qu'est notre grand roi, le maître incontesté des rêves qu'est notre grand roi... »* (Dadié, 1970, pp. 11-12)

Toujours dans le tableau premier, le roi est désigné en ces quelques termes énoncés par Le Blanc : « Un roi est au-dessus du peuple, souvenez-vous en toujours. Il est d'une autre essence, d'une autre naissance. Même noir, il est de sang bleu. » (Dadié, 1970, p. 13)

Les formules emphatiques utilisées ici nous font particulièrement penser au travail des griots dans les royaumes africains.

Ainsi dans l'œuvre *Soundjata ou l'Épopée Mandingue* de Djibril Tamsir Niane, nous notons de façon récurrente que l'utilisation de formules semblables dont l'objectif est de raconter les faits d'armes et de guerre et les prouesses des personnages. C'est ainsi, dans le tableau VI, intitulé « Le réveil du lion », nous pouvons remarquer une utilisation semblable d'un langage emphatique à titre de glorification et de louange.

Ici, c'est le griot Balla Fasseké qui s'adressant à Maghan, fils de Sogolon, s'exprimait en ces termes :

Voici le grand jour, Mari-Djata. Je te parle, Maghan, fils de Sogolon. Les eaux du Djoliba peuvent effacer la souillure du corps ; mais elles ne peuvent laver d'un affront. Lève-toi jeune lion, rugis, et que la brousse sache qu'elle a désormais un maître. (Niane, 2000, p. 45)

L'utilisation du langage emphatique revêt une autre importance, notamment celle de l'exagération dans le but d'amener le lecteur à soupçonner un mensonge sous-jacent dans les propos tenus.

Dans le tableau IV, le mendiant-aveugle se glorifiait pratiquement d'être descendant d'une longue lignée de familles d'aveugles et il termine son propos par « *C'est là notre honneur* ». Cette façon de voir la vie est d'une exagération choquante et même mensongère. Comment peut-on provenir d'une famille où tout le monde depuis les origines est aveugle et s'en réjouir au point d'en faire un point d'honneur ?

À la page 36 de ce même tableau IV, c'est au crieur de journal de nous apprendre que son journal La Fortune, « *est le journal le plus lu, le plus aisé et le plus informé du monde* ». On aimerait peut-être bien acheter un journal, mais de là à estimer qu'il est le plus informé du monde, cela a du mal à convaincre plus d'un.

À la page 51 dans le tableau V, le dialogue entre Ya-Gba et Thôgô-gnini offre également des éléments pour étayer une telle analyse. Quand Ya-Gba s'adresse à Thôgô-gnini dans les termes suivants :

« Votre réputation n'est plus à faire. Chacun sait qui est Monsieur Thôgô-Gnini. Où se trouve le bureau de Monsieur Thôgô-Gnini... Sans vous que deviendrait le roi ? »

Ces éloges décernés à Monsieur Thôgô-gnini ne sont que de la pure ironie et ne devraient en aucun cas être entendus et compris au sens premier des termes. Monsieur Thôgô-gnini est peut-être célèbre, mais en fait il n'est que tristement célèbre. Ceci peut dire que *l'insertion de l'ironie au sein de l'éloge peut avoir un impact décisif sur l'établissement d'un réseau d'interférences entre ironie et emphase.* (Jukpor, 1995, p. 261)

Et la fin de la pièce nous le confirmera avec le peuple qui se déchaînera sur lui pour l'enchaîner.

Mais Thôgô-gnini, lui-même, va également entrer dans cette façon de traduire l'ironie en faisant un commentaire sur sa propre personne, toujours à la page 51 de ce même tableau V. Voici ce qu'il déclare :

Sans moi que deviendrait surtout le pays ! C'est pour moi que viennent tous les bateaux du monde. Les traitants ne connaissent que moi, Monsieur Thôgô-Gnini. Mais être riche dans un pays pauvre pose des tas de problèmes. Ma fortune, je l'ai acquise honnêtement, très honnêtement.

L'emphase mise sur la manière d'avoir acquis son immense fortune : « *Ma fortune, je l'ai acquise honnêtement, très honnêtement.* » ferait plutôt sourire tout lecteur attentif car la fortune de Thôgô-gnini a été acquise sur la base de dépouillement plutôt scabreux du peuple.

Dans le dialogue entre Le Blanc et Thôgô-gnini relatif au don octroyé par le roi africain à son homologue blanc, le message sous-jacent est certainement celui d'une générosité exagérée :

Thôgô-gnini

Le roi est très content de tout ce que ton roi, son collègue, lui a fait envoyer. À son tour, il te demande de lui remettre ces quelques pots de poudre d'or.

Le Blanc

Ce garçonnet ?

Thôgô-gnini

Oui

Le Blanc

Pour moi ou pour le roi ?

Thôgô-gnini

Il fait partie du cadeau au roi.

Le Blanc (à part lui)

Étranges cadeaux !

