



RESEARCH ARTICLE

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

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

Kofi Parfait Amouzou¹, Baguissoga Satra² and Didier Amela¹

1. Université de Lomé.
2. Université de Kara.

Manuscript Info

Manuscript History

Received: 8 May 2025
Final Accepted: 11 June 2025
Published: July 2025

Key words: -

Political theater, Dramatic aesthetic,
Sociopolitical Engagement

Abstract

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

"© 2025 by the Author(s). Published by IJAR under CC BY 4.0. Unrestricted use allowed with credit to the author."

Introduction: -

Depuis les années 1990, on constate, dans les œuvres des dramaturges africains francophones, une nouvelle manière d'aborder le théâtre. Plusieurs travaux de recherches ont traité de cette nouvelle esthétisation du théâtre francophone, mais ces travaux se sont limités à la problématique de l'engagement littéraire identifiable dans les œuvres étudiées. Or, on remarque que cette nouvelle esthétisation dépasse largement le simple cadre de l'engagement. C'est ce qui nous amène à postuler d'une nouvelle esthétique théâtrale africaine centrée sur la dramatisation sociopolitique. Nous observons que cette nouvelle esthétique de dramatisation sociopolitique se construit sur l'environnement immédiat des écrivains où la plupart vivent sous les régimes autoritaires, voire des dictatoriaux. Cette promiscuité avec les violences issues des répressions politico-militaires impacte grandement l'écriture de leurs pièces de théâtre. En effet, ces auteurs sont amenés à trouver des moyens et stratégies adéquats pour exprimer, à travers leurs textes, ces violences quasi permanentes dans leur environnement. Dans cette optique et dans le cadre de cet article, nous allons mettre en évidence deux éléments essentiels de cette nouvelle esthétique, en nous appuyant sur cinq pièces du dramaturge togolais Ayayi Togoata Apedo-Amah. Il s'agit d'Un Continent à la mer !, La Guerre civile des aputaga, Les Trônes sacrés jumeaux, 5 octobre an zéro et Noces sacrilèges de la treizième lune. En nous plaçant

Corresponding Author:- Kofi Parfait Amouzou
Address:- Université de Lomé.

essentiellement dans la perspective sémiologique, nous allons, en premier lieu, élucider les objectifs visés par une telle représentation du fait politique dans l'écriture théâtrale de l'auteur. En second lieu, nous nous appuyerons sur le concept la distanciation brechtienne, afin d'analyser la formulation des linéaments de cette nouvelle esthétique théâtrale centrée sur le fait politique.

Les combats littéraires dans le théâtre d'Apedo-Amah

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

L'anticonformisme formel dans l'écriture théâtrale d'Apedo-Amah

Apedo-Amah rompt avec la monotonie et la linéarité discursive qui avaient caractérisé bon nombre de productions dramatiques jusqu'aux écrivains de la rupture. Il s'inscrit dans un renouvellement de la forme de ses œuvres. Dans cette optique, l'essentiel n'est pas d'écrire des œuvres assez volumineuses, mais de produire des textes, à l'image du pamphlet, qui traitent des problématiques assez pointues et qui, par leur brièveté, puissent avoir des effets immédiats sur les lecteurs-spectateurs. Ainsi, l'auteur initie un renouveau formel axé sur la titrologie de ses œuvres. En effet, les titres des pièces de théâtre chez Apedo-Amah sont construits à partir des métaphores imagées des intrigues comme en témoigne *Un Continent à la mer !* qui traite de l'émigration. Ce titre est renforcé par le choix de la peinture illustrative de l'Afrique sur la première de couverture. Le lecteur devine d'entrée de jeu le continent dont il est question et appréhende aisément le problème que pose l'œuvre.

