

## L'ESTHÉTIQUE DU BAROQUE DANS *LE MAÎTRE DE L'EMPIRE* D'AYAYI TOGOATA APEDO-AMAH

Yao TCHENDO

Université de Kara, Togo

[jeanblaizo@gmail.com](mailto:jeanblaizo@gmail.com)

**Résumé :** L'analyse des tenants et aboutissants de l'émergence du baroque explique sa spontanéité dans les créations artistiques et dans une certaine mesure sa stylisation permanente sous la plume des artistes à travers l'espace et le temps. En Afrique, notamment dans le théâtre politique ou engagé, l'esthétique baroque est très sollicitée pour illustrer l'incurie et les abus des dirigeants que la plupart des dramaturges noircissent au moyen de la caricature. Il s'agit dans cette étude de passer au crible une des œuvres baroques d'Apedo-Amah, afin d'en ressortir son appropriation de l'esthétique baroque dans sa pièce de théâtre porteuse de son projet de remettre au goût du jour un type de théâtre populaire pratiqué au Togo : le concert-party. Pour ce faire, reprenant à son compte les recettes du baroque dont certaines rappellent les fondements de la poétique du théâtre authentique africain, Apedo-Amah affiche son intention d'aller à contre-courant de la dramaturgie classique, mieux, du théâtre à l'occidentale. En réhabilitant le théâtre populaire grâce au texte dramatique, il trace ainsi une voie nouvelle de la représentation qui allie l'oralité, la gestuelle et l'écriture. Après un survol de la genèse du mouvement baroque et son investissement du champ littéraire français, nous avons relevé certains de ses artifices dans la pièce de théâtre, *Le Maître de l'Empire*, un texte destiné paradoxalement au théâtre identitaire, un spectacle populaire, à tout point de vue, en phase avec l'idéal baroque.

**Mots clefs :** esthétique, baroque, dramaturgie, concert-party, théâtre identitaire.

**Abstract:** The analysis of the implications of the emergence of the baroque explains its spontaneity in artistic creations and to a certain extent its permanent stylization under the pen of artists through space and time. In Africa, particularly in political or committed theatre, baroque aesthetics is much sought after to illustrate the negligence and abuses of the rulers that most playwrights darken through caricature. The aim of this study is to sift through one of Apedo-Amah's Baroque works, in order to draw out his appropriation of the Baroque aesthetics in the play, which carries his project to update a type of popular theatre practiced in Togo: the concert-party. To do this, taking over the recipes of the Baroque, some of which recall the foundations of the poetics of authentic African theatre, Apedo-Amah displays his intention to go against the traditions in classical dramaturgy, even against Western theater. By rehabilitating popular theatre through the dramatic text, he thus traces a new path of representation, which combines orality, gestures and writing. After an overview of the genesis of the Baroque movement and its investment in the French literary field, we noted some of these artifices in the play, *Le Maître de l'Empire*, a text paradoxically intended for identity theatre, a popular show, from any point of view, in line with the Baroque ideal.

**Keywords:** aesthetics, baroque, dramaturgy, concert-party, identity theatre.

## Introduction

La littérature togolaise, notamment la dramaturgie est depuis son renouvellement à partir des années 90, l'expression du vécu sociopolitique. Parmi les tenants de cette rupture avec la dramaturgie héritée de l'esthétique coloniale, figure Apedo-Amah dont l'œuvre littéraire se singularise par ses formes d'expression iconoclastes. S'inscrivant dans une logique de déconstruction des formes dramaturgiques classiques, il innove dans *Le Maître de l'Empire* par un recours à la poétique théâtrale populaire. Le choix de ce sujet est donc mû par le souci de passer au crible les aspects de l'esthétique baroque dans *Le maître de l'empire*, une pièce tragique dont le type de présentation est suggéré son auteur. Comment l'auteur déploie-t-il les artifices baroques dans sa pièce? Quels sens donne-t-il à cette esthétique dramatique dans la représentation qu'il veut populaire ?

L'objectif de cette réflexion est de démontrer que l'usage des recettes baroque s'inscrit dans l'esthétique du concert-party, un théâtre populaire qui s'avère mieux indiquée pour illustrer l'horreur empreinte du ridicule que vivent les citoyens des Etats africains déliquescents, en proie à la boulimie du pouvoir des dirigeants autocratiques qui ont encore de beaux jours devant eux.

Notre analyse s'appuie essentiellement sur la critique sociologique, notamment, l'approche goldmanienne qui selon Kovacs (2006), exprime les préoccupations ou l'idéal de la majorité sociale :

Goldmann interprète les œuvres littéraires comme d'autant d'expressions de la conscience collective et d'une vision du monde [...]. Les œuvres esthétiquement les plus réussies sont celles qui expriment le plus fidèlement la vision du monde d'un groupe social.

Kovacs (2006, p.81)

Dans un premier temps, nous redécouvrirons le mouvement baroque avant d'analyser l'appropriation de cette esthétique par Apedo-Amah. Nous établirons enfin la logique entre ce texte baroque et le concert-party, un théâtre populaire, tout aussi baroque.

