

1                   **POUR UNE NOUVELLE ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE : L'EXEMPLE DU**  
2                   **THÉÂTRE POLITIQUE D'AYAYI TOGOATA APEDO-AMAH**

3                   **Résumé**

4                   Dans un contexte où le théâtre africain francophone se réinvente, marqué par la quête d'une  
5                   expression dramatique innovante, cet article étudie le théâtre d' Ayayi Togoata Apedo-Amah,  
6                   qui se distingue par une esthétique centrée sur le fait politique. Face à une écriture qui dépasse  
7                   l'engagement littéraire traditionnel pour mieux saisir la dramatisation des réalités  
8                   sociopolitiques – notamment dans des environnements de dictature et de répression – la  
9                   problématique posée consiste à comprendre comment ces innovations formelles et scripturales  
10                  permettent d'exprimer et de sublimer l'expérience politique. Pour mener à bien cette analyse,  
11                  nous mobilisons deux approches littéraires complémentaires : la sémiologie théâtrale de  
12                  Louise Vigeant, qui offre les clés pour décoder les symboles et le langage du spectacle, et la  
13                  distanciation brechtienne, qui permet d'instaurer une distance critique chez le spectateur afin  
14                  de mieux appréhender les enjeux politiques sous-jacents.

15               **Mots-clés** : Théâtre politique ; esthétique dramatique ; engagement sociopolitique.

16               **Title : FOR A NEW THEATRICAL AESTHETIC : THE EXAMPLE OF POLITIC**  
17               **THEATER OF AYAYI TOGOATA APEDO-AMAH**

18               **Abstract**

19               In an era of reinvention within Francophone African theater, characterized by the search for  
20               innovative dramatic expression, this article examines the works of Togolese playwright Ayayi  
21               Togoata Apedo-Amah, whose theater is defined by an aesthetic centered on political reality.  
22               Confronted with a form of theatrical writing that transcends traditional literary engagement to  
23               portray sociopolitical realities - especially under regimes of dictatorship and repression - the  
24               study addresses the challenge of understanding how these formal and scriptural innovations  
25               effectively express and elevate political experience. To achieve this, two complementary  
26               literary approaches are employed: Louise Vigeant's theater semiology, which provides the  
27               tools to decode the symbols and language of the spectacle, and Brechtian distancing, which  
28               establishes a critical detachment in the audience to better grasp the underlying political issues.

29               **Keywords**: Political theater ; dramatic aesthetic ; sociopolitical engagement.

## 31 **Introduction**

32 Depuis les années 1990, on constate, dans les œuvres des dramaturges africains francophones,  
33 une nouvelle manière d'aborder le théâtre. Plusieurs travaux de recherches ont traité de cette  
34 nouvelle esthétisation du théâtre francophone, mais ces travaux se sont limités à la  
35 problématique de l'engagement littéraire identifiable dans les œuvres étudiées. Or, on  
36 remarque que cette nouvelle esthétisation dépasse largement le simple cadre de l'engagement.  
37 C'est ce qui nous amène à postuler d'une nouvelle esthétique théâtrale africaine centrée sur la  
38 dramatisation sociopolitique. Nous observons que cette nouvelle esthétique de dramatisation  
39 sociopolitique se construit sur l'environnement immédiat des écrivains où la plupart vivent  
40 sous les régimes autoritaires, voire des dictatoriaux. Cette promiscuité avec les violences  
41 issues des répressions politico-militaires impacte grandement l'écriture de leurs pièces de  
42 théâtre. En effet, ces auteurs sont amenés à trouver des moyens et stratégies adéquats pour  
43 exprimer, à travers leurs textes, ces violences quasi permanentes dans leur environnement.  
44 Dans cette optique et dans le cadre de cet article, nous allons mettre en évidence deux  
45 éléments essentiels de cette nouvelle esthétique, en nous appuyant sur cinq pièces du  
46 dramaturge togolais Ayayi Togoata Apedo-Amah. Il s'agit d'*Un Continent à la mer !*, *La*  
47 *Guerre civile des aputaga*, *Les Trônes sacrés jumeaux*, *5 octobre an zéro* et *Noces sacrilèges*  
48 *de la treizième lune*. En nous plaçant essentiellement dans la perspective sémiologique, nous  
49 allons, en premier lieu, élucider les objectifs visés par une telle représentation du fait politique  
50 dans l'écriture théâtrale de l'auteur. En second lieu, nous nous appuyerons sur le concept la  
51 distanciation brechtienne, afin d'analyser la formulation des linéaments de cette nouvelle  
52 esthétique théâtrale centrée sur le fait politique.

### 53 **1. Les combats littéraires dans le théâtre d'Apedo-Amah**

54 L'émergence du théâtre africain francophone subsaharien va de pair avec une innovation  
55 constante dans l'écriture dramaturgique. Dans cette logique, le dramaturge contemporain  
56 cherche à s'affranchir des conceptions classiques sur le théâtre pour trouver son propre style.  
57 Cette quête d'originalité chez l'écrivain togolais Apedo-Amah passe par un anticonformisme  
58 formel et un renouveau scriptural pour aboutir à un théâtre nouveau.