Thôgô-gnini

Tu dis ? » (Dadié, 1970, p. 14)

Ici la générosité du roi africain est telle que le Blanc, comme nous l'avions dit plus haut est forcé de demander une clarification de l'acte. Il espérait certainement entendre autre chose mais il lui a répondu que le roi africain offre non seulement des pots de poudres d'or à son collègue occidental, mais ce faisant il lui offre également le porteur de pots de poudre d'or. Il s'agit là d'un acte d'une générosité si extrême que le Blanc le qualifia de « *étranges cadeaux* ».

On parvient alors à la question de la valeur de l'emphase dans la description du portrait du roi proprement dit, roi dont le souvenir est si loué par Dadié. S'il tend à prolonger la réflexion sur l'objet de son admiration, dans sa quête d'une configuration rhétorique convenable, il lui conviendrait de renoncer à l'écriture fondée sur des ornements médiocres, car un tel mouvement requiert une décoration plus délicate et plus agréable comme celle agitée par le recours à l'emphase.

Le réalisme dans *Monsieur Thôgô-gnini*

«Représenter (ou imiter) la réalité dans une œuvre ne sert pas seulement de prestation artistique ou de preuve que l'artiste possède des talents de fidèle reproducteur ou encore à transposer telle quelle la réalité, mais à l'observer, à la percevoir» (Lachapelle, 2006, p. 18) sans aucun doute, les expressions du réalisme accordent une grande importance à toute œuvre littéraire tout en faisant adhérer le lecteur à des effets de réel.

Avant de passer à l'analyse des effets réalistes qui existent dans *Monsieur Thôgô-gnini*, il serait indispensable de réfléchir d'abord sur le concept de réalisme. Depuis Platon jusqu'à nos jours, le sujet du réalisme dans la représentation artistique n'a cessé d'évoquer de grands débats, étant donné que la notion du réalisme pourrait se définir différemment selon les tendances

En règle générale, le réalisme est un mouvement artistique et littéraire qui est apparu la première fois en France dans un article anonyme du *Mercure* du XIX^e siècle en 1826. (Harvey, 1959, p. 168) Ce mouvement littéraire est né de la réaction contre le sentimentalisme romantique et l'attitude de l'artiste face à la réalité et les faits, visant à représenter exactement la réalité, avec des sujets, des actions et des personnages choisis des classes intermédiaires, moyennes ou populaires. C'est l'ère moderne du roman, le théâtre et autres genres littéraires.

Les thèmes centraux abordés sont les questions du travail salariées, les relations conjugales, mais aussi les affrontements sociaux. Ce mouvement s'étendra à l'ensemble de l'Europe à l'Amérique.

Le mouvement général littéraire va s'étendre au reste du monde, surtout en Afrique où la condition humaine reste exécrable.

À première vue, nous remarquons que Bernard Dadié arrive à traduire la réalité vécue en Afrique par des expressions françaises. Il sait se servir de la langue française pour exprimer la réalité de façon satisfaisante. En d'autres termes, si le langage employé par Dadié est perçu comme très efficace, c'est parce qu'il lui a permis de mieux transmettre la scène où vit l'Africain depuis la période coloniale jusqu'à nos jours. C'est pour cela Bertolt Brechet avait-il raison quand il dit : « *l'art réaliste est un art de combat. Il combat les vues fausses de la réalité et les tendances qui sont en conflit avec les intérêts réels de l'humanité. Il rend possibles de vues justes et renforce les tendances productives.* » (Brechet, 2021, p. 172)

Bernard Dadié pose les conditions du jeu scénique des acteurs par un engagement qui tire sa source du réel en action. La

situation dramaturgique initiale est dans le Tableau I intitulé « Le village » avec l'arrivée du Blanc et à travers le discours élogieux adressé au roi. C'est un discours diplomatique qui frise l'hypocrisie.

La réalité y est tellement forte que dans tous les tableaux on se demande si Bernard Dadié n'a pas vraiment assisté à ce qu'il dépeint. Par exemple dans les Tableaux 1 à 6 : « La rue » et « Le tribunal ». Il est à dire que Dadié peut être considéré comme le dramaturge africain a su décrire de "façon réaliste" l'Afrique livrées par le colonisateur pour en corriger une fausse image et une histoire imprévisible.

C'est donc à juste titre que Bakary Traoré écrit dans le théâtre négro-africain (colloque d'Abidjan, p.22) : *« Comme tous les arts, le théâtre négro-africain ne peut échapper aux impératifs sociaux africains. Car le théâtre négro-africain comme les autres arts répond à des besoins fondamentaux, besoins de l'individu, besoins d'ensemble sociaux. Le théâtre négro-africain doit prendre en charge les besoins futurs de l'Afrique. »* (Traoré, 1971, p. 221)

Il va sans dire que le recours à des effets de réels subtils pourrait constituer l'innovation la plus importante et le plus grand apport de Dadié sur le théâtre africain. À la lumière de nos analyses, nous trouvons l'aptitude de l'auteur à mettre en relief des événements de réel à travers les diverses formes de persuasion emphatique, ce qui provoque des sensations et des émotions assez importantes : *« Grâce aux techniques d'insistance sur lesquelles est basée l'emphase, elle se prête idéalement à graver des images importantes dans la conscience de l'auditoire et à induire auprès de lui des émotions souhaitées ».*

(Kamińska, 2016, p. 151)

Il est évident que le réalisme de Barnard Dadié plonge le lecteur et certainement les spectateurs dans une ambiance où le lecteur ou le spectateur aurait le sentiment ou la sensation d'être dans un vrai « village, une vraie palmeraie », une vraie « rue », un vrai « tribunal ». C'est à ce niveau que la pièce de théâtre prend toute sa dimension réelle.