### 1. Le mouvement baroque

Le terme " baroque " provient du portugais *barroco* qui désigne à l'origine les perles ou des roches de forme imparfaite ou irrégulière. Au XVIIe siècle, ce terme est péjoratif car il qualifie tout ce qui est bizarre et excentrique. Pour H. Gorp et al. (2005), le baroque désigne

La propension à l'ornement et le goût de la variation [...] En un sens élargi et anhistorique, le terme baroque couvre un type culturel, souvent observé dans les civilisations européennes [...] Depuis les années 1950, le terme s'utilise en histoire littéraire pour qualifier la fin du XVIème siècle et la première moitié du XVIIème siècle.

Gorp et al. (2005, p. 61)

### 1.1 Historique du mouvement baroque

Le baroque est un mouvement artistique et littéraire européen. En France, il a investi le champ littéraire jusqu' à la fin de la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle. Depuis le XX<sup>e</sup> siècle, les historiens de l'art appellent « baroques » les œuvres d'art du XVII<sup>e</sup> siècle caractérisées par des thèmes comme l'illusion, la métamorphose, le foisonnement du décor, l'ouverture sur l'infini etc. En littérature, les œuvres des écrivains baroques se singularisent par leur fascination pour le changement, l'instabilité des choses. L'ostentation et la mort sont aussi des thèmes récurrents propres au baroque. Le mouvement baroque est apparu dans un contexte politique, scientifique et théologique particulier. Au XVI<sup>ème</sup> siècle en effet, les guerres de religion, les grandes découvertes produisent des effets sur les styles de créations artistiques. Jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, le terme aura une connotation péjorative et sera synonyme d'excentricité ou d'étrangeté dans l'expression artistique. Le mouvement littéraire baroque dure environ un siècle (de 1560 à 1660). Même si le baroque se caractérise, au sens large, par un rejet des contraintes et une propension à l'exubérance, il n'a jamais existé d'école baroque et nombre d'écrivains, Corneille par exemple, furent baroques avant d'être classiques. Les textes baroques sont caractérisés par les figures de construction, les tropes et les thèmes tels que les détours, les digressions les périphrases les mises en abyme, les jeux de miroir, le déguisement ou la métamorphoses des personnages, les périphrases, d'antithèses, hyperboles, les paradoxes, la précarité de la vie, la violence, etc.

### 1.2 Le théâtre baroque

Le théâtre baroque apparaît en France vers 1580 et prospéra jusqu'aux environs de 1640, selon Raymond Lebègue (1967). Au départ c'était une tragédie élégiaque, moralisante et oratoire inspirée des Anciens, tel que Sénèque. Cette tragédie ciblait la cour, notamment les régents. Vers la fin du siècle, la tragi-comédie, un genre hybride supplanta la tragédie. Parmi les sujets récurrents illustrés, on note l'orgueil que confère le pouvoir politique aux potentats, à l'image de *L'Atrée* de Sénèque. On note aussi l'esprit hégémonique qui conquiert le cœur des despotes comme chez Claude Billard, où Frédégonde est avide de pouvoir, de conquêtes territoriales et amoureuses. La revendication permanente de liberté par les auteurs baroques se manifeste par leur volonté manifeste à s'affranchir des carcans des formes classiques et aux usages littéraires rigides et stéréotypés. Le baroque ose ainsi mêler genres et tonalités antinomiques au théâtre où il privilégie la tragi-comédie, sous-genre hybride qui traduit parfaitement l'absurdité et l'ambivalence de la vie. L'art baroque se caractérise par les procédés de l'illusion, les déguisements, la magie, les métamorphoses, entre autres. La plupart de ces thèmes et procédés sont décelés dans la pièce, objet de notre étude.

## 2. L'esthétique baroque dans *Le Maître de l'Empire*

L'esthétique est un concept flou et imprécis. Il désigne tantôt les facteurs de beauté, tantôt la nature formelle ou thématique qui identifie une œuvre d'art. Il faut toutefois noter que depuis l'apparition de ce concept jusqu'à son acception

moderne, l'idéal de beauté liée à la création sous-tend toutes les définitions, les unes nuancant les autres. Ainsi, pourrait-on déceler cette notion du beau qui est toujours liée à la sensibilité selon Adanlété, pour qui :

C'est un concept, qui de façon générale, se veut imprécis et insaisissable dans son essence, depuis qu'il est créé en 1950 par le philosophe allemand Baumgarten dans *Aesthetica*. L'esthétique est souvent définie comme étant une science de la beauté et du sentiment qu'elle fait naître en nous ; le vocable esthétique, soulignons-le, vient d'un mot grec *aisthanesthai* qui signifie sentir. Toutefois, cette définition basée sur le sens va évoluer pour solliciter aussi l'intelligence et l'entendement.

Adanlété (2007, p.5)

Replaçant ce concept dans la modernité culturelle, Naugrette, est plus exhaustive en adjoignant au beau artistique les circonstances de son émergence :

L'esthétique contemporaine s'efforce ainsi d'aller au-delà des discours esthétiques, tant en ce qui concerne les objets et les contenus que les formes. A travers une série de démarches qui s'efforcent de prendre l'art comme il se donne\_ comme une pratique parmi les pratiques\_ et l'œuvre dans toutes ses dimensions\_ historique, sociale, politique, idéologique-, ce sont désormais non seulement les conditions d'apparition de l'œuvre, sa nature, sa ou ses significations, mais aussi l'expérience du créateur comme celle du récepteur que l'esthétique doit prendre en charge. Ainsi démultipliée et agrandie afin d'être en mesure d'appréhender un monde de l'art éclaté et redoublé par le développement de la sphère culturelle au XXe siècle, l'esthétique devient à la fois problématique et indispensable.