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

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

Ainsi, *5 octobre an zéro* est une pièce structurée en deux parties : la première partie est intitulée « Mi-Temps », alors que la deuxième partie « Voix Off », est constituée des pauses intitulées « Voix Off : Tract N° ». À l'image des jeux sportifs (mi-temps) et des découpages cinématographiques (voix Off), ces tracts correspondent aux « Intermèdes » qu'on retrouve dans la seconde pièce. *Les Trônes sacrés jumeaux* et *Noces sacrilèges de la treizième lune* suivent une présentation formelle identique. En ce qui concerne la première pièce, l'auteur la structure en deux parties qu'il nomme respectivement « Trône premier » et « Trône second ». Le trône premier renferme sept tableaux et le trône second cinq scènes. Ces deux trônes qui représentent normalement la force des divinités Gan du Guinyibo et Guin du Guinyi peuvent également représenter la scission qu'il y a eu au sein de ce peuple, car les Gan et les Guin ne formaient au début qu'une seule entité. En ce sens, le trône premier ne parle uniquement que du Guinyibo marqué par la décadence et le trône second présente le rayonnement de la nouvelle cité, le Guinyi. C'est ainsi que les deux trônes sont les symboles successifs des peuples.

Quant à *Noces sacrilèges de la treizième lune*, il faut noter que l'auteur structure cette pièce tout comme *Les Trônes sacrés jumeaux* en deux grandes parties. La première partie, intitulée « La douzième lune » est répartie en deux tableaux. Cette partie présente la vie des habitants de la forêt sacrée où se trouve le temple sacré de la divinité vodu. C'est dans cette forêt que se déroule une partie des rituels de la prise de la pierre sacrée. La deuxième partie intitulée

« La treizième lune » présente le déroulement des festivités marquant la prise de la pierre sacrée en pays guin. À la différence de la première partie qui se subdivise en deux tableaux, « la treizième lune » comporte trois tableaux. Tous ces écarts titrologiques, structurels, éditoriaux et terminologiques participent du renouveau scriptural que le dramaturge Apedo-Amah initie.

Le renouveau scriptural dans l'écriture théâtrale d'Apedo-Amah

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

De plus, nous relevons la métamorphose constante des personnages dans les pièces de cet auteur. C'est une marque du renouveau scriptural. Dans une même pièce, un personnage peut se transformer en un autre, puis jouer le rôle thématique que l'auteur lui confère dans une partie quelconque, avant de reprendre ses traits initiaux. C'est ainsi que Tema et Maman Ayaba joueront le rôle du dictateur et de sa femme tandis que Damtaré et Yabo vont jouer le rôle du couple Zolo dans la pièce *5 octobre an zéro*. De même, le personnage-acteur le Passeur interprétera à la fois le rôle du Prêtre et du Père défunt d'Ayoko tout au long de la pièce *Noces sacrilèges de la treizième lune*. Cette métamorphose se retrouve également dans *Les Trônes sacrés jumeaux* et *La Guerre civile des aputaga* où le Chœur va s'éclater en différents choreutes et interpréter les rôles de certains personnages-acteurs.

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

Le renouveau théâtral à travers les tragédies d'Apedo-Amah

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

Par ailleurs, il faut souligner que ce renouveau observé chez le dramaturge togolais tire également sa source dans les études littéraires africaines de ces dernières décennies qui s'orientent davantage vers un retour aux valeurs et principes qui fondent les humanités africaines. Dans ce contexte, on remarque que les productions littéraires de nombreux écrivains africains emboîtent le pas à ce vaste mouvement de recentrement de la pensée africaine autour des principes et valeurs africaines. En conséquence, est présent, dans le champ littéraire togolais depuis quelques années, un recours constant à ces principes et valeurs qui fondent les études sur la "décolonialité" du savoir, un remplacement de la pensée africaine au centre des différentes intrigues des productions littéraires. C'est cette prise de conscience de l'importance de révéler les principes essentiels des cultures africaines, de faire connaître la véritable pensée africaine qui oriente l'écriture théâtrale d'Apedo-Amah, surtout dans les œuvres comme *Les Trônes sacrés jumeaux*, *La Guerre civile des aputaga* et *Noces sacrilèges de la treizième lune*, des œuvres entièrement centrées sur la remise à jour les pratiques culturelles africaines en général, et du peuple guin, en particulier.