Il est notoire que le dramaturge utilise tous les éléments de la réalité : nom de son univers, le langage pluriel et les sentiments des personnages pour donner plus d'envergure et un socle plus humain des relations humaines. Le réalisme, c'est ce sur quoi il s'appuie dans sa dramaturgie comique du quotidien.

Il ne fuit pas les vérités des rapports Blancs et Africains, les rapports entre Africains et Africains. Il mêle le tout dans une vérité déchirante qui donne à la pièce de théâtre toute sa dimension presque comique de l'existence entretenue par ses personnages haut en couleur.

Ce qui attire les regards des lecteurs, c'est la façon dont Dadié incarne la réalité africaine la plus compliquée. Cette manifestation de la réalité africaine ne nous amène-t-elle pas vers le "réalisme africain" que chacun peut décrire, mais elle vient de la capacité de cet auteur de rendre réelle la scène de l'Afrique dans sa complexité. De plus, la langue utilisée par Dadié semble, pense-t-on, la plus apte à exprimer précisément cette réalité : *« l'écrivain peut devenir l'intermédiaire entre la vérité du monde et le lecteur, et renvoyer la société à ses structures sociologiques cachées et rapporter une image, valant mille démonstrations, des tréfonds psychologiques ou des bas-fonds sociologiques, des enfers symboliques ou des gouffres historiques [qu'autrement] nous ne saurions explorer. »* (Gefen, 2002, p. 38)

De plus, Dadié s'occupe, comme d'autres grands auteurs africains, de mettre en relief un cadre socio-historique de l'Afrique en exposant des périodes historiques qui apparaissent encore décisives dans la progression de l'Afrique et des Africains: la situation coloniale et la difficile gestion des indépendances.

En d'autres termes, l'œuvre de Dadié, c'est l'exposition sans hypocrisie de la société qu'il ausculte à la façon d'un médecin face à un malade. C'est d'ailleurs cette dimension réelle qui montre le caractère et les comportements décrits dans sa pièce

Y a-t-il un rapport entre l'emphase et le réalisme ?

L'emphase, c'est mettre l'accent sur un fait, une chose afin de montrer ce qu'il est, alors que le réalisme est un courant de pensée, une idéologie qui véhicule l'idée que les œuvres littéraires ou artistiques devraient prendre leur source dans le monde réel et non dans le fictif, l'imaginaire. C'est une tendance qui s'appuie sur la description de la réalité. L'auteur va dépeindre les milieux en détail et avec un style simple, clair et le plus neutre possible. Dans cette perspective, nous allons essayer de souligner les liens possibles entre cette mise en évidence être l'emphase et la réalité dans *Monsieur Thôgô-gnini*.

Monsieur Thôgô-gnini de Bernard Dadié, écrivain multi-genres, est une pièce dramaturgique d'envergure de lutte à l'indépendance de la Côte d'Ivoire qui trace de façon réaliste le chemin, mais aussi la trahison du noir qui fait de son frère, un marchepied à son épanouissement personnel. Nous pouvons parler de forme et de fond dans cette section.

La forme d'une œuvre, c'est sa structuration. Dans cette pièce de théâtre du dramaturge Bernard Dadié, il y a la liste des

personnages au nombre de dix-huit personnages physiques, « L'être étrange » et un personnage virtuel « Un héraut ».

De même, le nombre élevé des personnages montrent aussi que dans le réel, tous les acteurs doivent être cités, que chaque acteur doit jouer réellement sans cacher les choses, leurs vérités. Bernard Dadié ne fuit pas le réel ou la politique de l'aveugle de circonstance ou de l'estomac. Il donne la société qu'il décrit sous sa vérité inaliénable. Et la multiplicité des personnages donne cette évidence que la pièce n'est pas le fruit d'une imagination délirante, mais celle d'un homme au cœur de l'action sociale de chaque être dans le jeu social. On voit que ces personnages africains intégrés dans la pièce vivent l'histoire, les valeurs, la réalité de l'Afrique dans l'époque de colonisation, chacun jouant excellemment son rôle.

Ces personnages physiques sont :

Thôgô-gnini, N'Zékou, Ya-Gba, Des courtiers, Bouadi, Fakron, Brouba, Akaboué, le président du tribunal, le greffier, l'huissier, la police, le crieur de journal, le garçon de café, le mendiant, le boy, le serviteur.

Pour sa part, Bernard Dadié affirme : « *L'avantage du théâtre, c'est qu'il atteint plus de personnes en une fois, et qu'il permet le dialogue, ce qui n'est pas le cas du livre, par exemple. En Afrique, par vocation, les gens s'assemblent pour entendre des contes, des nouvelles, surtout s'ils ne sont pas assez instruits pour avoir accès aux livres. Le théâtre permet cette rencontre.* » (Dadié & Prella, "A bâtons rompus : Entretien entre Bernard Dadié" et François Prella, Bingo, No 225, 1971, p. 42)

L'œuvre elle-même se compose de six tableaux, courts ou longs et met l'accent de façon crescendo sur les événements qui

semblent sans importance pour prendre une gravité presque dramatico-tragique.