Naugrette (2010, p.19)

Ainsi, cette acception de l'esthétique pourrait mieux se comprendre dans la définition synthétique que donne le dictionnaire : « Ensemble des principes à la base d'une expression artistique, littéraire etc., visant à la rendre conforme à un idéal de beauté » (Le petit Larousse 2004). C'est donc sur la base de ces prétentions du concept d'esthétique que nous entendons explorer le support de notre réflexion sur le baroque. L'esthétique sera donc perçue et traitée comme l'ensemble des procédés littéraires qui s'inscrivent dans le registre baroque, tant du point de vue formel que thématique liée aux contingences sociopolitiques. Les artifices baroques sont en effet relatifs à la trame du texte, à son énonciation, à sa thématique et à son éventuelle mise en scène suggérée par l'auteur. Parmi ces procédés littéraires, le dualisme des composantes de l'univers dramaturgique, la démesure et le mélange des genres se révèlent saisissants et méritent une analyse.

### 2.1. *Le dualisme*

Le baroque procède de l'alternance de situations antinomiques tant formelles que thématiques. De ce contraste résulte une vision du monde, une esthétique qu'il nous paraît assez pertinent d'élucider dans *Le Maître de l'Empire*. Cette écriture basée sur le double est une vieille recette littéraire qui a été à la

mode dans les arts et les littératures de l'Europe de l'Ouest a connu justement ses lettres de noblesse à l'époque baroque certes, mais aussi elle s'est prolongée dans les siècles postérieurs, notamment en France, dans le drame romantique entre autres. Dans *Le Maître de l'Empire*, le dualisme va du contraste des actions réalistes et dystopiques que posent des personnages tant lucides qu'aliénés, par le biais d'un style alliant finesse et grossièreté dans une atmosphère tantôt tragique tantôt comique. En somme, le vraisemblable et la chimère, de même que le tragique et le comique qui sont le résultat du mélange des genres, sont déployés dans l'esthétique de cette pièce que son auteur a, à dessein, voulue baroque.

### **-La vraisemblance et la dystopie**

La vraisemblance est un artifice littéraire ou artistique qui consiste présenter les actions fictives ou des objets inventés sous les apparences du réel. Le réalisme s'inspire du vécu quotidien ou de l'existence réelle que l'artiste prend soin de transfigurer pour les rendre réalistes. Ce concept sous-tend l'art dramatique selon D'Aubignac, cité par Naugrette (2010) :

Voici le fondement de toutes les pièces de théâtre. Chacun en parle et peu de gens l'entendent : voici le caractère général auquel il faut reconnaître tout ce qui s'y passe ; en un mot, la vraisemblance est, s'il faut le dire ainsi, l'essence du poème dramatique, et sans laquelle, il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la scène.

(Naugrette 2010, p.106)

Ainsi, les vices du despote évoqués tels que l'arrivisme, la boulimie du pouvoir, l'ubris, l'héritage dynastique du pouvoir politique dans les républiques, les rituels magiques, les répressions sanglantes, la lubricité entre autres, sont monnaie courante dans le vécu de plusieurs dictateurs africains. Cette recette du vraisemblable qui est fondamentale au théâtre est certes utilisée dans la pièce d'Apedo, mais l'anti-utopie ou la dystopie s'y invite également. Selon Roubine (2004, p.6), l'affabulation relève aussi du théâtre : « D'autre part, la représentation n'a pas à viser le réalisme. Elle se fonde, non sur le réel (ce qui a effectivement eu lieu), mais sur le possible (ce qui pourrait avoir lieu) ». Ainsi, l'évocation des faits chimériques a toute sa signification dans le texte dramatique. En effet, l'affabulation semble mieux rendre compte d'une part, des abus des dictatures tropicales et d'autre part, elle est censée inciter le lecteur/spectateur à la révolte face aux exactions inouïes de ces dirigeants égoïstes et schizophrènes. En falsifiant, en exagérant ou en idéalisant les faits réels ou contingents, l'auteur les rend dystopiques afin d'heurter les consciences et inciter une réaction des lecteurs/spectateurs. Cette astuce qui est en principe l'apanage des genres narratifs, en l'occurrence le conte et le mythe, a investi la dramaturgie d'Apedo-Amah, qui entend ainsi dénoncer les aberrations que même le pathos de la mise en scène ne saurait traduire. La zombification des acteurs du rituel par Agbénohévi, les réprimandes du dictateur contre son épouse et son fils, l'accouchement magique du bébé par l'impératrice qui n'était pas enceinte puis



le sacrifice de ce bébé devant les domestiques qui se sont introduits dans la pièce sans invitation, entre autres, relèvent de l'invraisemblable, voire du merveilleux du conte comme l'indique cette réplique : L'Épouse Impériale :

*(Elle pousse des cris de femme en gésine et se tord de douleur...)* Les entrailles se déchirent comme une feuille de papier. La douleur ! Les épreintes ! Que c'est dur d'être femme dans ce monde. Pour donner la vie, faut-il la perdre ?/Le Grand Féticheur : Tout doux ! Tout doux ! Il va sortir, je le lui ordonne. Sors, avorton d'un règne cinquantenaire. Je te l'ordonne par les dieux !

