Dramaturgie de l'espace entre « Monsieur Thôgô-gnini » et « Iles de tempête » de Bernard Dadié

DOI : 10.46522/S.2026.01.36

Eslam Mahmoud Ali ALAKRAA
Faculté de langues et de traduction, Université d'Al-Azhar

Abstract: Dramaturgy of Space Between "Monsieur Thôgô-gnini" and "Iles de tempête" by Bernard Dadié

This article studies how the writer Bernard Dadié uses space (place) in his two plays: "Monsieur Thôgô-gnini" and "Iles de tempête". The purpose of this article is to show that place is not mere sets on the stage. On the contrary, they help to understand Dadié's critique of colonialism and the capitalist system in Africa. Using the clear ideas of Michel Pruner and Anne Ubersfeld, we explain how theater becomes a tool to analyze changes in cultural identity. On one side, the room Monsieur Thôgô-gnini uses a small and restricted space, like an office or a street, and a very fast time where "time is money". This allows Dadié to satirically mock people who copy the whites and lose their traditional values. On the other hand, the play Iles de tempête travels between three different continents and lasts a very long time in history. It clearly shows the real suffering of slaves under the whip and their great fight for freedom in Haiti. In short, this work shows that Dadié chooses his places with great attention. For him, the theater stage functions as a living space that protects and always keeps visible the collective memory of Africa in the face of domination.

Key words: *Bernard Dadié; Dramatic space; Colonialism; Cultural identity; Colonial satire.*

Dans cet article, nous explorerons comment le dramaturge Bernard Dadié utilise l'espace pour dénoncer le colonialisme. À travers ses pièces « Monsieur Thôgô-gnini » et « Îles de Tempête », Dadié explore le lien entre la perte culturelle, la brutalité, la souffrance individuelle et la quête d'identité. En effet, le dramaturge ivoirien a recours à des décors saisissants pour transformer la scène en un outil de réflexion et de protestation, et non en un simple moyen de divertir le public ou de reproduire la réalité. Son œuvre met en lumière la contradiction entre imiter autrui et préserver sa propre identité, ainsi que la tension entre l'humour satirique et le devoir civique, ou encore entre la souffrance individuelle et la mémoire collective.

Pour analyser cette structure, notre étude s'appuie d'abord sur la sémiotique de l'espace théâtral. En nous basant sur les théories de Michel Bruner (Bruner, 2005-2017) concernant la relation entre les acteurs et les spectateurs, nous examinerons comment la scène se divise en espace théâtral et espace dramatique. De plus, la méthodologie proposée se fonde sur l'approche conceptuelle d'Anne Ubersfeld (Ubersfeld, 1993-1996) et les définitions théoriques de Patrice Pavis (Pavis, 2019) afin d'interpréter la scénographie comme un ensemble de signes visuels capables d'incarner le pouvoir. Dans les pièces de

Dadié, la gestion de l'espace permet une analyse du traumatisme colonial selon deux perspectives différentes. D'une part, le dramaturge met en scène des espaces quotidiens restreints pour souligner l'impact culturel sur la société. D'autre part, il explore de vastes étendues s'étendant sur plusieurs continents pour souligner la brutalité de l'empire.

En combinant ces diverses approches théâtrales – spatiale, scénographique et satirique –, nous pouvons comprendre les convergences et les divergences entre ces deux pièces selon des méthodologies contrastées. La première pièce présente une comédie satirique ancrée dans un contexte local, soulignant le vide de l'identité traditionnelle et l'aliénation de l'élite complice du système colonial, alors que la seconde se déploie comme une vaste épopée universelle, révélant la brutalité du pouvoir et la chute des tyrans. Ainsi, ces deux pièces se complètent fondamentalement. Elles incarnent un concept théâtral engagé qui transcende la simple représentation d'un texte, visant à raviver la mémoire collective, à susciter une réflexion morale et à transmettre un savoir critique au public.

1. L'espace théâtral

Chez Dadié, l'organisation de l'espace constitue un langage dramatique à part entière, participant pleinement à la mise en scène théâtrale. Cette dimension est essentielle à la création de l'univers théâtral. Le dramaturge l'utilise avec habileté pour ancrer ses pièces dans une réalité historique et symbolique puissante. Cette démarche renforce son message sur les conséquences du colonialisme.