L'auteur part de l'événement le plus simple au plus complexe en décrivant le quotidien du peuple ; Tableau III intitulé « La rue », où il met l'accent sur les clivages entre la classe supérieure africaine mais traîtresse que représente « Monsieur Thôgô-gnini » et son ami « Fakron » dans l'exercice de leur fonction, qui ne considèrent pas le peuple pour qui ils doivent travailler. Le réalisme tourne presque au cauchemar ; et le peuple, ceux qui subissent le joug de maîtres : « Nzekou, Bouadi, le Boy, le mendiant et le crieur de journal » font leur entrée dans la dramaturgie.

Le dramaturge tend à souligner cet aspect d'arrivisme et de pourriture que manifeste le héros. Monsieur Thôgô-gnini n'était que le suivant du roi. C'est ce qu'on appelle l'évolution dramaturgique par le schéma suivant :

Société sans classe	Classe dominante	Le Blanc M.T.G policier	↗	N'zekou Le président
	Classe dominée	N'zekou	↘	Monsieur Thôgô-gnini

Dans le mouvement dramatique de la pièce, on trouve que le rapport qui lie le héros à son peuple est déterminé. Le héros fait partie de cet ensemble. Il représente la classe dominante, opposée à la classe dominée dont le prototype est N'zekou, par exemple.

Selon Lénine, « *Les classes sociales sont des groupes d'hommes dont l'un peut s'approprier le travail de l'autre par suite de la différence de la place qu'ils tiennent dans un régime déterminé de l'économie sociale* » (Lénine, 1947, p. 225)

En effet, si nous considérons le tableau relatif à cette pièce de théâtre. Nous remarquons que Monsieur Thôgô-gnini est à première vue la force thématique, c'est-à-dire le moteur de l'œuvre.

Dans les sociétés africaines où personne n'a le droit de s'adresser directement au chef d'État, ou à une autorité quelconque, on se sert toujours d'intermédiaire ; c'est le rôle dévolu au « *porte canne du roi* », qui est Monsieur Thôgô-gnini.

Un marqueur de la réalité est le passage de Ya-Gba marqué par la didascalie ⁽¹⁾ introductive utilisée par le dramaturge Bernard Dadié.

Et cette didascalie, la voici :

« *Passe Mademoiselle Ya-Gba, cigarette à la bouche* »

(Dadié, 1970, p. 30)

Le réalisme nous paraît assez clair avec Bernard Dadié qui montre alors, la vie de cette époque et la vie au quotidien de ses personnages en action.

D'ailleurs qu'est-ce donc que le théâtre et son rapport au réel ou à la réalité ?

Aussi, le mot « rideau » est utilisé par le dramaturge qui reste ancré dans l'art dramaturgique pour conserver son caractère au monde réel. Le rapport est établi quand la réalité est poussée à l'extrême. Cette insistance donne au texte une couleur réaliste poussée à l'extrême avec une comédie tragique de l'existence des acteurs dans le tragi-comique de leur état de mendiant en dépit de leur position sociale.

L'ironie dans *Monsieur Thôgô-gnini* est violente et poussée même jusqu'au sarcasme. Elle est plus situationnelle que verbale.

C'est que sadique comme il l'est, Monsieur Thôgô-gnini se décide dès le début, d'une manière consciente, à faire le mal au nom du progrès socioéconomique, où, en vérité, il ne cherche que son propre "progrès", au détriment d'autrui. Il sait que la nouvelle forme de vie socio-politique, fondée sur le principe de "chacun pour soi", dont il fait l'apologie d'une manière ironique, voire sarcastique, constitue un véritable mal pour la société :

« [...] *Eh oui, mon ami, c'est ainsi que devient la belle vie d'hier, une vie d'enfer...dans une vie d'enfer, on se fait diable.* »

(Dadié, 1970, p. 40)

Ainsi, dans sa logique organisationnelle, tout au long de la pièce de 115 pages, Bernard Dadié utilise la réalité qu'il modèle avec emphase pour donner plus de poids au jeu des acteurs. Cette organisation est bien structurée sur des thèmes chers au dramaturge.

Sur le fond ou les idées exposées dans cette pièce dramaturgique, il y a une multiplicité des thèmes abordés.

L'œuvre traite des rapports blancs/noirs, les rapports noirs/noirs, qui soulève la question du patronat et la classe ouvrière, le rapport homme/femme, mais aussi des questions de la gestion du patrimoine collectif et du bien commun.

Ces thèmes essentiels trouvent leurs réponses finales dans le tableau terminal qu'est le Tableau VI.

D'ailleurs les titres de tableaux l'illustrent merveilleusement. En vérité, la question de fond et de réalisme trouvent leur importance dans le tragi-comique de la société dépeinte par le dramaturge. Et ce, à travers le jeu des acteurs qui semblent comme déconnectés de la réalité. Tout est amplifié, porté à sa valeur, non pas simple, mais exponentielle, tout va en

grandissant, en grossissant sous un prisme pas réducteur, mais sous un prisme grossissant comme un microscope social qui voit tout de travers.