Apedo-Amah (2016, p. 24)

Ceci étant, il est aisé de constater que ces deux artifices que sont la vraisemblance et la chimère sont antinomiques de par leur déploiement dans les genres littéraires. En dépit de leurs natures, ils cohabitent dans *Le Maître de l'Empire* où ce contraste est, à dessein, significatif. Ils illustrent les crimes inimaginables que les dirigeants sanguinaires et avides des honneurs du pouvoir politique commettent sur leurs concitoyens. Outre ce contraste, les personnages de la pièce sont eux aussi marqués au sceau du dualisme qui résulte de l'inconfort et l'instabilité de leur statut social. À bien des égards, ces personnages se caractérisent par une dichotomie que leur cohabitation forcée voile à peine. Le statut social et l'habillement des dignitaires contrastent avec ceux des domestiques.

D'une part, Le Maître de l'Empire, L'Épouse Impériale Le Prince Héritier et Le Grand Féticheur qui sont des dignitaires de l'empire ou les bourreaux du peuple, sont somptueusement habillés aux couleurs incommodes et baroques : tuniques rouges pour Le Maître de l'Empire et Le Prince Héritier et blanches pour L'Épouse Impériale et Le Grand Féticheur. Ils sont inquiets et ont l'air graves face à la solennité de l'événement (Apedo-Amah, p.13). D'autre part, Le Boy Agbénohévi et La Bonne Akoss qui sont les serviteurs ou victimes, présentent un look misérable, habillés eux aussi de manière tout à fait baroque : ils sont vêtus en haillons et leurs visages sont grossièrement fardés de noir et de blanc. Ces derniers sont naïfs, détendus et badins (Apedo-Amah, 2016, p.13).

Qu'ils soient nobles ou serfs, les personnages sont aussi caractérisés par l'inconstance de leur statut ou de leur vie. De loubard et de fille de joie, Le Maître de l'Empire et L'Épouse Impériale sont, par un coup du destin, devenus empereur et impératrice (Apedo-Amah, 2016, p. 15). Pendant le rituel du sacre de régénérescence, le sacrilège d'Agbénohévi les a fait recouvrer momentanément leur ancien statut social (Apedo-Amah 2016, pp.51-55). Ils pourraient même connaître un sort plus cruel après leur renversement imminent et inéluctable, comme Apedo-Amah (2016, p. 60), l'indique à la fin de la pièce : « Voix Off : (*Le haut-parleur crachote*) Le sang appelle le sang. Moi nouveau Maître de l'Empire, en vertu des pouvoirs que je me suis conféré, au nom du peuple, (*il hurle*), j'ordonne la mise à mort sans jugement de [...] (*Le haut-parleur crachote*) ».

L'instabilité, l'une des caractéristiques du baroque, touche également la lucidité des personnages. La famille impériale et le féticheur de la cour impériale

se sont vus en un laps de temps, transformés en figurines. Non seulement, ils dépossédés de leur dignité et de leurs prérogatives, ils ne sont plus lucides lorsqu' Agbénohévi a activé ses pouvoirs magiques hérités de son défunt père. Apedo-Amah (2016, p.51), écrit : «Agbénohévi : Tu as raison, ma chère. On va faire une piqûre de rappel (*Il tape trois fois dans les mains, prononce une incantation et tous les dignitaires se figent*) ». Ceux qui présidaient à la destinée de l'empire sont devenus aliénés, des marionnettes que le boy manipule à sa guise jusqu'à les faire reprendre conscience de leur vie d'antan. Le passage suivant illustre cette dépossession dont sont victimes les dignitaires :

Dans la scène qui va suivre, Le Maître de l'Empire et l'Épouse Impériale sont mus comme des marionnettes par Agbénohévi et Akoss qui se placent derrière eux et les font bouger en les manipulant avec des fils invisibles. Ramenés à leur jeunesse, à leur passé, ils tiendront un dialogue dans lequel s'immisceront parfois Akoss et Agbénohévi pour rétablir la vérité, rappeler un oubli.

(Apedo-Amah 2016, p.51)

Cet instant empreint de surnaturel a vu les victimes dans les rôles de leurs maîtres. Agbénohévi et Akoss sont désormais maîtres de leurs destinées et de celles de leurs anciens patrons. À travers ce microcosme de la cour impériale, c'est sans doute l'image de la dialectique existentielle qui s'est traduite par le caractère éphémère et instable de l'avoir et de l'être. C'est ainsi que la recette de l'instabilité, chère au baroque s'illustre dans cette pièce dont l'auteur a sollicité d'autres artifices tels que le tragique et le comique.

### **-Le tragique et le comique**

La tragi-comédie et le drame sont des genres baroques par leur hybridité qui traduit l'ambivalence de la vie. Ce sont des genres à même d'incarner parfaitement la sensibilité baroque qui perçoit la vie comme une vaste scène théâtrale où tout est confusion et harmonie à la fois. *Le Maître de l'Empire* est un drame qui repose sur une structure complexe. Cette esthétique est l'apanage du drame romantique selon Darcos (1986, p. 134), commentant le théâtre d'Alfred de Musset : « Un thème majeur se détache du théâtre de Musset, le double. Toute la tragédie humaine renferme une part de comédie, et toute comédie masque plus ou moins bien une tragédie ». Quant à la tragédie, citant Aristote, Naugrette (2010), citant Aristote, la conçoit comme :

La représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisées séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions.