En outre, l'œuvre de l'écrivain togolais est prolifique en invectives qui sont de fait une autre caractéristique de son écriture. Il laisse transparaître cette violence dans l'écriture pour illustrer la décadence totale de notre civilisation telle que nous la connaissons. Dans cette logique, l'ordre et l'observation des règles de conduites sont bafoués. La conséquence immédiate de ce déclin est la promotion des valeurs antisociales comme la corruption, la prostitution bureaucratique. Grâce à son esprit créatif, l'auteur invente des mots nouveaux qui illustrent très bien la réalité

actuelle. Tout cela a pour finalité, le dépassement des doctrines classiques et un renouveau du genre fondé sur une nouvelle esthétique théâtrale axée sur le fait politique.

La formulation d'une nouvelle esthétique théâtrale centrée sur le fait politique

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

Définition de la politique

Le théâtre africain francophone est le lieu de prédilection des manifestations liées aux enjeux sociopolitiques de la vie réelle. Dans ce théâtre, les conflits politiques opposant, d'une part les dirigeants en quête perpétuelle du pouvoir suprême et, d'autre part, le bas-peuple assoiffé de liberté, sont très souvent transposés. Les œuvres d'Apedo-Amah s'inscrivent dans ce sillage de confrontation sociopolitique. Mais qu'est-ce que la politique ?

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

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

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

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

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

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

Toutefois, pour Roland Barthes, le fait politique n'est rien d'autre qu'un texte qui peut être analysé. Il relève plus de l'ascétisme avec lequel il est écrit. Le fait politique ainsi présenté dans l'œuvre dramatique ou dans tout texte littéraire devient un produit originel car n'étant pas « souillé ». Le critique français écrit à cet effet :

(...) le Politique est du textuel pur : une forme exorbitante, exaspérée, du Texte, une forme inouïe qui, par ses débordements et ses masques, dépasse peut-être notre entendement actuel du Texte. Et Sade

ayant produit le plus pur des textes, je crois comprendre que le Politique me plaît comme texte sadien et me déplaît comme texte sadique. (R. Barthes, 2002, p. 150)

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

L'écriture politique dans le théâtre d'Apedo-Amah : une mise en relief du caractère ubuesque des régimes dictatoriaux

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

En effet, sont remises en cause les politiques mises en œuvre par le pouvoir en place dans presque tous les domaines d'activités. Dans *Un Continent à la mer !*, le dramaturge dénonce l'asphyxie de la liberté de manifestation : « Les travailleurs de l'Office accumulaient les mois d'arriérés de salaire et je noyais dans le sang toute velléité de grève ou de froncement de sourcils. Bain de sang aussi pour les paysans qui refusaient de livrer leurs récoltes à l'Office qui oubliait souvent de les payer. » (A. T. Apedo-Amah, 2012, p. 49). On le voit bien, l'exercice de la liberté de manifestation est devenu aux yeux du Chef de cet État fictif et de ses sbires un crime dont les coupables méritent arrestation et torture. Cela traduit par ricochet l'absence de la justice et le règne de l'arbitraire dont fait preuve les services en charge de la sécurité et du maintien de l'ordre.

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

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

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

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

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

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

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

Dans ce contexte, Apedo-Amah dénonce la culture du culte de la personnalité, de la promotion des incompetents dans l'œuvre *5 octobre an zéro* où il montre clairement qu'aucune des politiques du Chef de l'État auquel se réfère la pièce de théâtre, ne fonctionne. Pis, au lieu de penser à réajuster et à améliorer ces politiques, la solution que ce dernier trouve est la répression violente de toute contestation, même si les revendications portées par les manifestants sont justifiées. Cette situation est à la base de l'émigration clandestine de nombreux Africains en quête du mieux-être, comme ces personnages-acteurs de l'œuvre *Un Continent à la mer !* qui espèrent rejoindre l'eldorado européen. Ces réalités peintes dans les œuvres de l'auteur nous font voir sous quel malheureux gouvernement vivaient les personnages-acteurs de ces pièces. Cet univers fictif peut être rapproché de la réalité que vit l'auteur lui-même. De là, le drame représenté dans la pièce *5 octobre an zéro* vient rappeler au lecteur quel avènement de la politique qui consiste à enchaîner au bien commun tous les ordres de l'État était encore lointain.