Pourquoi Bernard Dadié le fait-il ainsi ?

La réponse peut se trouver dans les travers d'une société de l'impunité, du laisser-aller, du pis-aller.

Il s'agit de la critique sociale sans faux-fuyant, une critique sociale basée sur les rapports hypocrites, une société où l'éloge mensonger est au fondement même de l'élévation sociale. C'est une société où de l'exploitation de l'homme par l'homme à travers la figure iconique de Monsieur Thôgô-gnini est une évidence de la bêtise humaine. C'est aussi l'image d'une société marquée par la facilité, et où cette facilité se construit à travers les agissements du faux « mendiant ».

Il est notoire que l'emphase permet de dédramatiser la bêtise humaine quand le roi donne un garçonnet comme cadeau au roi blanc. Bernard Dadié n'oublie pas les courtisanes représentées par « Ya-Gba ». Plusieurs thèmes essentiels sont abordés sous l'angle de l'emphase pour faire prendre conscience de la précarité de la condition humaine. Il s'agit d'une capacité persuasive de l'emphase qui permet au spectateur ou au lecteur de réfléchir aux événements réalistes et de chercher lui-même la vérité bien décrite.

De l'espace dans *Monsieur Thôgô-gnini*

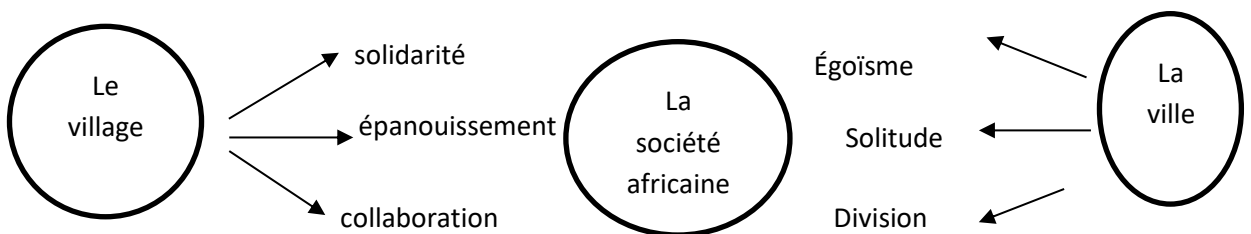
Ici, le dramaturge met l'accent sur l'unité de l'espace dans un même lieu, même si l'impression est donnée qu'il y a une multiplicité d'espace : « village », « Palmeraie », « La rue », « Chez Thôgô-gnini » et « Le tribunal ».

Les espaces semblent se mêlés et l'emphase qui est le socle de cette dramaturgie va embellir cette pièce en lui donnant une grande importance au-delà de ce qui pouvait être en réalité. L'importance de l'emphase qui se réalise dans le réel est la psychologie des acteurs et l'immixtion du dramaturge à transférer l'impact du grandissant dans l'évolution sociale, économique et humaine voulue :

« *L'espace est pour ainsi dire le réceptacle dans lequel se développent tous les rapports sociaux... Mais ce n'est pas un récipient rigide, un pot de terre; ses dimensions ne sont pas données une fois pour toutes, elles sont fonction de son contenu* ». (Grundmann, 1973)

En effet d'après les tableaux esquissés, d'une manière générale, les scènes se déroulent dans de grands espaces et partent du village vers la ville ou du village vers des régions extérieures à l'Afrique. C'est le cas de *Monsieur Thôgô-gnini*.

D'autre part, le village par rapport à la ville, est le symbole de la solidarité, de l'épanouissement de l'être : la ville est le symbole de la division, de l'égoïsme « chacun pour soi », ce qui explique que le mendiant soit livré à lui-même. En outre la place du village, le grand espace, est le signe à la fois de la liberté et de la collectivité. C'est pour cela dès que nous entrons dans le palais, s'annonce l'idée de la solitude :



Bernard Dadié insiste ainsi sur l'espace et use des éléments réels pour asseoir le jeu des personnages dans le quotidien de ceux-ci où l'action se passe en Afrique. Le cadre principal de l'action est d'abord le village puis nous voilà transférés de la cour royale à la plantation où nous assistons à une véritable partie de travaux forcés: le courtier blanc harcèle les travailleurs : « *Pour le moment, plantez du palmier, du cocotier, des arachides, le reste viendra vite, vite* ». (Dadié, 1970, p. 22)

Le tableau IV nous ramène au réel, mais dans le monde moderne constitué par la ville, la rue, le café avec leurs déchets, ayant pour valeur essentielle: l'argent.