En effet, l'espace théâtral se définit comme le cadre, imaginaire ou physique, au sein duquel se déroulent les événements dramatiques. Il se définit également comme « la relation instaurée entre deux communautés : celle des acteurs et celle des spectateurs, ressemblées dans un même espace durant un temps déterminé pour participer chacune selon son mode à une manifestation qui peut prendre les formes les plus diverses » (Pruner 2005, 6). Donc, l'espace théâtral est une construction qui transforme un lieu réel (la scène) en un univers imaginaire durant le temps de la représentation. En vue de bien aborder cette notion, nous allons adopter la théorie de *Michel Pruner*, telle qu'elle est présentée dans son ouvrage *L'analyse du texte de théâtre* qui distingue deux principaux types de l'espace (Pruner 2017, 47-49) :

- *L'espace scénique* (le cadre physique) est la scène qui se définit comme l'environnement physique sur lequel les acteurs évoluent. Cela inclut la scénographie (décors, éclairages, accessoires et costumes), qui contribue à créer le contexte de l'histoire.
- *L'espace dramatique* (le cadre imaginé) est l'espace évoqué par le texte et le jeu des acteurs. Il s'agit d'un espace dans lequel l'acteur cherche à incarner un lieu précis, comme un château, une forêt ou une rue, même si ce lieu n'est pas perceptible de manière tangible sur scène.

1.1. L'espace scénique

L'espace scénique (visible et concret) se caractérise par la « collection des signes provenus du lieu scénique et qui y trouvent leur place. À l'espace scénique appartien-

dront non seulement des signes comme les praticables ou les accessoires, mais le nombre des comédiens et leur espacement, les figures qu'ils dessinent, leur rapport à l'éclairage et à l'acoustique » (Ubersfeld 1996, 53).

En réalité, chaque élément visible sur scène dans *Monsieur Thôgô-gnini* est une métaphore de la conquête coloniale et de la perte d'identité culturelle. La scénographie de B. Dadié évoque les étapes du colonialisme : la conquête culturelle « symbolisée par le village », l'exploitation des ressources « représentée par la palmeraie », la décadence sociale « illustrée par la rue », l'émergence d'une bourgeoisie collaboratrice « incarnée par le bureau », et la mise en place des structures juridiques « symbolisée par le tribunal ». L'espace est, ainsi, divisé en trois types : décors, accessoires et costumes.

1.1.1. Le décor

Le décor est un aspect essentiel, représentant l'espace symbolique de la pièce. Il est aussi « ce qui, sur la scène, figure le cadre de l'action par des moyens picturaux, plastiques et architecturaux, etc. » (Pavis 2019, 131). Cet élément a une grande importance dans l'espace scénique, puisqu'il expose la situation des personnages et la caractéristique des scènes. Dans ce contexte, Anne Ubersfeld souligne que ces espaces « sont des collections de signes où figurent, ou peuvent figurer, tous les signes textuels et scéniques : personnages, objets, éléments de décor, éléments divers de l'espace scénique » (Ubersfeld 1993, 171). Ces éléments portent des significations différentes selon le contexte et le type de la pièce. Dans cette optique, nous pouvons dire que l'espace scénique comprend les lieux physiques où se produit l'action, chacun porteur d'une puissante signification symbolique.

Le décor dans *Monsieur Thôgô-gnini*

Nous allons expliquer le décor dans cette pièce comme ce qui suit :

- *Le village* représente le point de départ ou l'état de prospérité de la société africaine traditionnelle avant les profondes transformations. C'est un espace ouvert caractérisé par des mouvements collectifs (danses, chants) et une cohésion entre le souverain et le peuple. Cependant, l'arrivée de l'homme blanc dans cet espace marque le premier moment de pénétration, alors que les idées capitalistes étrangères, telles que la construction de prisons et la poursuite d'un matérialisme excessif, commencent à corrompre cet ordre social authentique :

> Entrée sur la scène d'un roi africain précédé et suivi d'une foule non ordonnée qui chante et danse. Le roi est porté dans un hamac avant l'ouverture du rideau ; en sourdine, on entend l'Old Man River. La scène se passe vers 1840, sur les côtes occidentales d'Afrique avec le retour de certains Africains, dont M. Thôgô-gnini, sur le continent. Un traitant blanc et un acolyte entrent suivis de deux porteurs de cantines.
>
> Dadié 1970, 9

- *La palmeraie* (tableau II) est devenue une zone d'exploitation économique à grande échelle. La production intensive d'huile de palme destinée à l'exportation a considérablement entraîné une transformation radicale du paysage et de la société, mar-

quant un tournant vers une économie d'exploitation. Cette transformation reflète la conversion du pays en une zone de production dédiée aux puissances coloniales.