#### 59 **1.1. L'anticonformisme formel dans l'écriture théâtrale d'Apedo-Amah**

60 Apedo-Amah rompt avec la monotonie et la linéarité discursive qui avaient caractérisé bon  
61 nombre de productions dramatiques jusqu'aux écrivains de la rupture. Il s'inscrit dans un

62 renouvellement de la forme de ses œuvres. Dans cette optique, l'essentiel n'est pas d'écrire  
63 des œuvres assez volumineuses, mais de produire des textes, à l'image du pamphlet, qui  
64 traitent des problématiques assez pointues et qui, par leur brièveté, puissent avoir des effets  
65 immédiats sur les lecteurs-spectateurs. Ainsi, l'auteur initie un renouveau formel axé sur la  
66 titrologie de ses œuvres. En effet, les titres des pièces de théâtre chez Apedo-Amah sont  
67 construits à partir des métaphores imagées des intrigues comme en témoigne *Un Continent à*  
68 *la mer !* qui traite de l'émigration. Ce titre est renforcé par le choix de la peinture illustrative  
69 de l'Afrique sur la première de couverture. Le lecteur devine d'entrée de jeu le continent dont  
70 il est question et appréhende aisément le problème que pose l'œuvre.

71 De même, dans le titre de la pièce *5 octobre an zéro*, l'auteur fait un choix orthographique  
72 assez révélateur. Bien que l'ensemble du titre imite l'écriture d'une date, le cinq (5) seul est  
73 en chiffre arabe, tandis que le mois et l'année sont en lettres, comme pour suggérer une  
74 indication historique, la datation chronologique d'une histoire assez particulière. Si l'on se  
75 rapporte au pays d'origine de l'auteur comme société de référence de l'œuvre, le « 5 octobre  
76 an zéro » marquerait ainsi le début du soulèvement du peuple togolais contre la dictature  
77 militaro-fasciste au pouvoir. Cette date marquerait l'avènement d'une ère nouvelle dans  
78 l'histoire du pays.

79 Outre les titres, on remarque, dans les œuvres d'Apedo-Amah, une absence frappante  
80 d'éléments paratextuels comme la préface, une manière pour lui de rompre définitivement  
81 avec les normes anciennes. De surcroît, on observe une rupture du point de vue  
82 terminologique et de l'insertion des didascalies : l'auteur ne structure pas ces pièces en actes  
83 ou tableaux pour marquer l'architecture scénique. Il utilise exclusivement les chiffres arabes  
84 pour indiquer les structurations des passages clés de ses œuvres, les numérotant de manière  
85 systématique, à l'exception notable de *La Guerre civile des Aputaga*, où il choisit de  
86 structurer l'œuvre en quatre actes distincts. Cependant, *5 octobre an zéro*, *Les Trônes sacrés*  
87 *jumeaux* et *Noces sacrilèges de la treizième lune* se distinguent par des particularités  
88 significatives qui méritent une analyse approfondie. Malgré leur numérotation simple, ces  
89 œuvres révèlent une complexité thématique et structurelle unique, offrant ainsi une  
90 perspective enrichissante sur le processus créatif de l'auteur.

91 Ainsi, *5 octobre an zéro* est une pièce structurée en deux parties : la première partie est  
92 intitulé « Mi-Temps », alors que la deuxième partie « Voix Off », est constituée des pauses  
93 intitulées « Voix Off : Tract N° ». À l'image des jeux sportifs (mi-temps) et des découpages  
94 cinématographiques (voix Off), ces tracts correspondent aux « Intermèdes » qu'on retrouve

95 dans la seconde pièce. *Les Trônes sacrés jumeaux* et *Noces sacrilèges de la treizième lune*  
96 suivent une présentation formelle identique. En ce qui concerne la première pièce, l'auteur la  
97 structure en deux parties qu'il nomme respectivement « Trône premier » et « Trône second ».  
98 Le trône premier renferme sept tableaux et le trône second cinq scènes. Ces deux trônes qui  
99 représentent normalement la force des divinités Gan du Guinyigbo et Guin du Guinyi peuvent  
100 également représenter la scission qu'il y a eu au sein de ce peuple, car les Gan et les Guin ne  
101 formaient au début qu'une seule entité. En ce sens, le trône premier ne parle uniquement que  
102 du Guinyigbo marqué par la décadence et le trône second présente le rayonnement de la  
103 nouvelle cité, le Guinyi. C'est ainsi que les deux trônes sont les symboles successifs des  
104 peuples.

105 Quant à *Noces sacrilèges de la treizième lune*, il faut noter que l'auteur structure cette pièce  
106 tout comme *Les Trônes sacrés jumeaux* en deux grandes parties. La première partie, intitulée  
107 « La douzième lune » est répartie en deux tableaux. Cette partie présente la vie des habitants  
108 de la forêt sacrée où se trouve le temple sacré de la divinité vodu. C'est dans cette forêt que se  
109 déroule une partie des rituels de la prise de la pierre sacrée. La deuxième partie intitulée « La  
110 treizième lune » présente le déroulement des festivités marquant la prise de la pierre sacrée en  
111 pays guin. À la différence de la première partie qui se subdivise en deux tableaux, « la  
112 treizième lune » comporte trois tableaux.

113 Tous ces écarts titrologiques, structurels, éditoriaux et terminologiques participent du  
114 renouveau scriptural que le dramaturge Apedo-Amah initie.

## 115 **1.2. Le renouveau scriptural dans l'écriture théâtrale d'Apedo-Amah**

116 Comme nous l'avons fait remarquer au tout début de cette étude, Apedo-Amah ne compose  
117 pas ses pièces comme le font la plupart des dramaturges contemporains. On observe qu'il use  
118 de la subversion pour transformer les réalités qu'il peint en des textes évocateurs. Il a de façon  
119 constante recours à la tradition orale et au registre de l'oralité, de sorte que ses œuvres sont  
120 des pièces hybrides. Cette hybridité générique est accentuée par un recours à l'intertextualité  
121 et aux techniques de récits fragmentaires. Cette stratégie de métissage générique est bien  
122 illustrée dans *Un Continent à la mer !* où le dramaturge innove en réinvestissant très souvent  
123 les textes sources.