Naugrette (2010, p.80)

Il appert, selon Viegenes (1992, p.350), que le drame renferme le tragique qui « désigne une vision particulière du monde et de la vie où l'homme est aux prises avec des forces qui le dépassent, et finalement le détruisent, ou du moins lui révèlent son impuissance et sa misère. » Ainsi, le sort de l'empereur, de son épouse et du prince héritier est tragique. En dépit de son contenu essentiellement tragique, la veine comique parsème le texte mais ne saurait faire de cette pièce une tragi-comédie<sup>1</sup> à l'image de *Cinna* ou *Le Cid* de Pierre Corneille. On désigne par comédie, selon Naugrette (2004, p.128), l'art « de plaire en faisant rire, mais instruire en faisant réfléchir. » Par cet artifice, l'auteur atténue la charge émotionnelle des actions tragiques grâce aux détours comiques qui rendent la lecture ou la mise en scène plus détendues. Le rire permet au lecteur/ spectateur d'alléger la douleur psychologique qu'il ressent du fait de son empathie devant la cruauté inouïe des actes posés par les dignitaires de l'empire. Dans la pièce, les scènes graves, donc tragiques sont aux antipodes des bouffonneries ou pitreries de certains personnages, notamment celles d'Agbénoxévi et Akoss. Pendant que le Maître de l'Empire, Le Prince Héritier, l'Épouse Impériale sont très concentrés sur le rituel lustral sous l'égide du féticheur au ton posé, rassurant et rythmé d'incantations, les intrus banalisent ou blasphèment le sacre par des propos obscènes et burlesques à des moments cruciaux du rituel. Ces passages comiques sont tantôt des quiproquos, tantôt des contrepèteries.

Le quiproquo consiste à prendre une personne, une chose pour une autre. En littérature, ce malentendu est un procédé comique, donc une volonté manifeste de susciter le rire grâce à une méprise ou une erreur volontaire. Apedo-Amah en use pour tourner en dérision ou pour détendre l'atmosphère, comme le passage suivant où, pour Akoss, le "génie" dont parle Agbénoxévi serait son fétiche protecteur :

Agbénoxévi : J'étais un élève de l'école primaire très intelligent. Un génie, je te dis ! Chaque fois que je trouvais la bonne réponse, l'instituteur me fessait...J'étais si intelligent que le directeur et le maître sont allés voir mes parents pour leur dire que j'étais trop fort et qu'il fallait que je reste à la maison. / Akoss : Eh ! Agbénoxévi, le vantard ! Tu crois que ton génie dépassait le mien sur les bancs de l'école primaire ? Un jour, quand mon maître m'interrogeait, il a fait une crise cardiaque. Mon génie l'a ébloui.

(Apedo-Amah 2016, p.35)

La contrepèterie, quant à elle, est un jeu de mots consistant à permuter des lettres ou des syllabes dans un énoncé pour en créer un autre plus comique, voire grivois, licencieux ou irrévérencieux. Les passages suivants illustrent cet écart sémantique destiné à créer l'hilarité. A la fin de la pièce, comparant l'ancien dictateur au nouveau, les deux domestiques usent de la contrepèterie du dicton "Même pipe, même tabac" ou encore "bonnet blanc, blanc bonnet" pour exprimer l'immobilisme de la situation sociopolitique: Apedo-Amah (2016, p.60), l'illustre ainsi: « Akoss : Même pipi/ Agbénoxévi :Même caca ». Si par le biais du

<sup>1</sup> Pour Jodèle Gardes Tamine et Marie-Claude Hubert, la tragi-comédie « se caractérise par son dénouement. C'est une tragédie qui finit bien, la catastrophe ayant été évitée de justesse.



dualisme, le baroque confirme sa pertinence et justifie sa résurgence dans l'espace et dans le temps, qu'en est-il de la démesure, une autre recette de cette esthétique ?

## 2.2 La démesure

Ce concept est emprunté à la mythologie, selon Tchassim (2015), s'inspirant de Pierre Jacerne (1974):

Dans son ouvrage *La folie de Sophocle à l'antipsychiatrie*, Pierre Jacerne estime que la folie humaine relève de la démesure. Il situe la folie proprement humaine à l'Antiquité, plus précisément dans le monde grec. Cette folie est provoquée par le succès. Le succès engendre la suffisance de l'homme qui réussit trop bien (*koros*) et celle-ci produit l'*hubris*, l'arrogance en parole, en actes ou même en pensée\_ la démesure. La folie humaine est à la fois intérieure ou extérieure.

Tchassim (2015, p.80)

La démesure s'entend donc comme le recours à l'excès dans toute chose, la méconnaissance de la norme, le manque de modération dans les usages. Elle est également l'une des caractéristiques les plus significatives du baroque. La démesure chez Apedo-Amah se décline en plusieurs artifices littéraires parmi lesquels la caricature et l'ubris que les hyperboles et autres tropes illustrent sur les pages de notre pièce.