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

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

De l'engagement à une écriture au service de la liberté : pour une nouvelle esthétique théâtrale

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

Pour lui, l'honnêteté et le sens du bien, la recherche de la justice pour le triomphe de la vérité doit guider tout politicien. En tant qu'intellectuel, il est important pour lui de se démarquer des autres citoyens, en évitant de tomber

dans un conformisme inefficace qui profite au régime en place. Une élite doit faire et penser la politique autrement, pas comme le commun des mortels. Ce retrait du champ politique ne met pas un terme à son engagement politique. En revanche, c'est un repli qui lui a permis de trouver sa voie pour mener son combat loin des trahisons et des volte-face des hommes politiques togolais.

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

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

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

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

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

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

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

Toutefois, cette nouvelle esthétique politique applicable à l'écriture théâtrale ne devrait pas être comparée à la tragédie au sens classique bien qu'elle puisse s'y apparenter. À la différence de la tragédie, qui s'appuie plus sur les

passions et les tourments intérieurs, cette nouvelle écriture théâtrale est orientée principalement vers une représentation purement politique. Si passions et tourments intérieurs devraient s'y représenter, ils doivent contribuer plutôt à accentuer la tension tragique qui naît des différents drames politiques des personnages-acteurs et non inversement. De même, ce théâtre de la politique devrait également tenir compte du caractère violent des régimes autoritaires, ce qui suppose qu'on doit retrouver les indices de la violence dans un théâtre de la politique. Item, l'on doit retrouver, dans les traits distinctifs des personnages-acteurs de ce type de théâtre, la duplicité ou la fourberie. Cette duplicité doit être la conséquence de l'envie du personnage-acteur de conquérir ou de sauvegarder le pouvoir politique. Enfin, ce théâtre centré sur une esthétique du fait politique devrait notamment accorder une importance particulière au merveilleux et au fantastique à travers deux points : la rapide métamorphose des personnages et la présence des indices textuels et scéniques renvoyant à la mysticité africaine. Le premier point favorisera un théâtre avec un nombre assez limité de personnages-acteurs et créera plus de jeux d'acteurs tandis que le deuxième fera entrer dans l'univers théâtral, les différents aspects du vitalisme, péjorativement appelé l'animisme.

Conclusion:-

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

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

Références Bibliographiques:-

1. ABELLIO Raymond, (1972-1975), Les Militants : 1927-1939, Tome II, Paris, Gallimard.
2. APEDO-AMAH Ayayi Togoata (1988) : « Réflexions sur les intellectuels africains », *Propos Scientifiques*, n° 1, p. 9-12.
3. APEDO-AMAH Ayayi Togoata (2012) : Un Continent à la mer !, Lomé, Awoudy.
4. APEDO-AMAH Ayayi Togoata (2013) : Théâtres populaires en Afrique : l'exemple de la kantata et du concert-party togolais, Lomé, Awoudy.
5. APEDO-AMAH Ayayi Togoata (2015) : La Guerre civile des aputaga, Lomé, Awoudy.
6. APEDO-AMAH Ayayi Togoata (2015) : Les Trônes sacrés jumeaux, Lomé, Awoudy.
7. APEDO-AMAH Ayayi Togoata (2015) : 5 octobre an zéro, Lomé, Awoudy.
8. APEDO-AMAH Ayayi Togoata (2020) : Noces sacrilèges de la treizième lune, Lomé, Awoudy.
9. ARON Paul et al. (2010) : Le Dictionnaire du littéraire, Paris, QUADRIGE/PUF.
10. BARTHES Roland (2002) : Écrits sur le théâtre, Paris, Seuil.
11. BENDA Julien (2003) : La Trahison des clercs, Paris, Grasset.
12. VALERY Paul (1945) : Variété V, Paris, Gallimard.
13. VALERY Paul (1947) : Regards sur le monde actuel et autres essais, Paris, Gallimard.