124 De plus, nous relevons la métamorphose constante des personnages dans les pièces de cet  
125 auteur. C'est une marque du renouveau scriptural. Dans une même pièce, un personnage peut  
126 se transformer en un autre, puis jouer le rôle thématique que l'auteur lui confère dans une

127 partie quelconque, avant de reprendre ses traits initiaux. C'est ainsi que Tema et Maman  
128 Ayaba joueront le rôle du dictateur et de sa femme tandis que Damaré et Yabo vont jouer le  
129 rôle du couple Zolo dans la pièce *5 octobre an zéro*. De même, le personnage-acteur le  
130 Passeur interprétera à la fois le rôle du Prêtre et du Père défunt d'Ayoko tout au long de la  
131 pièce *Noces sacrilèges de la treizième lune*. Cette métamorphose se retrouve également dans  
132 *Les Trônes sacrés jumeaux* et *La Guerre civile des aputaga* où le Chœur va s'éclater en  
133 différents choreutes et interpréter les rôles de certains personnages-acteurs.

134 Par ailleurs, on constate que l'auteur intègre dans son écriture dramaturgique des  
135 personnages-acteurs qui ne figurent pas dans la présentation des personnages au début de la  
136 pièce. C'est le cas des différentes Voix qu'on retrouve dans les œuvres *5 octobre an zéro* et  
137 *Les Trônes sacrés jumeaux*. Toutefois, pour ne pas décontenancer les lecteurs-spectateurs,  
138 l'auteur donne des indications scéniques respectives, ce qui a pour effet de ne pas trop  
139 choquer les lecteurs-spectateurs dans le déroulement du drame. Cela témoigne d'une liberté  
140 prise à l'égard des contraintes traditionnelles relatives aux didascalies. Toutes ces innovations  
141 au niveau de la dramaturgie renforcent encore plus la spécificité du théâtre d'Apedo-Amah et  
142 lui permettent d'avoir un style d'écriture qui lui est propre. De ce fait, le renouveau scriptural  
143 dont fait preuve le dramaturge togolais ne résulte-t-il pas de l'aspiration de ce dernier à voir  
144 germer un théâtre qui pourrait reproduire l'homme noir tel qu'il est ?

### 145 **1.3. Le renouveau théâtral à travers les tragédies d'Apedo-Amah**

146 Nous avons postulé que le dramaturge Apedo-Amah aspire à un théâtre entièrement renouvelé  
147 tant dans l'écriture que dans le jeu des acteurs, en se positionnant de façon particulière au sein  
148 champ théâtral d'Afrique noire francophone. Pour s'affranchir des doctrines classiques sur le  
149 théâtre, Apedo-Amah initie un réinvestissement du théâtre oral, dont le fruit est « le concert-  
150 party togolais », profondément ancré dans les réalités nationales actuelles de son pays.

151 Par ailleurs, il faut souligner que ce renouveau observé chez le dramaturge togolais tire  
152 également sa source dans les études littéraires africaines de ces dernières décennies qui  
153 s'orientent davantage vers un retour aux valeurs et principes qui fondent les humanités  
154 africaines. Dans ce contexte, on remarque que les productions littéraires de nombreux  
155 écrivains africains emboîtent le pas à ce vaste mouvement de recentrement de la pensée  
156 africaine autour des principes et valeurs africaines. En conséquence, est présent, dans le  
157 champ littéraire togolais depuis quelques années, un recours constant à ces principes et  
158 valeurs qui fondent les études sur la "décolonialité" du savoir, un remplacement de la pensée

159 africaine au centre des différentes intrigues des productions littéraires. C'est cette prise de  
160 conscience de l'importance de révéler les principes essentiels des cultures africaines, de faire  
161 connaître la véritable pensée africaine qui oriente l'écriture théâtrale d'Apedo-Amah, surtout  
162 dans les œuvres comme *Les Trônes sacrés jumeaux*, *La Guerre civile des aputaga* et *Noces*  
163 *sacrilèges de la treizième lune*, des œuvres entièrement centrées sur la remise à jour les  
164 pratiques culturelles africaines en général, et du peuple guin, en particulier.

165 En outre, l'œuvre de l'écrivain togolais est prolifique en invectives qui sont de fait une autre  
166 caractéristique de son écriture. Il laisse transparaître cette violence dans l'écriture pour  
167 illustrer la décadence totale de notre civilisation telle que nous la connaissons. Dans cette  
168 logique, l'ordre et l'observation des règles de conduites sont bafoués. La conséquence  
169 immédiate de ce déclin est la promotion des valeurs antisociales comme la corruption, la  
170 prostitution bureaucratique. Grâce à son esprit créatif, l'auteur invente des mots nouveaux qui  
171 illustrent très bien la réalité actuelle. Tout cela a pour finalité, le dépassement des doctrines  
172 classiques et un renouveau du genre fondé sur une nouvelle esthétique théâtrale axée sur le  
173 fait politique.