### -La caricature

Cette notion, propre au départ aux arts plastiques est récupérée par le baroque littéraire pour mettre en relief les défauts des personnages sous des formes exagérément burlesques ou cruels. En somme, la caricature est une présentation d'un personnage de manière, soit à le tourner en dérision, soit à le vouer aux gémonies. Par la caricature, le despote et les caciques de son régime sont ou moqués ou diabolisés. Ainsi, sa lubricité, sa cruauté et sa soif du pouvoir sont caricaturées afin de faire de lui un aliéné mental, un homme qui tue jusqu'à ses enfants, pour se maintenir au pouvoir. La grossièreté de ses actes ajoute une touche burlesque particulière à la description caricaturale qui le rapproche d'un pantin ou d'un monstre hideux : Le Maitre de l'Empire :

Moi, Maitre de l'Empire, j'ai cinquante ans de règne, cent dix épouses et plus de quatre cents bâtards. Je traîne une chaude-pisse permanente qui me pourrit les couilles. /L'Epouse Impériale : Je suis l'Epouse Impériale, une ancienne prostituée des bas-fonds de la Grande Cité. Le Maitre de l'Empire, mon illustre époux, possède un bambou à la place du sexe ; c'est un don de Dieu. Il vous ravage les entrailles jusqu'au sang.

Apedo-Amah (2016, p.15.)

Plus loin, pour dénoncer ses frasques morales, en l'occurrence son infidélité conjugale, mieux sa salacité bestiale, on le présente comme un vulgaire citoyen à la vie licencieuse :

L'Épouse Impériale : (Elle bondit et saisit son mari au collet) Toi et tes amours ancillaires ! Tu ne peux pas t'empêcher de t'encanailler avec les souillons. Je t'ai déjà surpris deux fois et tu m'as juré que ça ne se reproduira plus, que c'était des moments d'égarement. Traître !

Apedo-Amah (2016, p.32)

### **-L'ubris**

L'ubris est un défaut, le plus souvent des dirigeants politiques ou des meneurs d'hommes. Elle consiste à se surestimer en se donnant parfois des attributs divins ou messianiques. Cette attitude orgueilleuse et arrogante caractérise les dictateurs africains qu'on peut voir sous les traits du Maître de l'Empire dont l'ubris le précipitera au chaos et avec lui toute la république. La soif de l'opulence insolente, la boulimie du pouvoir et les velléités hégémoniques l'ont induit dans le mépris de ses citoyens, dans les assassinats d'opposants déclarés ou potentiels, comme le souligne Apedo-Amah (2016, p.28) : « Mon règne sera grandiose. Je le veux être au firmament de tous les règnes qui se sont succédé sur cette maudite terre (...) Je veux annexer tous les pays frontaliers de l'Empire ».

### **-La violence**

Qu'elle soit verbale ou physique, la manifestation de la violence dans le texte dramatique est à la fois tributaire des signifiants que des signifiés auxquels ceux-ci réfèrent. La violence scripturale qui traduirait la violence physique exercée sur les victimes des dictatures tropicales devient elle-même un modèle d'écriture expérimenté par les pionniers du renouvellement des lettres africaines entamé au tournant des 1980. Parlant de cette relation intrinsèque, Kabuya Ngoie (2007, p. 153), écrit à propos de Sony Labou Tansi, un des théoriciens de cette écriture de violence : « La virulence des textes de Sony est donc fonction des violences qu'ils décrivent. Sa proximité étymologique avec "virus" nous donne l'étendue de la compromission d'une écriture qui s'élabore dans /par la violence ». À l'instar des pièces de Sony, l'usage de la violence est récurrent dans la pièce *Le Maître de l'Empire* où elle passe pour le métronome des péripéties dramatiques. Perçue comme une caractéristique de l'esthétique baroque, elle se déploie comme le ressort de la réalisation des objectifs des dramaturges, notamment dans le théâtre politique où elle se pose comme une aune de succès auprès d'un certain public enclin à retrouver la manifestation artistique de la réalité sociopolitique ambiante. Les meurtres, les viols et autres abus empreints de cruauté parsèment la plupart de ces pièces engagées, à l'image de *Le Maître de l'Empire* dans laquelle le dictateur en use pour conserver son pouvoir. De même, son physique imposant et grossier, son manque de délicatesse et de romantisme, sa balourdise dans tous ses actes, renseignent sur sa brutalité et rappellent le ridicule du baroque. Cette peinture caricaturale met en relief ses prédispositions scélérates qui s'expriment par la violence de la répression de ses ennemis. L'intrusion des domestiques lors du rituel du sacre a mis à nu la violence du dictateur qui a failli les liquider, comme le souligne Apedo-Amah (2016, p.30) :

« Le Maître de l'Empire : Mes ennemis les ont envoyés pour saboter le jubilé. C'est un coup d'Etat. Vite un couteau pour leur trancher la gorge ! Laissez-moi les étrangler de mes mains tous les deux ».

### 3. Des innovations textuelles à une mise en scène audacieuse

Les textes dramatiques d'Apedo-Amah se singularisent par la volonté manifeste de leur auteur à expérimenter une nouvelle forme de création théâtrale. Dans *Le Maître de l'Empire*, cette intention s'avère plus prononcée, tant la poétique est exigeante et clairement destinée à un type de théâtre dont les modalités de réalisation et le public cible se précisent dans le texte. Dès le prologue (avertissement de l'auteur), en passant par la présentation des personnages et le déroulement de l'intrigue, son volontarisme d'inventer un théâtre populaire est manifeste.