> Une palmeraie. Le tam-tam par instant domine l'Old Man River pour témoigner du changement graduel de la situation. Des chants de travail alternent avec le tam-tam et l'Old Man River, […]. Sur la scène, des barils d'huile dans un coin, des régimes de palme portés par les femmes ; des fûts d'huile de palme roulés par des hommes, une certaine animation, des courtiers noirs, des acheteurs blancs.
>
> Dadié, Op.cit., 21

- *La rue* (tableau IV) constitue un espace public, un lieu de sociabilité et d'interactions, mais elle est également le théâtre de nouvelles formes de division sociale. Elle met en lumière les effets de la transformation sociale et culturelle actuelle : le crieur de journaux vendant l'illusion de la Fortune, le mendiant aveugle et les bourgeois et la propagation des valeurs matérielles. Aussi, elle met en exergue les répercussions sociales de la colonisation. La rue fait référence à l'animation devant un café qui représente l'espace public de la rue :

> Lorsque la lumière revient, à la devanture d'un café rustique, un garçon arrange les tables. Passent des hommes et des femmes, une fille chante, des hommes jouent, se disputent parfois, in crieur de journal. Etc… etc… N'Zekou et son ami Bouadi entrent.
>
> Dadié 1970, 29

- *Le bureau de Monsieur Thôgô-gnini* (Tableau V) : cet espace reflète avec précision le caractère moral et social de Monsieur Thôgô-gnini. Il met en lumière l'impact de la culture européenne sur ce nègre nouvellement arrivé. Les didascalies présentent des indications scéniques qui renforcent cette idée :

> Le bureau de Monsieur Thôgô-gnini, une baraque, enseigne large, rouge vif :
> MONSIEUR THOGO-GNINI, AGENT D'AFFAIRES EN TOUT GENRE.
> Le bureau est attenant à la chambre à coucher… Sur la table, une théière, des tasses, du sucre et des dossiers, des classeurs dans des casiers.
>
> Dadié, Op.cit., 50

Thôgô-gnini commet tous ses actes frauduleux chez lui. Sa maison devient le point de rencontre avec les Blancs qui lui offrent des cadeaux en échange de son aide pour piller sans vergogne les ressources de son pays. C'est dans son domicile qu'il exprime tout haut, sans aucune honte, ses actions les plus scandaleuses :

> Que me reste-t-il à acquérir. J'ai déjà le monopole du riz, du coton et du tabac, le monopole de l'huile et de la banane, le monopole du gingembre, de l'ivoire et du coprah, le monopole de...
>
> Dadié, Op.cit., 53

Le décor dans *Iles de tempête*

Dans cette pièce, la scène offre une vue panoramique. La succession rapide des lieux – la cour du roi, le marché aux esclaves, les champs de canne à sucre et la prison – sym-

bolise l'immensité de l'empire colonial. Ces espaces oppressifs sont définis métaphoriquement comme des lieux de souffrance.

- *La cour du Roi* représente l'espace symbolique du pouvoir colonial absolu. Cet espace n'est pas qu'un simple environnement esthétique ; il constitue également un outil visuel pour mettre en lumière la violence et l'expansionnisme inhérents à l'empire. Les éléments spatiaux soulignent le lien étroit entre la quête de domination mondiale et la brutalité, ainsi que le recours systématique à la torture comme système de gouvernement :

> Un roi entouré de sa cour, […]. Dans un coin, des instruments de torture. Une potence, et le bourreau ne cesse de couper des têtes. […] Sur le mur, une carte sur laquelle un des courtisans va dessiner des cercles au fur et à mesure que le roi exprimera ses volontés.
>
> Dadié 1973, 7-8

- *Le marché des esclaves* : en ce lieu, la notion même d'espace se métamorphose en un environnement entièrement dédié au commerce, incarnant la déshumanisation complète de l'individu et sa réduction à l'état de simple marchandise. Cette scène révèle la brutalité du capitalisme colonial, où l'identité humaine est effacée et valorisée selon des critères d'utilité. Elle met également en lumière l'horreur de la machine coloniale, qui transforme des espaces sociaux paisibles en lieux d'exportation d'êtres humains.