## 174 **2. La formulation d'une nouvelle esthétique théâtrale centrée sur le fait politique**

175 Les constantes innovations esthétiques qu'on observe dans l'écriture d'Apedo-Amah nous  
176 poussent à postuler que cet auteur propose une nouvelle esthétique théâtrale dans l'art de la  
177 composition dramaturgique. Ces différentes innovations esthétiques sont presque toutes liées  
178 à la personnalité de l'auteur lui-même ainsi qu'à son parcours professionnel. En effet, Apedo-  
179 Amah est professeur de sémiologie théâtrale, metteur en scène et comédien. Ayant longtemps  
180 combattu le régime du parti unique dans son pays, l'auteur produit des œuvres très marquées  
181 par le fait politique. C'est ainsi, que l'on observe dans son écriture la transparence du réalisme  
182 sociopolitique dans lequel il vit et évolue. Cette dramatisation sociopolitique qui articule une  
183 esthétique théâtrale propre à l'auteur fait l'objet de notre développement axé autour de trois  
184 points. Tout d'abord, nous définissons et contextualisons le terme politique, ensuite nous  
185 étudions l'ancrage de l'écriture dans le terreau de la politique, et enfin, nous formulons les  
186 principes essentiels de cette esthétique théâtrale.

### 187 **2.1. Définition de la politique**

188 Le théâtre africain francophone est le lieu de prédilection des manifestations liées aux enjeux  
189 sociopolitiques de la vie réelle. Dans ce théâtre, les conflits politiques opposant, d'une part les  
190 dirigeants en quête perpétuelle du pouvoir suprême et, d'autre part, le bas-peuple assoiffé de

191 liberté, sont très souvent transposés. Les œuvres d'Apedo-Amah s'inscrivent dans ce sillage  
192 de confrontation sociopolitique. Mais qu'est-ce que la politique ?

193 Selon *Le Grand Robert de la langue française*, la politique est relative à l'organisation et à  
194 l'exercice du pouvoir temporel dans une société organisée, au gouvernement d'un État et aux  
195 problèmes qui s'y rattachent. Mais cette définition ne convainc guère Paul Valéry qui pense la  
196 politique dépasse le cadre simple de l'organisation et de l'exercice du pouvoir temporel. En  
197 effet, pour ce dernier, la politique renvoie plutôt à l'ensemble des mécanismes mis en œuvre  
198 pour conserver le pouvoir. C'est ainsi qu'il écrit :

199 La politique consiste dans la volonté de conquête et de conservation du pouvoir ;  
200 elle exige, par conséquent, une action de contrainte ou d'illusion sur les esprits,  
201 qui sont la matière de tout pouvoir (...) L'esprit politique finit toujours par être  
202 contraint de falsifier. Il introduit dans la circulation, dans le commerce, de la  
203 fausse monnaie intellectuelle ; il introduit des notions historiques falsifiées ; il  
204 construit des raisonnements spécieux ; en somme, il se permet tout ce qu'il faut  
205 pour conserver son autorité, qu'on appelle, je ne sais pourquoi, morale. (P. Valéry,  
206 1947, p. 246).

207 Cette conception de la politique, que P. Valéry défend, est largement partagée par Raymond  
208 Abellio (1975, p. 42) qui s'interroge davantage sur l'acception que recouvre cette notion :

209 Qu'est-ce que la politique ? On répond : l'art de gouverner, et c'est faux. C'est  
210 avant tout le jeu du pouvoir, ou plutôt de la puissance. La politique n'est pas une  
211 question de technique mais de tempérament, on y cherche moins à gouverner un  
212 pays ou un peuple qu'à y déployer son propre destin. Elle est même le moyen  
213 primaire le plus commun offert à l'homme pour explorer une verticalité qui le  
214 hante et, l'élevant au-dessus des « masses », lui faire croire qu'il s'élève en outre  
215 au-dessus de soi.

216 Par ailleurs, l'appréhension de la politique évolue avec le temps et l'espace. À ce sujet, Julien  
217 Benda (2003, p. 117) écrit dans *La Trahison des clercs* : « (...) les passions politiques  
218 atteignent aujourd'hui un point de perfection que l'histoire n'avait pas connu. L'âge actuel est  
219 proprement l'âge du politique. » Il ajoute en substance :

220 (...) notre temps a introduit dans la théorisation des passions politiques deux  
221 nouveautés (...). La première, c'est qu'aujourd'hui chacune prétend que son  
222 mouvement est conforme au « sens de l'évolution » ; au « développement profond  
223 de l'histoire » (...) la seconde nouveauté : la prétention qu'ont aujourd'hui toutes  
224 les idéologies politiques d'être fondées sur la science, d'être le résultat de la «  
225 stricte observation des faits » (J. Benda, 2003, p. 116-117)

226 Toutefois, pour Roland Barthes, le fait politique n'est rien d'autre qu'un texte qui peut être  
227 analysé. Il relève plus de l'ascétisme avec lequel il est écrit. Le fait politique ainsi présenté

228 dans l'œuvre dramatique ou dans tout texte littéraire devient un produit originel car n'étant  
229 pas « souillé ». Le critique français écrit à cet effet :

230 (...) le Politique est du textuel pur : une forme exorbitante, exaspérée, du Texte,  
231 une forme inouïe qui, par ses débordements et ses masques, dépasse peut-être  
232 notre entendement actuel du Texte. Et Sade ayant produit le plus pur des textes, je  
233 crois comprendre que le Politique me plaît comme texte sadien et me déplaît  
234 comme texte sadique. (R. Barthes, 2002, p. 150)

235 De ces différentes approches de définition, nous observons que la politique est un terme  
236 polysémique qui renvoie à plusieurs réalités en fonction du contexte dans lequel il est  
237 employé. Dans le cadre de notre travail, nous analyserons le fait politique sous ses deux  
238 aspects, car ils s'imbriquent dans l'écriture théâtrale d'Apedo-Amah. En effet, c'est très  
239 souvent cette organisation du pouvoir temporel dans la société qui pose problème, d'où  
240 l'intervention de la politique dans le champ de la littérature. Le dramaturge, vivant dans une  
241 société et ne pouvant se taire sur les abus des pouvoirs politiques, est alors contraint de parler  
242 « politique » dans ses œuvres. Les faits politiques, c'est-à-dire ceux qui concernent  
243 l'organisation et la vie de la Cité, de l'État, les rapports du pouvoir avec les personnes privées,  
244 sont en grande partie commandés par les doctrines.