Au tableau V, c'est le domicile de Monsieur Thôgô-gnini. C'est ici que se passe l'action essentielle qui dévoile tout le personnage social, moral de Monsieur Thôgô-gnini. C'est en ce lieu central que se déclenche le conflit social entre Monsieur Thôgô-gnini et N'zekou, conflit qui trouve son dénouement au tribunal. Cet espace a autant d'importance, du point de vue scénique, que le domicile de Monsieur Thôgô-gnini qui, comme nous l'avons constaté, a pris de la dimension avec les diverses situations; rencontre délicate avec la prostituée Ya-Gba; arrivée impromptue et conflictuelle de N'Zékou. «*Toi ici de si bon matin?*» (Dadié, 1970) Arrivée des courtiers blancs et enfin, une autre rencontre conflictuelle avec la femme, sœur de N'Zékou. De même, la scène du tribunal connaît un développement progressif, qui traduit le désir de justice chez l'auteur; car c'est finalement tout le peuple qui condamne Monsieur Thôgô-gnini. Et Cuche, dans son étude sur l'utilisation des techniques du théâtre traditionnel africain dans le théâtre négro-africain moderne, note avec beaucoup de subtilité :

«Toute la fin de la pièce constitue un élargissement progressif du procès de N'zekou. Tous les personnages viennent

témoigner à leur tour. C'est bientôt tout le peuple qui témoigne, tout le peuple qui accuse Thôgô-gnini, tout le peuple qui réclame la justice et la liberté. Et tout le peuple inclut tous les spectateurs. L'espace scénique, c'est alors la salle entière. Le public du théâtre devient le public du tribunal et joue son rôle. Mieux encore, le procès commencé à la manière européenne, s'achève en conseil de village». (Cuche, 1971, p. 142)

Il en est de même de cette réception qui commence dans la cour royale et qui déferle sur la place du village. À travers les cérémonies principales que sont les échanges de cadeaux, Bernard Dadié critique, comme nous le verrons plus loin, l'échange inégal. En définitive, la cour du roi, le rêve, la palmeraie, le domicile de Monsieur Thôgô-gnini, le tribunal sont des signes révélateurs.

On peut dire que « *L'espace ouvert traduit aussi l'aspect universel des travers des rois, des riches... Il évoque sans doute la diaspora du monde noir; en définitive, il montre que les problèmes de la dépendance et de la liberté des îles sont presque identiques à ceux de leurs frères d'Afrique.*» (Kotchy, 1984, p. 161)

Les éléments d'emphases sont multiples dans le corpus :

« Thôgô-gnini », « Thôgô-gnini », « Thôgô-gnini », dans le discours entre le personnage principal, Bouadi et N'zekou donne un effet de crainte.

Quant au langage, le code linguistique ou le registre de langue tire son essence du langage populaire

Le langage utilisé par le dramaturge est un langage simple presque de rue sans être argotique ou vulgaire. D'ailleurs, on le ressent même dans le langage du « Fou ». De plus, on peut dire que l'originalité de Dadié réside dans la langue dont il fait usage. Bien entendu, l'emploi de la langue française n'est pas en Afrique

une recherche artificielle d'effets stylistiques. Il relève souvent d'un besoin d'exprimer la complexité de la réalité africaine qui reste encore différente selon les perspectives sous lesquelles elle est vue, selon la culture à laquelle appartiennent les personnages qui voient et qui parlent. En bref, la langue se met le plus souvent au service de la réalité africaine qui reste difficile à traduire par des langues africaines.

Emphase et réel, quelle importance dans cet article ?

Dans leur rapport, les deux concepts que sont emphase et réalisme occupent une grande part d'explication presque tout au long de la pièce de théâtre de Bernard B. Dadié.

Nous donnons un long corpus extrait de l'œuvre, en voici un exemple entre Monsieur Thôgô-gnini et Mademoiselle Ya-Gba :

Ya-Gba

Il sent bon, ce thé.

Thôgô-gnini

Je l'ai reçu de Chine.

Ya-Gba

Recevoir du thé de Chine, boire du thé de Chine sur les côtes d'Afrique...

Thôgô-gnini

Seul Monsieur Thôgô-gnini peut se le permettre. Être quelqu'un, être connu dans le monde donne des privilèges.

Ya-Gba

*Votre réputation n'est plus à faire. Chacun sait qui est
Monsieur Thôgô-gnini. où se trouve le bureau de
Monsieur Thôgô-gnini... Sans vous que deviendrait le
roi ? (Dadié, 1970, p. 51)*

Dans ce dialogue, la ponctuation est essentielle car elle montre que le dramaturge a axé ses dialogues interpersonnels sur "la succession de virgules (,) qui amplifie la réalité tout en lui donnant une lourdeur voulue qui attire l'attention du spectateur, et pour l'heure, le lecteur de la pièce de théâtre. Ces virgules sont des marqueurs qui dans leur succession sont séparatrices des mots mis en apposition.

La mise en apposition donne de la force aux dires des acteurs et confère au texte entier son importance au réel voulue par le dramaturge.

Cette mise en apposition n'est d'ailleurs pas le seul élément syntaxique a répertorié dans la progression dramaturgique. Cette importance se trouve bien là où elle doit être.

Dans les échanges entre le serviteur et son patron, c'est un rapport réel de patron à employer. L'homme de théâtre qu'est Bernard Dadié fait jouer à l'employé un double jeu ; celui du subalterne, mais aussi celui de l'alter-égo. Cette dualité trouve sa force implicite et explicite dans cet échange :

Le serviteur

*Monsieur, il y a deux blancs qui veulent vous
voir.*

Thôgô-gnini

Deux blancs ? Comment sont-ils ?