> Aux Isles. Vente de femmes blanches racolées dans les villes. Trois femmes déjà vendues attendent.
>
> Dadié, Op.cit., 11

- *Les champs de canne à sucre* : ces champs symbolisent les souffrances des Afro-Américains sous le joug français. À Saint-Domingue, les Français se sont installés dans la région et ont forcé des Africains réduits en esclavage à y travailler. Dans les champs, le fouet et le fusil étaient les seuls moyens de communication entre les travailleurs noirs et les colons. Cet endroit douloureux témoigne de la situation tragique des Noirs contraints de cultiver leur propre terre, privés de nourriture tout au long de leur journée de travail :

> LE NÈGRE – J'ai faim.
> DURROCHER (*Rires*) – Monsieur a faim...
> LAFLAMME – Monsieur va être servi...
> DURROCHER (*Coups*) – Pour te nourrir... (*le nègre hurle*)
> LAFLAMME – Ta gueule et au travail comme tout le monde... Ah, Monsieur veut faire le malin...
>
> Dadié 1973, 17

- *La prison* représente l'étape finale où s'effondrent les illusions du colonialisme et les idéaux révolutionnaires. Elle incarne l'isolement, la trahison et la chute tragique des puissants. L'utilisation d'un décor partagé (une scène divisée) illustre le déclin

> inévitable qui accompagne la tyrannie. En effet, la prison finit par engloutir à la fois l'oppresseur, représenté par Napoléon, et l'opprimé, représenté par Toussaint. Cette représentation souligne une ironie historique, car les destins de ces deux figures s'entremêlent, les menant au même enfermement physique et moral.
>
> La prison représente
>
> Toussaint Louverture en tenue de prisonnier, vieille tenue militaire, est poussé dans une cellule par un geôlier. Simultanéité des tableaux.
>
> Dadié, Op.cit., 122

Donc, dans *Monsieur Thôgô-gnini* le décor est employé de manière satirique pour révéler le vide d'une identité fabriquée, tandis que dans *Iles de tempête*, il est utilisé de façon dramatique pour incarner la violence de l'hégémonie coloniale. Dans cet espace scénique, le dramaturge développe une réflexion sur la nature de l'identité sous le joug colonial, l'explorant à travers le prisme du langage visuel.

1.1.2. Les accessoires

Les accessoires sont des « objets scéniques (à l'exclusion des décors et des costumes) que les acteurs utilisent ou manipulent au cours de la pièce » (Pavis 2019, 18). Ces éléments peuvent être nombreux et diversifiés, allant d'un simple mot à un objet de meuble ou de décoration, tels qu'une chaise, une pendule ou un bouquet de fleurs. Qu'ils soient réels ou imaginaires, simples ou élaborés, les accessoires doivent être utilisables et transportables.

Les accessoires dans *Monsieur Thôgô-gnini*

En fait, les accessoires dans cette pièce ne se contentent pas d'être de simples éléments décoratifs ; ils sont porteurs d'un symbolisme puissant et contribuent activement à la création du sens. Ils incarnent les dynamiques du pouvoir, de l'aliénation culturelle et de la corruption. Citons ces accessoires comme suit :

a. Les objets que Le Blanc a présentés dans le Tableau I (le manteau, la perruque, la couronne, le sceptre, les anciens fusils, ainsi que les liasses de billets de banque) (Cf. Dadié 1970, 13) sont des agents d'aliénation tant culturelle qu'économique. Ces objets ne sont pas de simples cadeaux, des instruments d'asservissement.
b. Les moyens d'exploitation et d'oppression sont évidents : les barils de pétrole et les bidons d'huile de palme sur la plantation (Cf. Dadié, Op.cit., 21). Finalement, les chaînes qui entravent N'Zekou symbolisent l'oppression avant même d'être retournées contre l'oppresseur.
c. Les attributs de Thôgô-gnini se transforment avec son statut. Sa canne, son monocle, son pantalon, son imposant cigare (Cf. Dadié, Op.cit., 38) incarnent des caractéristiques associées aux symboles de la domination coloniale et à une nouvelle forme d'orgueil.