### 245 **2.1. L'écriture politique dans le théâtre d'Apedo-Amah : une mise en relief du caractère** 246 **ubuesque des régimes dictatoriaux**

247 La représentation des faits politiques de l'Afrique subsaharienne est permanente dans les  
248 pièces de théâtre d'Apedo-Amah. La thématique politique se manifeste dans les cinq œuvres  
249 du corpus à travers une certaine liberté dans la démarche scripturale, la virulence de la critique  
250 des doctrines religieuses, notamment le christianisme, le recours à la tradition, et surtout le  
251 caractère acerbe de la critique des autorités politiques, accusées de ne pas faire avancer les  
252 pays et d'étouffer toutes possibilités d'espérance par des brimades quotidiennes, des abus de  
253 violences policières. L'auteur fait alors le procès des dictatures voilées sous le prisme d'un  
254 semblant de démocratie.

255 En effet, sont remises en cause les politiques mises en œuvre par le pouvoir en place dans  
256 presque tous les domaines d'activités. Dans *Un Continent à la mer !*, le dramaturge dénonce  
257 l'asphyxie de la liberté de manifestation : « Les travailleurs de l'Office accumulaient les mois  
258 d'arriérés de salaire et je noyais dans le sang toute velléité de grève ou de francement de  
259 sourcils. Bain de sang aussi pour les paysans qui refusaient de livrer leurs récoltes à l'Office  
260 qui oubliait souvent de les payer. » (A. T. Apedo-Amah, 2012, p. 49). On le voit bien,

261 l'exercice de la liberté de manifestation est devenu aux yeux du Chef de cet État fictif et de  
262 ses sbires un crime dont les coupables méritent arrestation et torture. Cela traduit par ricochet  
263 l'absence de la justice et le règne de l'arbitraire dont fait preuve les services en charge de la  
264 sécurité et du maintien de l'ordre.

265 Ainsi, le théâtre d'Apedo-Amah est perçu comme une métaphore du suicide social et politique  
266 en Afrique. La richesse de son esthétique et la profondeur de son engagement, s'impose  
267 comme une œuvre emblématique du drame africain contemporain. À travers ses pièces,  
268 l'auteur met en scène un théâtre que l'on peut qualifier de « théâtre de la dictature et du  
269 suicide du peuple africain ». Cette appellation, loin d'être réductrice, illustre une double  
270 tension : celle qui oppose les peuples africains à leurs dirigeants, et celle qui oppose l'Afrique  
271 à un monde globalisé dominé par des forces impérialistes.

272 Par ailleurs, les œuvres d'Apedo-Amah prennent la dimension d'une critique implacable des  
273 régimes dictatoriaux africains. Ce sont des œuvres qui se déploient comme un miroir tragique  
274 des réalités politiques africaines. Elles représentent principalement et de façon récurrent les  
275 régimes dictatoriaux, qu'ils soient civils ou militaires. À travers des dialogues crus et des  
276 scènes saisissantes, l'auteur peint un tableau sombre de la gouvernance en Afrique, marquée  
277 par l'arbitraire, la répression et la corruption. Ces représentations ne sont pas seulement  
278 descriptives. Elles interpellent le spectateur en dévoilant les mécanismes de domination  
279 politique soutenus, parfois de manière subtile, par des puissances impérialistes occidentales.

280 Ce théâtre devient ainsi un espace de dénonciation, mais aussi d'éducation, rappelant au  
281 public la nécessité d'une prise de conscience collective. Dans cette perspective, l'approche  
282 sémiologique nous permet de décoder les symboles récurrents dans les œuvres d'Apedo-  
283 Amah, tels que les figures d'autorité tyranniques ou les institutions dévoyées. Ces éléments  
284 traduisent l'angoisse d'un peuple confronté à une souveraineté nationale équivoque, où l'État,  
285 censé protéger, se transforme en oppresseur. En cela, l'esthétique théâtrale de l'auteur s'inscrit  
286 pleinement dans la volonté d'un théâtre engagé, où l'art devient une arme pour défier l'ordre  
287 établi.