Le serviteur

Blancs ! (Dadié, 1970, p. 62)

Le serviteur semble surpris, ce qui contraste avec la réalité. On y sent la moquerie à l'égard de son patron. L'ironie du serviteur semble montrer que son patron est déconnecté de la réalité pour poser des questions aux réponses évidentes tant elles sont claires.

Toute l'œuvre trouve sa valeur ici. Une œuvre de vérité, une œuvre qui n'oublie pas ce que sont toutes les composantes humaines dans le jeu social et dans l'entrejeu social. Les acteurs sont « membres en entières de la société décrite savamment par Bernard Dadié qui a aussi été un homme politique, mais aussi un écrivain engagé dans la défense des opprimés. » (Scherer, 1992, p. 71)

Conclusion

L'étude de *l'emphase et le réalisme dans Monsieur Thôgô-gnini* de Bernard Dadié aura été un voyage dans le monde qu'a bien voulu décrire le dramaturge. Il a su faire alliance entre l'emphase et la réalité préconisée. Cette alliance sert à donner plus d'assise sur le jeu des acteurs et la vérité de la société d'alors décrite par l'homme de théâtre.

Les trois parties de la présente recherche montrent que tout dramaturge travaille sur l'espace, le temps, mais aussi sur le jeu des acteurs qui donnent une unité à tout point de vue.

Aussi, Barnard Dadié peint avec un réalisme sidérant en mettant l'accent sur les types de langage l'univers de cette époque. Mais le temps semble confus et double ; on a l'impression que l'époque coloniale et celle des indépendances des pays d'Afrique noire subsaharienne se confondent. Cette dimension certainement voulue par l'auteur de la dramaturgie pose un problème d'unité d'espace et de temps.

Toutefois, il faut reconnaître le mérite du dramaturge d'avoir donné ce caractère double à son œuvre comme si passé et présent étaient à tout point de vue indissociable. Et cela est de l'ordre et de la dimension des artistes d'arriver à cette dichotomie dans leurs écrits.

Monsieur Thôgô-gnini est une pièce savamment montée et portée sur la condition humaine ; les rapports de maître à travailleurs, la réalité sociale de chaque instant, la justice, donc la vie au quotidien. L'auteur a su maximiser son désir et sa critique des tares de la société.

L'emphase et le réalisme ne peuvent être dissociés de l'œuvre de Dadié. C'est même l'essence de sa pièce de théâtre. En effet, le dramaturge se focalise sur cette société où tout le monde est faux, et où aucun acteur social ne reconnaît sa culpabilité dans le déclin de la société. Il n'y a pas d'illusion, tous sont coupables. « L'emphase et le réalisme dans *Monsieur Thôgô-gnini* » est bien matérialisé dans l'esprit du dramaturge, qui a su impulser à cette œuvre les défauts humains en actionnant l'emphase qui est un code de langage dans le vécu des humains dans une société égoïste tournée vers le matérialisme comme si seule la matière gouvernait le monde, que rien d'autre ne le pouvait, que les idées n'avaient aucune sorte d'importance tant que les intérêts personnels subsistaient.

Dadié est certes un critique des mœurs mais sous la forme de l'apologue. Il traite le mensonge des sociétés africaines en particulier celle de Côte d'Ivoire qui a accepté les nouvelles fausses valeurs du néocolonialisme. L'être étrange n'est autre que l'intériorisation du vampire qui le dévorent. MTG en est l'hôte en termes psychanalytique.

On parvient à dire que la Pièce de Dadié semble comme un miroir de la réalité africaine. C'est par l'alliance pertinente entre le réalisme et l'emphase que l'auteur arrive à dessiner intelligemment la période coloniale en Afrique. On en conclut que l'emphase tire ses forces expressives du réalisme qui permet de renforcer une image ou une idée essentielles en lui donnant plus de vivacité et de réel.

Foot notés :

⁽¹⁾ [Cf. *Dictionnaire numérique*], indication de jeu ou scénique écrite par l'auteur complétant le dialogue mais n'en faisant pas partie, dans une œuvre théâtrale, un scénario. La didascalie offre un éclairage totalement nouveau de l'œuvre.

Références :

I- Corpus :

Dadié, B. (1970). *Monsieur Thôgô-gnini*. Paris: Présence Africaine.

II- Ouvrages critiques :

Adorno, T. (1958). *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion.

Bompiani, & Laffont. (2002). *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*. Paris: Larousse.

Brechet, B. (2021). *Ecrits sur la littérature et l'art*. Paris: L'Arche.

Claude Quillateau, ., 1. (1967). *Bernard Binlin Dadié*, . coll. « Approches », Présence Africaine.

Cuche, F.-X. (1971). *in Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain*. Paris: Présence africaine.

Dadié, B. (1970). *Monsieur Thôgô-gnini*. Paris: Présence Africaine.

Dadié, B., & Prella, F. (1971, octobre). "A bâtons rompus : Entretien entre Bernard Dadié" et François Prella, *Bingo*, No 225. (F. Prella, Intervieweur)

Gefen, A. (2002). *La mimèsis*. Paris: Flammarion.