Les accessoires dans *Iles de tempête*

En réalité, les accessoires de cette pièce deviennent des métaphores, symbolisant à la fois le système colonial et la résistance qu'il suscite. Les instruments d'oppression

— fouets, pistolets, fusils, chaînes et instruments de torture — sont omniprésents, incarnant la violence physique inhérente à la déshumanisation. Le fouet occupe une place centrale dans le système, comme en témoigne la question posée par le chef des colons, qui affirme qu'il en est le fondement.

> LE PRÉSIDENT (*aux délégués*) – Que nous restera-t-il si l'on supprime le fouet et l'enfer ?
>
> Dadié 1973, 41

De plus, les symboles du pouvoir impérial — notamment le globe dominé par le roi et la carte marquée de cercles — incarnent la division abstraite et illégitime du monde. Face à cette situation, les outils de la rébellion, comme la torche et la faucille, deviennent des symboles de résistance armée. Citons, ainsi, ces didascalies

> Après chaque appel feront irruption sur scène, dérangeant tout, emportant des hommes que de nouveaux esclaves remplaceront, des nègres marrons, torche et machette au poing ; des esclaves qui se sauvent sont ramenés par d'autres esclaves fiers de leurs exploits.
>
> Dadié, Op.cit., 26-27

Ainsi, la comparaison des accessoires met en lumière la différence entre colonialisme doux et colonialisme brutal. Dans *Monsieur Thôgô-gnini*, les accessoires sont de faux symboles culturels, et la lutte pour les posséder se réduit à une lutte d'apparence et de symbolisme. À l'inverse, dans *Iles de la tempête*, les accessoires deviennent de véritables armes, et la lutte pour les posséder se transforme en combat à mort. On peut en conclure que Bernard Dadier suggère que le colonialisme détruit l'identité à deux niveaux : celui des symboles culturels et celui de l'existence matérielle.

1.1.3. Les costumes

Les costumes sont des vêtements spécialement conçus et portés par les acteurs sur scène. Ils se distinguent des costumes de comédie et des articles d'hygiène personnelle par leur rôle dans la production (Pierron 2002, 142). Les costumes permettent au public d'identifier immédiatement un personnage et aident à créer une expérience théâtrale cohérente. De plus, ces éléments aident à situer l'époque et la classe sociale des personnages interprétés.

Les costumes dans *Monsieur Thôgô-gnini*

Le costume, en tant qu'élément scénique, joue un rôle essentiel dans la mise en scène de cette pièce. Il constitue un langage visuel d'une grande éloquence, nous permettant de suivre le chemin de l'aliénation et de la perte d'identité, notamment pour le personnage de Thôgô-gnini. Ses changements de vêtements reflètent directement sa déchéance morale et l'effacement de son identité.

Dans le 1er Tableau, le Roi et Thôgô-gnini (qui joue le rôle du porteur de canne) apparaissent en costume traditionnel, symbolisant leur attachement à une identité africaine authentique. Puis, dans la 2e Tableau, Thôgô-gnini apparaît en tenue occidentale. Ensuite, dans le 4e tableau, il porte un chapeau Panama, un gilet et des lunettes à verre

unique. Dans le 5e tableau, il porte une robe de chambre et un bonnet de nuit, adoptant les attributs de la bourgeoisie occidentale, avant d'essayer le costume de toile de jute apporté par les colons blancs. Ironiquement, ce costume est fait d'un tissu simple, presque grossier, symbolisant la valeur illusoire des honneurs coloniaux.