288 De plus, l'auteur porte un jugement sévère sur les politiques socio-économiques mises en  
289 œuvre dans le pays où se déploie l'action. En montrant comment les droits des travailleurs ne  
290 sont respectés et comment certains travailleurs croupissent dans un état de pauvreté immense.  
291 C'est le cas d'« un mari licencié d'une société d'État dont la caisse a été digérée par les  
292 dirigeants politiques qui l'avaient en charge. Le pauvre homme après vingt-trois années de

293 durs labeurs fut jeté à la rue sans indemnités. » (A. T. Apedo-Amah, 2015, p. 88) On observe  
294 ainsi que les politiques ne profitent pas au peuple. Elles contribuent malheureusement à  
295 l'appauvrissement du peuple qu'on laisse mourir, à cause de l'inefficacité des programmes de  
296 santé publique pour accompagner ceux qui souffrent. Cette situation est illustrée dans ce  
297 passage saisissant : « La maladie vint et faute d'argent pour l'achat des médicaments, le brave  
298 homme mourut amer comme de la quinine. Victime d'un pouvoir immoral et bestial. » (A. T.  
299 Apedo-Amah, 2015, p. 88)

300 La mise en exergue de ces politiques socio-économiques inefficaces est un moyen pour  
301 l'auteur de mettre en lumière les précarités sociales, causes des migrations tragiques. En effet,  
302 Apedo-Amah dépeint une Afrique en proie à des conditions sociales précaires, où la pauvreté,  
303 le chômage et l'absence de perspectives condamnent les populations à une forme de désespoir  
304 latent. Ce désespoir trouve souvent son expression ultime dans les tragédies liées à  
305 l'émigration clandestine. L'auteur met en scène ces « naufrages humains », non pas pour  
306 accentuer un pathos stérile, mais pour interroger les responsabilités collectives et individuelles  
307 dans ce drame.

308 En invoquant, la distanciation brechtienne, comme clé d'analyse, nous apprécions ici toute la  
309 pertinence de la démarche d'Apedo-Amah qui fait le choix d'une écriture parfois violente et  
310 sans concession, et refuse l'identification émotionnelle directe. Au contraire, il pousse le  
311 spectateur à réfléchir sur les causes profondes de ces vagues migratoires, qui ne sont pas  
312 seulement économiques, mais également culturelles et politiques. Ces départs, souvent  
313 désespérés, sont le symptôme d'un « suicide civilisationnel » où l'Afrique semble se perdre  
314 dans la quête d'un eldorado illusoire. Car, comme le rappelle Paul Aron (2010, p. 195) dans  
315 *Le Dictionnaire du littéraire*, à propos de la distanciation : « Elle vise en quelque sorte à  
316 "étrangéifier" ce qui paraît familier au spectateur. Celui-ci observe dès lors la scène sans  
317 s'identifier pleinement aux personnages et aux situations qui lui sont présentées, il ne réagit  
318 plus seulement par les affects (rire, larmes...), mais acquiert un certain recul qui est la  
319 condition d'une réception critique. »

320 Dans ce contexte, Apedo-Amah dénonce la culture du culte de la personnalité, de la  
321 promotion des incompetents dans l'œuvre *5 octobre an zéro* où il montre clairement  
322 qu'aucune des politiques du Chef de l'État auquel se réfère la pièce de théâtre, ne fonctionne.  
323 Pis, au lieu de penser à réajuster et à améliorer ces politiques, la solution que ce dernier trouve  
324 est la répression violente de toute contestation, même si les revendications portées par les  
325 manifestants sont justifiées. Cette situation est à la base de l'émigration clandestine de

326 nombreux Africains en quête du mieux-être, comme ces personnages-acteurs de l'œuvre *Un*  
327 *Continent à la mer !* qui espèrent rejoindre l'eldorado européen. Ces réalités peintes dans les  
328 œuvres de l'auteur nous font voir sous quel malheureux gouvernement vivaient les  
329 personnages-acteurs de ces pièces. Cet univers fictif peut être rapproché de la réalité que vit  
330 l'auteur lui-même. De là, le drame représenté dans la pièce *5 octobre au zéro* vient rappeler au  
331 lecteur que l'avènement de la politique qui consiste à enchaîner au bien commun tous les  
332 ordres de l'État était encore lointain.

333 Par ailleurs, le théâtre d'Apedo-Amah peut être perçu comme une métaphore du  
334 postmodernisme africain. C'est dans ce contexte qu'il ne se limite pas à la dénonciation. Il  
335 constitue également une métaphore poétique du postmodernisme africain. L'auteur explore  
336 des paradigmes complexes, tels que la fragmentation des identités, la perte des repères  
337 culturels et la tension entre tradition et modernité. En mêlant réalisme magique, récits  
338 historiques et esthétiques de la déchéance, il inscrit son œuvre dans une quête de nouveau  
339 identitaire et culturel.

340 Les néologismes et les références historiques abondent dans ses pièces, témoignant d'une  
341 volonté de réinventer la pratique théâtrale. Cette démarche dépasse le cadre du texte pour  
342 intégrer les dimensions scéniques, soulignant l'urgence d'un théâtre capable de mobiliser tous  
343 les acteurs de la représentation : dramaturges, metteurs en scène, acteurs et spectateurs. Le  
344 théâtre devient ainsi un lieu de réinvention, non seulement artistique, mais également sociale  
345 et politique.

## 346 **2.2. De l'engagement à une écriture au service de la liberté : pour une nouvelle** 347 **esthétique théâtrale**

348 Évoquer l'engagement de cet écrivain togolais revient à scruter brièvement sa biographie, car  
349 toute sa vie est jalonnée de prises de position contre l'autorité politique en place. Ainsi, avant  
350 de venir à l'écriture, Apedo-Amah a été un homme politique qui s'est investi pour  
351 l'avènement de la démocratie au plus fort de la dictature au Togo. Le manque d'objectif  
352 précis, l'ambiguïté de certains de ses camarades de lutte l'ont amené à quitter le champ  
353 politique.