Grundmann, S. (1973, avril 17). L'Homme et l'Environnement. *in Recherches Internationales*, pp. 77-78.

Harvey, P. (1959). *The Oxford Companion to French Literature*. London: Oxford University Press.

Jukpor, B. K. (1995). *Étude sur la satire dans le théâtre ouest-africain francophone*. Paris: L'Harmattan.

Kamińska, A. (2016). *Entre l'ironie et l'emphase dans les Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand*. in <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/17565> consulté le 23/08/2021.

Kodjo, L. (1989). Dadié : entre la réalité et la fiction. in *Québec français no; 75*, pp. 64-66.

Kotchy, B. (1984). *La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié*. Paris: Editions L'Harmattan.

Kotchy, B. (1984). *La critique sociale dans l'oeuvre de Bernard Dadié*. Paris: Editions L'Harmattan.

Lachapelle, J. (2006). *Le Réalisme travesti ou l'illusion de la réalité dans le roman Sphinx d'Annegarreta, mémoire*,. Montréal: Université de Québec.

Lemaire, F. (2008). *Bernard Dadié: itinéraire d'un écrivain africain*. Paris: Le Harmattan.

Lénine, V. (1947). *La Grande initiative in Oeuvres Choisies, Tome II*. Mouscou.

Michel, C. (2012). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*,. Paris: Bordas.

Niane, D. T. (2000). *Soundjata ou l'Épopée Mandingue*. Paris: Présence africaine.

Pêcheux, M. (1969). *Analyse automatique du discours*. Paris: Dunod.

Scherer, J. (1992). *Le théâtre en Afrique noire francophone*. Paris: Presses universitaires de France.

Traoré, B. (1971). *écrit dans le théâtre négro-africain in Colloque d'Abidjan*. Paris: Présence africaine.

Vali, S. (1999). *Le tragique dans le théâtre de Bernard B. Dadié*. Abidjan: Éditions Flash Sy- Nani,.

Vincileoni, N. (1987). *Comprendre l'oeuvre de Bernard B. Dadié*. Paris: Saint-Paul-Classiques Africains.

III-Dictionnaires

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALLA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Quadrige / Puf, Paris, 2004.

- Guilbert, L., Lagane René, & Niobey, G. (1986). *Grand Larousse de la langue française en sept volumes (Ed. hors commerce)*. Larousse.

- Robert, P., Chantreau, S., Rey, A., Laporte, L., & Morvan Danièle. (2001). *Le Grand Robert de la Langue Française (Nouv. éd. augm)*. Dictionnaires Le Robert.

IV- Sitographie

- http://www.afritheatre.com/fiche_tite, Bernard Dadié. Consulté le 14/01/2021

- http://www.memoireonline.com/.../m_Justice-politiqu...-la-politiqu1.html.

Consulté le 21/3/2021

- <http://theses.univ-lyon2.fr/.../documents/getpart.php>. Consulté le 29/6/2021

- <http://www.afrikhepri.org/.../dis-moi-papa-cetai...nt-la-colonisation>. Consulté le 17/9/202

التفخيم والواقعية فى مسرحية السيد توجو انينى للكاتب بيرنارد داديه

إعداد

د. أمين صلاح أمين محمد

الملخص العربى:

نشأ المسرح الأفريقي المكتوب بالفرنسية في العصور الاستعمارية على هامش الحركة الزنجية، في المدارس التي تأسست في أفريقيا من قبل المبشرين والمبعوثين خلال حقبة الاستعمارية ولكنها لم تنشأ في باريس تحت رغبة المثقفين الشباب السود. وكرائد للأدب الأفريقي المكتوب، كتب برنارد داديه العديد من الأعمال؛ رواية وشعر ومسرح؛ ومن أبرز إسهاماته الأدبية، نجد مسرحية السيد توجو-انيني والتي قام بتأليفها عام ١٩٦٦. ومما لا شك فيه أن الذى دفعنا إلى اختيار هذه المسرحية التي تقدم إحدى لوحات أفريقيا بينما تثير الحالة الإنسانية. وفي أسلوب يتسم بالاستخدام الوفير لأرقام الأساليب والخطابات، عرف داديه كيفية التشكيك في الدور غير الصحي للمتواطئين الأفارقة مع جنود الاستعمار في أفريقيا السوداء. ومع ذلك، فقد تزامن عبقريته مع سيطرة كبيرة جدا على الوسائل التوراتية، مثل فن التشكيل، والقوة الرمزية، وإتقان الكتابة. والمسرحية المختارة تنتمي إلى النوع الدرامي الكوميدي. وهذه المسرحية جزء من العمل الدرامي الكبير الذي قام به برنارد ب. داديه. وهو يسلط الضوء على العلاقات الضيقة بين المستعمر والمستعمرات، ولا سيما تواطؤ بعض الأفارقة ذوي الامتيازات الذين لا يترددون في تجريد إخوانهم الأفارقة واستخدام اساليب مختلفة من المدح والبلاغة من اجل تحقيق اهدافهم وتحقيق مكاسب رخيصة لصالح المستعمر.

الكلمات المفتاحية: التفخيم، الواقعية، المكانية، التبجيل.