> **LE PLUS AGÉ DES BLANCS** (*exhibant un complet en jute...*) – Et l'habit que je vous ai apporté ! Le plus beau tissu qui se fait actuellement en Europe; le tissu que portent les hommes en vue. Un tissu exclusif. Nous l'avons commandé expressément pour vous. Vous pouvez l'essayer...
>
> Dadié 1970, 63-64

Les costumes dans *Iles de tempête*

Dans cette pièce, les costumes, ou leur absence, ne sont pas de simples accessoires, mais deviennent des marqueurs visuels symboliques. Ces marqueurs reflètent les dynamiques de pouvoir, d'identité et de conflit colonial. À l'origine, la tenue militaire symbolisait l'autorité et l'appartenance à la colonie, comme en témoignent le grade du capitaine Vincent, ses épaulettes dorées et son épée royale, ou encore la distribution de vêtements et d'armes pour justifier les actions des combattants (Cf. Dadié 1973, 25). En revanche, la perte d'autorité ou le déclenchement d'une rébellion violente entraînaient la détérioration ou l'inadéquation des vêtements. Ainsi, Toussaint Louverture, après sa destitution, s'est retrouvé vêtu d'un uniforme de prisonnier et d'un vieil uniforme militaire, tandis que le rebelle Piasso a exprimé sa totale défiance en déclarant son intention de combattre sans pantalon :

> Toussaint Louverture en tenue de prisonnier, vieille tenue militaire, est poussé dans une cellule par un geôlier. Simultanéité des tableaux.
>
> Dadié, Op.cit., 122

De plus, les vêtements servent à dissimuler l'identité d'un individu et à projeter une image sociale. Par exemple, Madame Debelleville a abandonné sa robe luxueuse pour se déguiser en soldat et avertir Toussaint. De même, Pauline Leclerc est apparue en costume créole, incarnant une appropriation culturelle superficielle qui contribue à asseoir sa domination :

> MME DEBELLEVILLE (*qui entre déguisée en soldat*) – Général, n'allez pas à ce rendez-vous... Un complot contre vous se prépare...
>
> Dadié, Op.cit., 119

Ainsi, dans les deux pièces, le vêtement constitue une identité visuelle. Dans *Monsieur Thôgô-gnini*, le changement de costume est un acte de soumission culturelle et d'abandon de son identité. Dans *Iles de tempête*, par contre, la variation de costume symbolise une révolution politique et l'acquisition d'une nouvelle identité. Nous pouvons donc conclure que, dans les deux pièces de Dadié, le vêtement n'est pas un simple habillage du corps, mais bien une affirmation de l'appartenance politique et culturelle du personnage.

1.2. L'espace dramatique

L'espace dramatique est le cadre imaginaire dans lequel se déroulent les événements de la pièce. Il diffère complètement de l'endroit réel où l'œuvre est jouée sur scène. Cet espace est divisé en deux types, comme mentionné précédemment : l'espace réel et l'espace virtuel.

1.2.1. L'espace actuel

L'espace présent, en tant qu'espace imaginaire, est l'espace dans lequel « les personnages parlent, évoluent et se rencontrent dans la réalité visible et concrète de l'espace scénique » (Pruner 2017, 49). Cet espace peut être soit unique, soit multiple.

Dans *Monsieur Thôgô-gnini*, le cadre est multiple et l'action se déroule dans plusieurs lieux. Les espaces physiques mentionnés précédemment – le village, la palmeraie, la rue, le bureau de Monsieur Thôgô-gnini et le tribunal – constituent le monde contemporain de la pièce. Ces espaces, tels des microcosmes, servent de théâtre à des conflits plus vastes comme le colonialisme, l'exploitation et les crises identitaires. Ils dépeignent une Afrique en pleine mutation, où les modes de vie traditionnels sont détruits ou déformés par les nouvelles dynamiques de pouvoir et économiques imposées par la présence coloniale et diffusées par des personnalités comme Thôgô-gnini.

De même, dans *Iles de tempête*, les éléments dramatiques, tels que les plantations, les cellules, les places publiques, les terrasses des colons, les centres du pouvoir (chez Toussaint Louverture ou Napoléon Bonaparte) et la prison de Toussaint, confèrent une dimension tangible et réaliste aux événements. La plantation offre un cadre idéal à l'exploitation économique des esclaves et à leur résistance physique. Les cellules symbolisent l'emprisonnement et les souffrances endurées par les esclaves. La place publique devient le théâtre de conflits idéologiques et de mouvements populaires. Les terrasses et les centres du pouvoir sont les espaces où sont élaborées et mises en œuvre les stratégies de répression, puis les stratégies de construction de l'État.