354 Pour lui, l'honnêteté et le sens du bien, la recherche de la justice pour le triomphe de la vérité  
355 doit guider tout politicien. En tant qu'intellectuel, il est important pour lui de se démarquer  
356 des autres citoyens, en évitant de tomber dans un conformisme inefficace qui profite au  
357 régime en place. Une élite doit faire et penser la politique autrement, pas comme le commun

358 des mortels. Ce retrait du champ politique ne met pas un terme à son engagement politique.  
359 En revanche, c'est un repli qui lui a permis de trouver sa voie pour mener son combat loin des  
360 trahisons et des volte-face des hommes politiques togolais.

361 De même, l'épigraphe de *5 octobre an zéro* montre clairement l'auteur reste toujours engagé  
362 dans la lutte de libération d'un peuple assujéti au joug d'un régime dit militaro-fasciste qui  
363 régente depuis plus de deux générations le pays auquel il se réfère : « Le but ultime de la lutte  
364 de libération d'un peuple vise à civiliser l'opresseur ». De même, les quatre tracts qui font  
365 office d'intermède dans l'œuvre sont un signe de la prise de position de l'auteur en faveur de  
366 la démocratie, du triomphe du bien sur le mal. Comme un ultime appel qu'il lance à son  
367 peuple pour le rejoindre dans cette lutte pour un monde nouveau et meilleur, il écrit dans *Un*  
368 *Continent à la mer !* « Personne n'est condamné à fuir. On a toujours le choix entre construire  
369 ensemble et fuir. » (A. T. Apedo-Amah, 2012, p. 82). L'engagement d'Apedo-Amah consiste  
370 à mettre sa plume au service de la liberté. Quels sont alors les ressorts de cette écriture au  
371 service de la liberté ?

372 Pour le dramaturge togolais, l'écriture est un moyen en vue d'atteindre la liberté dans tous les  
373 domaines. La liberté pour lui et pour ceux pour qui il écrit. Ses pièces sont comme des essais  
374 ou des pamphlets dans lesquels est peinte la voie à suivre pour accéder à la liberté.  
375 Constamment du côté du peuple opprimé, il prend position contre ceux qui ont le pouvoir et  
376 n'en font pas bon usage selon lui. Il importe pour lui d'écrire afin de maintenir toujours  
377 vivante la flamme de la liberté. C'est la seule voie pour espérer voir un changement, un éveil  
378 des consciences et parvenir à la libération totale des pays tyrannisés.

379 Par ailleurs, les quatre tracts qui parsèment *5 octobre an zéro*, bien que véhéments et très  
380 virulents, sont teintés de notes d'espoir de liberté. Ces tracts annoncent que l'oppression finira  
381 par être vaincue, que le peuple martyrisé finira par se révolter en se liguant contre le « César  
382 tropical » (A. T. Apedo-Amah, 2015, p. 70) pour le chasser du pouvoir qu'il a confisqué. Les  
383 dernières strophes du tout premier tract illustre cette métamorphose du peuple qui sonnera la  
384 fin du régime. L'Apprenti-poète écrit :

385 Non content de voler tes richesses / Ils ont aussi volé ta liberté / Peuple humilié /  
386 Crie vengeance et venge-toi / Ecrase du talon la crapule / Sus aux despotes ! / Sus  
387 aux fascistes ! / Peuple tes genoux usés / Plus jamais ne fléchiront / Fais-en le  
388 serment sur les cadavres / Fumants de tes mortels ennemis / Fais une place belle /  
389 Aux amis du peuple / A l'heure de poser / Pierre sur pierre / Le temps t'appartient  
390 / Le pays t'appartient / Ton avenir est inscrit / En ligne de feu / Dans tes mains.  
391 (A. T. Apedo-Amah, 2015, p. 10)

392 En partant de cette écriture au service de la liberté, l'on parvient très vite à la conclusion selon  
393 laquelle l'absence de liberté qu'on remarque dans la plupart des compositions dramatiques de  
394 l'auteur justifie de facto le traitement politique que l'auteur en fait dans ses œuvres. En effet,  
395 l'omniprésence de la question politique dans les différentes œuvres nous a amené à émettre  
396 l'hypothèse d'une nouvelle esthétique théâtrale centrée sur cette thématique particulière. En  
397 ce sens, nous pouvons classer les compositions dramatiques d'Apedo-Amah dans le genre  
398 de théâtre imaginaire mettant essentiellement en scène des problèmes politiques. Il s'agit  
399 selon nous d'une politique-fiction caractérisée par un dépassement de la notion de  
400 l'engagement littéraire, d'une écriture de la réalité politique qui s'appuierait sur les  
401 expériences sociopolitiques personnelles de l'écrivain.

402 Cette nouvelle esthétisation du fait politique permet ainsi au dramaturge de présenter des  
403 ouvrages éminemment politiques sans avoir à dos les critiques habitués à des classifications  
404 automatiques qui rangent les œuvres traitant des faits sociopolitiques dans la rubrique  
405 d'ouvrages engagés. Nous avons affaire à une nouvelle esthétique théâtrale africaine, une  
406 nouvelle approche de la dramatisation sociopolitique, construite sur l'environnement du  
407 dramaturge à travers une écriture théâtrale rebelle, un constant désir d'innovation formelle et  
408 scripturale dans la mise en texte des situations politiques.

409 En outre, il faut noter que cette écriture rebelle dont nous parlons devra être la résultante  
410 d'une perpétuelle hétérodoxie vis-à-vis des conventions théâtrales établies. Ceci aura pour  
411 effet de bien représenter la complexité du réalisme sociopolitique qui doit dominer  
412 l'esthétique politique du fait théâtral.