#### 3.1 Un texte iconoclaste : le concert-writing

*Le Maître de l'Empire* est une pièce qui, comme bon nombre des textes de l'auteur, rompt avec les traditions dramaturgiques connues et admises. Sa trame et les exigences de sa représentation bousculent les conventions classiques. En plus des innovations dramaturgiques qu'on a pu relever dans certaines des pièces d'Apedo-Amah, celles de la présente pièce sont plus significatives. En effet, *Le Maître de l'Empire* est un texte compact que seules les didascalies internes permettraient de situer par rapport au déroulement des actions. Cette pièce n'est donc pas découpée ni en actes, encore moins en scènes, à l'instar de bien d'autres pièces. À part ces traits innovants communs, on note une particularité textuelle dont la représentation devrait considérer en vue de réaliser l'intention de l'auteur qui le souligne dans l'avertissement :

Malgré le texte écrit, le jeu des comédiens doit faire la part belle à l'improvisation en recourant aux techniques de l'art oral traditionnel. L'ajout de phrases ou de mots de la langue vernaculaire ou même le recours aux redondances au cours de certaines situations qui constituent les temps forts de l'action, seront non seulement au service de l'esthétique verbal mais aussi du comique ou du pathétique de situation.

Apedo-Amah (2016, p.11)

Ces orientations ou injonctions font de ce texte un support du concert-party, support que l'auteur désigne par le néologisme "concert-writing", pour signifier que ce texte est destiné au concert-party qui est en principe un spectacle d'improvisation fonctionnant sur l'oralité :

Le passage d'un langage à l'autre, de l'oral à l'écrit la liaison incestueuse qui consiste à reprendre à notre compte le concept de concert-party qui relève de l'oralité. Aussi, avancerons-nous, pour éviter tout confusionnisme théorique le néologisme de concert-writing pour désigner la création scripturale qui s'en inspire.

(Apedo-Amah 2016, p.11)

Dans ce théâtre qu'il voudrait populaire sur le modèle du concert-party, le texte écrit ne sert donc qu'à orienter ou à inspirer l'acteur qui improvise sa partition grâce à une maîtrise personnalisée de l'art de la parole, de la mimique et de la pantomime :

Théâtre oral, le concert-party se joue à partir d'un canevas sur lequel les comédiens improvisent leur jeu... Le travestissement y est de rigueur. Les hommes jouent les rôles des femmes. Le maquillage facial vise la caricature, le grotesque.

(Apedo-Amah 2013, p.148)

Pour ce faire, la présentation des personnages, leurs accoutrements et les didascalies intérieures, concourent à la mise en scène du concert-party. A l'image de ce spectacle d'improvisation, la mise en scène de cette pièce, selon son auteur, n'est pas rigoureusement soumise au texte. Devenu ainsi facultatif, le texte dramatique ne devrait servir que d'inspiration et d'orientation aux acteurs. Du point de vue vestimentaire, les exigences de l'auteur concernant les couleurs de l'accoutrement et du fardage d'éventuels acteurs sont de nature à exhumer le concert-party ringardisé depuis des lustres en faveur du théâtre d'inspiration coloniale calqué sur le modèle occidental.

### 3.2. *Du texte baroque au spectacle biscornu*

*Le Maître de l'Empire*, par sa forme, son contenu et son intrigue est la confluence de plusieurs genres littéraires que l'auteur harmonise malgré leurs natures antinomiques pour mettre au point un théâtre hybride. Ce théâtre s'apparenterait au conte par le recours au récit féérique avec ses personnages mythologiques qui se dédoublent parfois pour accomplir des actions surnaturelles. En outre, on peut lire également dans ce dédoublement des personnages et la mimique y afférente, le recours aux formes de théâtre qui se pratiquent dans plusieurs communautés ethniques togolaises lors des rites funéraires, entre autres. Ces longues didascalies sont illustratives de l'irruption du merveilleux dans le théâtre :

Les dignitaires se transforment en monstres avec des masques et entourent les domestiques qui se serrent l'un contre l'autre [...] Se fait entendre aussitôt le bruit d'un fleuve agité parcouru de courants dangereux. Agbénohévi se sert du balai comme d'une perche de piroguier pour diriger la pirogue entourée de monstres.

Apedo-Amah, (2016, pp. 38-39)

L'option d'une poétique baroque qui légalise la coexistence contre nature des genres narratifs, poétique et dramatique, ainsi que les indications scéniques que l'auteur mentionne dévoilent un projet qui viserait à inventer un spectacle théâtral nouveau, inspiré du théâtre traditionnel et / ou populaire togolais. En effet, la représentation de *Le Maître de l'Empire* dont la poétique a obéi à l'esthétique baroque est censée être un spectacle populaire, un théâtre dans

lequel la masse analphabète pourrait boire du petit-lait plus que l'élite minoritaire habituée à l'intellectualisme subtil des représentations classiques. Cette adaptation du tragique au burlesque \_ puisqu'il s'agit bien d'une tragédie, participe d'une innovation audacieuse. En effet, l'auteur exige mordicus que la représentation de sa pièce soit adaptée au concert-party, spectacle par essence comique. Par conséquent, le spectacle d'une telle représentation relèverait, du point de vue formel, du concert-party. Et pourtant, le pathétique de la thématique gardera sa portée politique, contrairement à la portée morale que véhicule le spectacle comique du concert-party, car selon Apedo-Amah (2013, p.152), « Le message du concert-party est simple : c'est une illustration de la morale et du bon sens populaire ». Ce passage de la tragédie au concert-party se révèle donc une adaptation contre nature, en ce sens que le pathétique de la tragédie n'est pas destiné à un spectacle comique, celui du concert-party. Qu'à cela ne tienne ! L'auteur exige que le spectacle soit ainsi pour avoir, d'une part l'adhésion de la masse peu réceptive des représentations classiques et d'autre part, pour mettre en évidence, peut-être, l'aspect complet et total des performances littéraires orales que les pionniers du théâtre de recherche ont porté sur scène.