En résumé, la multiplicité des lieux dans *Monsieur Thôgô-gnini* révèle la présence omniprésente du colonialisme dans la société, tout en soulignant, à l'échelle mondiale, ce qui est observé dans *Iles de tempête.* Ainsi, Dadié utilise cette technique de la multiplicité des lieux pour démontrer comment le colonialisme influence l'identité localement, dans les interactions quotidiennes, et globalement, dans les conflits entre nations.

1.2.2. L'espace virtuel

Cet espace est « celui qui échappe au regard des spectateurs » (Pruner 2017, 50). Il comprend les lieux mentionnés dans les dialogues des personnages, mais n'apparaissant pas sur scène. Nous distinguons deux types d'espace virtuel : espace virtuel prochain et espace virtuel lointain. L'espace virtuel prochain désigne les endroits situés directement hors de la scène, y compris : les coulisses fictives, la rue voisine, les pièces adjacentes. Il est « coextensif à l'espace actuel. Il est supposé se trouver à l'autre côté de la scène, dont il constitue le prolongement virtuel » (Pruner 2017, 50). Dans *Monsieur Thôgô-gnini*, l'espace prochain est comme suit :

- La prison nationale est un lieu clos où résonnent le cliquetis des chaînes et les cris de N'Zekou avant et après ses comparutions devant les autorités judiciaires ou la police. Il se débat et brise les barreaux de cet enfer pour réclamer sa liberté :

> De l'air, du soleil, de l'espace, Messieurs ! De la vie Messieurs !
>
> Dadié 1970, 48-49

- Le Palais Royal : bien qu'il soit à peine visible tout au long de la pièce, il joue un rôle crucial en tant que symbole de pouvoir. Il représente la source directe de l'autorité que Thôgô-gnini prétend posséder pour intimider ses sujets, et il l'utilise comme une menace directe contre N'Zekou :

> THÔGÔ-GNINI – J'en parlerai au roi dès ce soir de vos attitudes rebelles. Je lui dirai désormais tout, tout, tu me comprends, tout.
>
> Dadié, Op.cit., 59

Dans *Iles de tempête*, l'espace virtuel prochain se présente comme suit :

- Les montagnes et les forêts environnantes forment un espace caché qui menace les colonisateurs et libère les esclaves. De cet espace caché émanent les tambours incessants des Marrons et leurs appels à la révolution. Leurs chefs sont conscients du danger imminent :

> DURROCHER – Les marrons sur les montagnes s'en donnent à cœur joie…
>
> Dadié 1973, 22

- Les fermes et les habitations environnantes : les horreurs de la guerre et des incendies se répandirent dans toute la région, et les messagers le proclamèrent avec force:

> LE COMMISSAIRE – La Plaine du Nord, la Petite Anse, le Quartier Morin, Limonade, ont disparu. [….] Les flammes gagnent la Grande Rivière, Sainte Suzanne, le Dondon, la Marmelade, Plaisance, Port Margot… avec une vélocité effrayante.
>
> Dadié, Op.cit., 53

D'autre part, il y a l'espace virtuel distant qui comprend des lieux reculés, d'autres continents ou des espaces abstraits ayant un impact sur l'histoire. Il « renvoie lui aussi à un ailleurs. Mais celui-ci a une existence plus incertaine. Il peut se situer par exemple dans le passé des personnages » (Pruner 2017, 51).

Dans *Monsieur Thôgô-gnini*, l'Europe est dépeinte comme un espace primordial, lointain et hypothétique, décrit comme le pays de l'homme blanc. C'est un lieu paradoxal, comme en témoigne la déclaration même de l'homme blanc qui, tout en reconnaissant la valeur de la liberté, admet également l'existence d'un système carcéral très développé (mille huit cents prisons) :

> LE BLANC – Nous sommes le peuple le plus humanitaire du monde, le pays où fleurit la liberté.
>
> Dadié 1970, 17

D'ailleurs, cet espace exerce une puissante influence sur Thôgô-gnini. Cette quête de reconnaissance, qui culmine avec sa demande qu'une rue porte son nom, même s'il ne s'agit que d'un bain public, révèle l'étendue de son aliénation. Il ne cherche pas l'immortalité parmi les siens, mais dans le monde imaginaire du colonisateur.