413 Toutefois, cette nouvelle esthétique politique applicable à l'écriture théâtrale ne devrait pas  
414 être comparée à la tragédie au sens classique bien qu'elle puisse s'y apparenter. À la  
415 différence de la tragédie, qui s'appuie plus sur les passions et les tourments intérieurs, cette  
416 nouvelle écriture théâtrale est orientée principalement vers une représentation purement  
417 politique. Si passions et tourments intérieurs devraient s'y représenter, ils doivent contribuer  
418 plutôt à accentuer la tension tragique qui naît des différents drames politiques des  
419 personnages-acteurs et non inversement. De même, ce théâtre de la politique devrait  
420 également tenir compte du caractère violent des régimes autoritaires, ce qui suppose qu'on  
421 doit retrouver les indices de la violence dans un théâtre de la politique. Item, l'on doit  
422 retrouver, dans les traits distinctifs des personnages-acteurs de ce type de théâtre, la duplicité  
423 ou la fourberie. Cette duplicité doit être la conséquence de l'envie du personnage-acteur de  
424 conquérir ou de sauvegarder le pouvoir politique. Enfin, ce théâtre centré sur une esthétique

425 du fait politique devrait notamment accorder une importance particulière au merveilleux et au  
426 fantastique à travers deux points : la rapide métamorphose des personnages et la présence des  
427 indices textuels et scéniques renvoyant à la mysticité africaine. Le premier point favorisera un  
428 théâtre avec un nombre assez limité de personnages-acteurs et créera plus de jeux d'acteurs  
429 tandis que le deuxième fera entrer dans l'univers théâtral, les différents aspects du vitalisme,  
430 péjorativement appelé l'animisme.

431

432

### 433 **Conclusion**

434 Au terme de cette étude, nous pouvons retenir que l'écriture théâtrale d'Apedo-Amah est  
435 marquée par une forte connotation tragique et politique. En effet, ce dramaturge, à travers un  
436 anticonformisme formel et un renouveau scriptural, initie une nouvelle esthétique théâtrale  
437 que nous avons nommée "l'esthétique théâtrale du fait politique". Cette nouvelle esthétique,  
438 comme nous l'avons démontré, s'appuie fortement sur le motif politique présent dans toutes  
439 les œuvres de l'auteur. Il ne s'agit ni d'un simple engagement littéraire, ni d'une banale  
440 propension pour le tragique, mais d'une esthétique entièrement centrée sur l'analyse du fait  
441 politique au cœur du champ théâtral, comme en témoignent les résultats que nous avons  
442 obtenus de l'étude des cinq œuvres de notre corpus : *Un Continent à la mer !*, *La Guerre*  
443 *civile des aputaga*, *Les Trônes sacrés jumeaux*, *5 octobre an zéro* et *Noces sacrilèges de la*  
444 *treizième lune*. L'analyse de ces différentes pièces de théâtre nous a permis de montrer que le  
445 choix scriptural d'Apedo-Amah regorge de caractéristiques qui participent de la nouvelle  
446 esthétique théâtrale.

447 Nous pouvons affirmer que la nouvelle conception de l'esthétique théâtrale en Afrique  
448 francophone est inséparable d'un exercice de retour à la question politique, entendu comme  
449 mode de gestion de la cité. De ce fait, le théâtre ne se limitera pas à une critique acerbe des  
450 systèmes anciens et actuels à travers le prisme de l'ironie ou du cynisme, mais visera en  
451 revanche à proposer l'alternative idoine, à susciter des débats et réflexions sur les grands  
452 enjeux sociétaux et humains. Cela passe par la reformulation des idéaux. Car, dans un monde  
453 de plus en plus marqué par des crises multiples – politiques, écologiques, sociales et  
454 culturelles – le théâtre doit retrouver sa fonction originelle d'espace de communion sociale où  
455 les individus se confrontent collectivement aux problématiques de leur temps. Il doit servir  
456 d'outil d'éducation citoyenne, de catalyseur de résistances et de plateforme publique de

457 revendications, qui interroge la légitimité des structures de pouvoir et réaffirme également la  
458 possibilité d'un avenir meilleur.

#### 459 **Références Bibliographiques**

460 ABELLIO Raymond, (1972-1975), *Les Militants : 1927-1939*, Tome II, Paris, Gallimard.

461 APEDO-AMAH Ayayi Togoata (1988) : « Réflexions sur les intellectuels africains », *Propos*  
462 *Scientifiques*, n° 1, p. 9-12.

463 APEDO-AMAH Ayayi Togoata (2012) : *Un Continent à la mer !*, Lomé, Awoudy.

464 APEDO-AMAH Ayayi Togoata (2013) : *Théâtres populaires en Afrique : l'exemple de la*  
465 *kantata et du concert-party togolais*, Lomé, Awoudy.

466 APEDO-AMAH Ayayi Togoata (2015) : *La Guerre civile des aputaga*, Lomé, Awoudy.

467 APEDO-AMAH Ayayi Togoata (2015) : *Les Trônes sacrés jumeaux*, Lomé, Awoudy.

468 APEDO-AMAH Ayayi Togoata (2015) : *5 octobre an zéro*, Lomé, Awoudy.

469 APEDO-AMAH Ayayi Togoata (2020) : *Noces sacrilèges de la treizième lune*, Lomé,  
470 Awoudy.

471 ARON Paul (2010) : *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, QUADRIGE/PUF.

472 BARTHES Roland (2002) : *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil.

473 BENDA Julien (2003) : *La Trahison des clercs*, Paris, Grasset.

474 VALERY Paul (1945) : *Variété V*, Paris, Gallimard.

475 VALERY Paul (1947) : *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Gallimard.

476

477