Par ailleurs, les mimes et les gestes qu'il suggère aux éventuels acteurs à travers les longues didascalies, pourraient valoriser sur scène le langage du corps, qui doit surpasser celui des mots en expressivité et en sensualité. Ce faisant, ce spectacle rappellerait le théâtre de la cruauté qu'a théorisé Antonin Artaud (1964) qui jugeait le théâtre à l'italienne trop élitiste, trop artificiel et par ricochet moins jouissif. En vue d'être plus vivant et plus inclusif, le théâtre dont rêve l'auteur de *Le Maître de l'Empire* épouserait le modèle prôné, en son temps par Artaud. Le recours au théâtre traditionnel et populaire aboutira inexorablement à ce théâtre dit "de la cruauté," un spectacle où le langage du corps est censé supplanter les mots, fusionner les genres et ôter les barrières entre acteurs et spectateurs pour rendre l'art dramatique complet et total. C'est cela, qu'Artaud (1964, p.56), nomme le vrai théâtre ou "théâtre de la cruauté qui « consiste dans tout ce qui occupe la scène, dans tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène et qui s'adresse d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit comme le langage de la parole ». Apedo-Amah se lance ainsi sur une voie nouvelle et pertinente au regard du fossé béant et abyssal qui se creuse sans cesse entre les intellectuels à jamais plus occidentalisans et la masse en mal de repère identitaire sur le plan culturel. Peut-être pourrait-on conclure, sans abus de langage, qu'un théâtre de recherche togolais est en gestation. Cet audacieux projet de perpétuer l'héritage culturel togolais qu'est le conte et concert-party est à juste titre en phase avec l'esthétique baroque qui a précédé la codification étouffante du classicisme, courant littéraire qui n'a pu résister à l'esprit libertaire du baroque, car la résurgence de cette esthétique au XIX<sup>e</sup> siècle et aux siècles postérieurs, dénote sa pertinence dans l'expression de l'absurdité et du chaos existentiels auxquels l'esprit humain doit donner sens et harmonie.



## Conclusion

Le baroque s'affirme par le refus des contraintes. Il n'y a pas de limites dans la peinture et dans l'affabulation des textes baroques. Ainsi, dans ce texte, l'affabulation de l'horreur rappelle l'anti-utopie du conte ou du mythe, malgré la nature tragique de la pièce. Ecrite pour créer le concert-party, *Le Maître de l'Empire*, dans sa représentation mettrait en évidence les artifices du baroque qui se révèlent en phase avec l'esthétique du concert-party et du conte traditionnel, genres complets et totaux. *Le Maître de l'Empire* est bel et bien une tragédie en dépit des passages comiques qui parsèment ses pages. Cet aspect hybride illustre l'ambivalence et le manichéisme de l'existence. C'est sans doute le sens du choix d'Apedo-Amah, celui de dénoncer le ridicule, les travers et les crimes des dirigeants devant la masse qu'il entend ainsi conscientiser. Son écriture baroque épouse ainsi l'esthétique du concert-party qu'il requiert pour la représentation de sa pièce.

## Références bibliographiques

- ADANLETE Ayayi Gotowovo. 2005. *Kangni Alem ou esthétique nouvelle*, mémoire du Diplôme d'Etudes Approfondies, Université de Lomé.
- APEDO-AMAH Ayayi Togoata. 2013. *Théâtres populaires en Afrique. L'exemple de la Kantata et du concert-party togolais*, Lomé, Awoudy.
- APEDO-AMAH Ayayi Togoata. 2016. *Le Maître de l'Empire*, Lomé, Awoudy.
- DARCOS Xavier. 1986. *Le XIX<sup>e</sup> siècle en littérature*, Paris, Hachette.
- GORP Hendrik (van) et al. 2005. *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion.
- KABUYA Ngoie Salomon Ramcy. 2014. *Les nouvelles écritures de violence en littérature africaine francophone : les enjeux d'une mutation depuis 1980*, thèse de doctorat, Université de Lorraine.
- KOVACS Ilona. 2006. *Introduction aux méthodes des études littéraires*, Budapest, Bölcsész Konzorcium.
- LEBEGUE Raymond. 1967. « Origines et caractères du théâtre baroque français » Baroque [en ligne] ,2 /1967, mis en ligne le 22 mars 2012. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/252> ; DOI :<https://doi.org/10.4000/baroque.252>. Consulté le 19 septembre 2020.
- NAUGRETTE Catherine. 2014. *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin.
- ROUBINE Jean-Jacques. 2004. *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- TCHASSIM Koutchoukalo. 2015. *Fictions africaines et écriture de démesure*, Lomé, Editions Continents.
- VIEGNES Michel. 1992. *Le théâtre. Problématiques essentielles*, Paris, Hatier.