Le royaume céleste (le paradis ou le ciel) représente un espace virtuel lointain et abstrait, créé par le mendiant aveugle qui promet des récompenses divines pour les bonnes actions accomplies sur Terre :

> Donnez au pauvre, prêtez à Dieu. Les riches qui donnent aux pauvres passeront par le trou de l'aiguille et verront Dieu face à face…
>
> Dadié, Op.cit., 43

Mentionnons l'espace virtuel lointain dans *Iles de tempête* de la façon suivante :

- L'Afrique : l'écrivain évoque l'espace virtuel du continent africain à travers le cri d'un enfant réduit en esclave, suggérant ainsi une Afrique imprégnée de nostalgie, de perte d'identité et de résistance spirituelle. C'est le paradis originel, la source de dignité que l'esclavage cherche à détruire :

> DURROCHER – Ton horizon, c'est ça… la terre… Il s'arrête au bout de ce domaine. […] Dis merci.
> L'ENFANT– Merci ! Mais il y a là-bas mon pays.
> LAFLAMME – Quel pays ?
> L'ENFANT – L'Afrique !
>
> Dadié 1973, 21

- Les références à d'autres pays, comme les États-Unis, qui ont mené leur propre guerre d'indépendance, servent de source d'inspiration ou de point de comparaison. Les colonies voisines comme Cuba et la Jamaïque sont mentionnées comme destinations d'exil pour les colons fuyant la révolution. De plus, les divers lieux de déportation et de mort des leaders noirs vaincus soulignent l'ampleur de l'oppression impériale et le sort tragique qui attendait ceux qui osaient contester l'ordre colonial :

> BONAPARTE – Troisième temps : Arrêter tous les généraux noirs, les embarquer avec tous les honneurs. Pour eux, nous avons…
> FOUCHÉ – Les Mascareignes, les Seychelles, les îles de Ré et d'Oléron, Cayenne…
> BONAPARTE – Le Fort de Joux…
> FOUCHÉ – Les oubliettes de Toulon et de la Corse.
>
> Dadié, Op.cit, 101

En somme, l'espace virtuel dans ces deux sert de guide à l'identité des personnages. Dans *Monsieur Thôgô-gnini*, ce guide mène à l'Europe, un chemin qui mène à une perte d'identité. Dans *Iles de tempête*, il mène à l'Afrique, un chemin qui mène à la recherche et à la reconquête de l'identité. Nous pouvons conclure que Dadié met en exergue deux stratégies contrastées face au colonialisme. Il définit l'identité de l'individu et de la société à travers le cadre de référence qu'ils adoptent. D'une part, il y a l'espace du colonisateur, qui mène à l'aliénation. D'autre part, il y a l'espace des ancêtres, qui mène à l'authenticité.

En conclusion, cette étude met en lumière la maîtrise de l'espace par Bernard Dadié dans sa lutte contre le colonialisme. Ses deux pièces explorent deux expressions de la souffrance humaine : la comédie satirique incarnée par le personnage de *Thôgô-gnini* et la narration historique d'*Iles de tempête*. Ces deux spectacles éclairent la nature profonde et complexe du théâtre, qui n'est pas un simple divertissement mais un espace vital préservant l'histoire et éveillant les consciences. Par un choix judicieux des lieux, Dadié transforme la scène en un espace de mémoire, de lutte et de réalité pour l'ensemble du continent africain.

BIBLIOGRAPHIE

DADIÉ, Bernard. 1970, *Monsieur Thôgô-gnini*, Paris : Éditions Présence Africaine.
DADIÉ, Bernard, 1973, *Iles de tempête*, Paris : Éditions Présence Africaine.
PAVIS, Patrice, 2019, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Armand Colin.
PIERRON, Agnès, 2002, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris : Dictionnaire LE ROBERT – VUEF.
PRUNER, Michel, 2005, *La fabrique du théâtre*, Paris : Armand Colin.
PRUNER, Michel, 2017, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris : Armand Colin.
UBERSFELD, Anne, 1993, *Lire le théâtre*, Paris : Scandéditions/ Éditions sociales.
UBERSFELD, Anne, 1996, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris : Éditions Belin.

© Eslam Mahmoud Ali ALAKRAA, 2026. Ce travail est disponible sous la licence Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY).