



Theatre of Breath and Devised Writing: An Ekphrasis of the Performance *Isis Antigone*, Between Myth, Memory, and Corporeality

Théâtre du souffle et écriture de plateau : *ekphrasis* du spectacle *Isis Antigone* entre mythe, mémoire et corporéité

**Alemdjrodo Kangni
Gaëtan Noussouglo**

Article history:

Submitted: Oct. 22, 2025

Revised: Nov. 10, 2025

Accepted: Nov. 19, 2025

Keywords:

Ekphrasis, stage, breath,
performance, musical theater,
myth, memory

Mots clés :

Ekphrasis, plateau, souffle,
performance, théâtre musical,
mythe, mémoire

Abstract

This article theorizes a dramaturgical concept called the theater of breath, based on research and creation developed from the play "Isis-Antigone or the tragedy of scattered bodies" by Togolese playwright Kossi Efoui. Through experimental staging combining ancient myths (Isis, Antigone), West African rituals, contemporary narratives (exile, disappearance), and performative practices, this theater seeks to bring about absence through stage presence. Breath is conceived as a vital principle, a link between the living and the dead, memory and the power of incarnation. It animates the bodies of the actors, making them bearers of stories, historical wounds, and hidden memories, in a dynamic of transmission, possession (trance), and ritual healing. The theater of breath is described as a device for performative anamnesis that articulates presence/absence through ritual incorporation and scenic intermediality.

Résumé

Cet article théorise un concept dramaturgique intitulée *le théâtre du souffle*, fondé sur une recherche-crédation développée à partir de la pièce *Isis-Antigone ou la tragédie des corps dispersés* du dramaturge togolais Kossi Efoui. À travers une mise en scène expérimentale mêlant mythes antiques (Isis, Antigone), rituels ouest-africains, récits contemporains (exils, disparitions) et pratiques performatives, ce théâtre cherche à faire advenir l'absence à travers la présence scénique. Le souffle y est conçu comme principe vital, lien entre les vivants et les morts, mémoire et force d'incarnation. Il anime les corps des comédiens, les rendant porteurs de récits, de blessures historiques, de mémoires occultées, dans une dynamique de transmission, de possession (transe) et de guérison rituelle. Le théâtre du souffle est décrit comme un dispositif d'anamnèse performative qui articule présence/absence par l'incorporation rituelle et l'intermédialité scénique.

Corresponding author:

Alemdjrodo Kangni,

Université de Lomé

E-mail: kangnialempro@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9624-7723>

Uirtus © 2025

This is an open access article under CC BY 4.0 license

Introduction

Patrice Pavis, réfléchissant sur la scène contemporaine, définit l'écriture de plateau comme un exercice au cours duquel l'écrivain fonctionne comme un « créateur scénique » intégré à un dispositif. « L'écrivain de plateau, écrit-il, est tout autre chose qu'un auteur dramatique écrivant pour la scène : il s'agit d'un artiste qui travaille depuis le plateau, et non à partir d'un texte à "montrer", voire d'un projet non-verbal déjà 'scénarisé' et à réaliser » (Pavis 117).

Le travail scénique objet de notre corpus est un projet conçu par deux metteurs en scène togolais Marcel Djondo et Gaëtan Noussouglo ; ledit projet repose sur une écriture de plateau issue d'improvisations, d'enquêtes de terrain et de croisements esthétiques (jazz, concert-party, musique rituelle, langues vernaculaires). En 2024, durant plusieurs mois, le projet s'est installé à Lomé, et l'écrivain Kossi Efoui a été invité en résidence de création pour travailler à écrire en connivence avec l'équipe un texte de plateau qui sera représenté dans des lieux culturels de Lomé.

Dès le départ, le projet s'est voulu transdisciplinaire et intermédial, ancré dans les traditions africaines tout en dialoguant avec les formes occidentales. Le concept des metteurs en scène a été dénommé le théâtre du souffle (ontologie, rituel, dramaturgie), une sorte de théorie pratique qui interroge l'origine du théâtre dans un contexte donné, et qui mêlera cosmologie, mythes, discours politique et performance, et assumera une fonction thérapeutique, mémorielle et spirituelle.

Le théâtre du souffle ainsi postulé créerait un espace scénique habité, traversé de voix, de souffles et de présences invisibles, où le comédien ne jouerait pas mais "se jouerait", dans un processus de recréation du monde et de soi. Nous appelons *théâtre du souffle* une dramaturgie de présentification où le rythme respiratoire (du comédien, du chœur, des instruments) organise la circulation entre visible et invisible. Ce régime de présence s'énonce par l'intermédialité (musique, masques, langues), la possession rituelle et une écriture de plateau qui fait advenir le récit depuis les corps.

La création scénique du texte s'est nourrie d'une immersion dans les récits de l'Égypte antique, dans la figure d'Antigone issue de la tradition grecque, mais aussi dans les rituels de la côte ouest-africaine, ainsi que dans des mémoires et traumatismes politiques contemporains. La démarche des metteurs en scène s'apparente à une enquête judiciaire fictive où la procédure dépasse le simple relevé de faits. Elle s'inscrit dans une fonctionnalisation du

réel et du mythique, où les souvenirs douloureux exhumés agissent comme des charges explosives dans la mémoire. Ce spectacle, au final est une immersion intermédiaire dans des récits, des entretiens filmés, des pratiques rituelles et des expérimentations menées entre le Togo, le Bénin, le Burkina Faso, la France et le Cameroun.

Nous proposons d'analyser le spectacle et son projet conceptuel à l'aide des outils classiques de l'analyse du spectacle mais aussi de la littérature comparée, en utilisant notamment l'*ekphrasis* comme approche comparatiste. Dans sa conception classique, l'*ekphrasis* est un genre rhétorique de description vivante et détaillée d'une chose, un objet ou une scène, destinée à « proclamer, affirmer, ou donner la parole » à cette chose afin de la faire apparaître de manière saisissante pour l'auditoire. Bien que souvent appliquée à des œuvres d'art, la définition classique est plus large, incluant la description de scènes ou d'actions concrètes avec une telle intensité qu'elle crée l'illusion d'une présence réelle et suscite une forte émotion. Dans le cadre de cet article, le concept d'*ekphrasis* désigne toute reproduction d'un art au moyen d'un autre, car ainsi que l'affirme justement Olga Romanova, « dans la conjonction de différents moyens d'expression artistiques se trouve le caractère médiatique à la fois de la langue et de l'image » (Romanova 155-56), et le théâtre, dans sa forme aboutie, porte toutes les caractéristiques de ladite conjonction : texte et image(s).

1. Le cadre de l'analyse du spectacle

Une précision sur le cadre de notre analyse de spectacle. Nous avons suivi de bout en bout la création de la pièce à Lomé en octobre 2024, discuté avec les comédiens, les metteurs en scène et l'écrivain de plateau. La création de ce spectacle a été un processus complexe. Il y a eu plusieurs laboratoires pour cadrer le projet. Le premier en septembre 2020, avec le retour de l'écrivain Kossi Efovi dans son propre pays le Togo, les comédiens ont travaillé sur des fragments de vies et des informations culturelles. Le deuxième laboratoire a eu lieu de février 2021 à février 2022 et a consisté en un travail de terrain et l'organisation d'un colloque international à l'Université de Lomé intitulé « Le théâtre au cœur de la cité, du mythe d'Isis aux mythes contemporains ». Dans l'intervalle, en septembre 2021, un laboratoire intermédiaire a eu lieu avec une présentation à mi-chemin du travail devant le public à Dfalé, au nord du Togo. Le dernier laboratoire a eu lieu en septembre-octobre 2022, suivi de la

création et du démarrage des tournées en novembre 2022. Sur le travail lui-même, chaque répétition commence à 10h et finit à 18h. Les textes sont appris *in situ*. Des jeux sont proposés. L'idée n'est pas tant le texte mais la nouvelle forme qui prend corps sur l'ancienne forme trouvée pendant la mise en scène. Chaque forme trouvée est prise en charge par l'auteur, les comédiens, les metteurs en scène, le régisseur plateau et lumière, la costumière et le scénographe. Toute l'équipe fusionne autour des trouvailles pour ne proposer qu'un spectacle unique qui réunit tous les corps et les chœurs.

2. La trame du spectacle *Isis-Antigone ou la tragédie des corps dispersés*

La pièce compte dix-huit (18) scènes aux proportions variables. Le mot « Souffle » est le signal à chaque début de scène, il fonctionne comme un clap de cinéma qui signifie « action », top donné par le « metteur en scène », personnage de la pièce. La pièce démarre dans le présent avec Le Censeur, habillé comme un personnage lambda : pantalon jean et tee-shirt noirs. Le Censeur est, en principe, un membre effectif d'une compagnie de théâtre ayant eu ses heures de gloire dans le passé. Il entre sur scène et passe un coup de fil. Il établit un compte-rendu à quelqu'un, une autorité politique sans doute. Il parle d'un cercueil et d'un menuisier et par la suite, rassure que la pièce en préparation ne soit jamais jouée. Il se positionne comme le personnage central, l'espion du groupe, la personne qui contrôle les opinions des gens, un « prophète » qui annonce l'issue du spectacle mais se méprend car le spectacle n'aura pas la fin escomptée. Il se glisse subrepticement dans ce groupe dans lequel il fait office de musicien, de membre du chœur, de comédien et de comique. Le Censeur joue des personnages divers : Seth, Créon, conteur, narrateur, musicien, chanteur, clown.

La compagnie est composée de six comédiens. Le « metteur en scène » convoque la compagnie dont les membres se sont perdus de vue à cause des problèmes des uns et des autres, il explore le temps au cours duquel les comédiens ont joué divers grands auteurs à travers le monde. Mais le « metteur en scène » et une partie de l'équipe remarquent, durant le jeu des retrouvailles, l'absence de Yao. Ce dernier est le frère d'un autre personnage, d'une comédienne qui feint de prendre conscience subitement de l'absence de Yao et esquisse un départ à la recherche de son frère. A mi-chemin, elle s'arrête et part dans un délire. Elle raconte comment Yao a disparu en mer et

son corps n'a jamais été retrouvé. Le corps de la comédienne se démultiplie, les comédiens et comédiennes s'unissent à elle comme un seul corps, un chœur. Ils sont en proie à la transe et au bout du compte, elle se laisse submerger par les pleurs. Le chœur se disloque. Le guitariste entonne un chant qui raconte une naissance, leur naissance dans la Cité.

Cet épisode passé, le metteur en scène invite la compagnie à jouer « Isis... » et procède à la distribution des rôles : Isis, Osiris, Nephtys, Seth et le percussionniste. Le jeu s'établit. Le metteur en scène lit les didascalies. Le retour au passé évoque la vie d'Isis, d'Osiris, de Nephtys et de Seth dans l'Égypte antique, lieu supposé de la naissance du théâtre. La présence effective du chœur nous plonge dans le théâtre d'Égypte et de la Grèce antique avec l'évocation d'Antigone qui défend un corps mort. La fiction se mêle au réel et aux faits divers. La troupe est rattrapée dans le jeu par les problèmes qui la minent. Un personnage est tabassé pour avoir couché avec la femme de son meilleur ami. Le metteur en scène calme le jeu. Brouhaha. Le Censeur revient car il n'approuve pas que la compagnie joue cette histoire de corps dispersés :

Je travaille pour des gens qui ne souhaitent pas que les temps nouveaux soient pour eux synonyme de soucis. Vous comprenez ? Des gens qui pensent que c'est encore prématuré de poser la question des disparus (...). Écoutez-moi. Vous ne jouerez pas cette pièce. Le moment est mal choisi pour raconter une histoire de frère qui tue le frère, de corps découpés en morceaux et dispersés.⁷⁴

Le Censeur vient signifier ce changement à la compagnie mais la conviction des comédiens et comédiennes qui ont échappé à la dictature est intacte. Le Censeur appartient aux forces invisibles de l'ancien système. La situation sensible de la nouvelle ère donne des ailes aux comédiens. Ils sont possédés par le verbe, dans le sens de la transe. Possédés, les comédiens, prennent la décision de représenter la pièce car ils se souviennent de l'antique histoire :

L'histoire qui s'est réveillée, a roulé, roulé, tourné sur elle-même, claqué son fouet, et s'est jetée sur Antigone. - S'est jetée sur elle. - Après tant et tant de chanteurs qui l'ont chantée, après tant et tant de conteurs qui l'ont contée, après tant et tant d'oreilles qui l'ont

⁷⁴ Dans cette scène surréaliste que nous n'avons pas totalement citée, le Censeur s'en prend au metteur en scène et à l'écrivain de la pièce. Le Censeur était là, il y a dix ans au temps de la dictature. La Compagnie profite de l'alternance du pouvoir pour jouer mais le Censeur revient comme un vieux démon.

entendue, après tant et tant de cœurs qui l'ont retenue, puis-je, à mon tour, la faire arriver ? - Si elle est là, qu'elle vienne ! Si elle arrive, qui peut l'empêcher ? (Efoui, *Isis-Antigone*)

Cette partie retrace l'histoire qui « s'empare » non seulement de l'écrivain mais aussi d'Antigone, de Créon comme justifiant l'interdiction de donner une représentation du spectacle. Antigone, bien qu'elle connaisse l'édit de Créon qui ordonne à la population de ne pas enterrer Polynice, outrepassa la loi. Le groupe prend la résolution de jouer cette histoire de corps dispersés qui oscille entre histoires personnelles de disparus et fiction mythique. L'auteur conduit sa dramaturgie entre les histoires personnelles (Yao, Sankara, Lumumba et des personnes anonymes qui ont disparu et qu'on n'a jamais retrouvées) et établit un parallèle avec les mythes de disparition. Des « Antigone » existent aujourd'hui, les artistes peuvent-ils jouer leurs histoires ? La dramaturgie tisse des analogies entre mythes et réalité. Toucher aux énergies du mythe réveille des situations identiques à ce qui nous arrive. Le mythe rend présent ce qui n'est plus. L'écriture dramaturgique de Kossi Efoui devient un tombeau, une pièce musicale composée à la mémoire des disparus mais aussi un genre littéraire destiné à être pris en charge théâtralement. De l'assemblage d'Osiris au refus d'Antigone, la scène transpose deux politiques du corps : rassembler et enterrer. Leur collision avec les disparitions contemporaines transforme le plateau en tombeau actif : un lieu qui ne montre pas seulement la perte, mais qui travaille la mémoire. Comment la scène fait-elle advenir l'absence par la présence ? Quelle poétique du souffle se dégage ?

3. Absence et présence de l'être : aux origines du théâtre du souffle

En Afrique de l'ouest, l'être est avant tout souffle – ce flux vital inspiré et expiré, transmis par les ancêtres pour accomplir une mission dans le monde des vivants. Ce souffle est à la fois respiration, énergie, parole créatrice. Il précède l'être et façonne son devenir. À l'instar du *verbe* qui, selon d'autres traditions, précède l'existence, le souffle donne forme à la parole, à l'histoire, au corps, à la scène.

L'absence est différente de la notion de présence physique du vivant. Être absent, en droit, consiste à ne pas donner de nouvelles, ce qui est différent de la notion de présence physique lors d'un procès ou dans la vie de tous les jours. *De facto* l'absence se confond à la labilité du comédien sur scène. Toute représentation théâtrale est précaire et nécessite la forte présence de

l'artiste dramatique alors que l'absence est empreinte de mystères et d'énigmes dans l'espace et le temps. Or, dans la création d'*Isis*..., les comédiens invoquent cette absence comme une disparition, comme une mort. Ce qui n'existe pas, ce qu'on ne voit pas est invoqué, les esprits ou les dieux et les morts (les absents) par exemple. Le projet préfère ne pas utiliser le terme de « mort » mais d'absence pour désigner les défunts-ancêtres, absents mais spirituellement présents. En les exhumant par la convocation scénique, ils prennent possession du vivant.

Un projet théâtral basé sur une telle idée revendique une fonction mémorielle et thérapeutique : en exhumant les récits fragmentés des corps dispersés, les mémoires occultées, les histoires enfouies, le théâtre produirait une forme d'anamnèse – un retour du refoulé historique, mythique ou intime – qui rend visible l'invisible et présent l'absent. Il s'agit moins de représenter que de faire advenir les récits incarnés, cannibalisés puis digérés par les acteurs qui deviennent les médiums d'une parole plurielle, collective et rituelle.

Le choix de Kossi Efoui pour produire « au plateau » n'est pas anodin. L'absence est une idée qui traverse la fiction du romancier togolais Kossi ; son œuvre abonde en personnages disparus puis réapparus, en fantômes immatériels et matériels.⁷⁵ L'univers romanesque de Kossi Efoui est en lien avec les enquêtes et donc en phase avec l'écriture d'*Isis-Antigone*... Le dramaturge utilise les faits qui relèvent des mythes : l'histoire de la reine Isis puis du personnage d'Antigone. Isis est une déesse majeure de la mythologie égyptienne, épouse d'Osiris et mère d'Horus. Elle est connue comme une magicienne puissante qui a réassemblé le corps de son mari démembré, lui redonnant la vie pour concevoir Horus, le successeur légitime au trône. Quant à Antigone elle est une figure de la mythologie grecque et de la littérature, connue principalement comme l'héroïne de la tragédie de Sophocle, *Antigone*. Elle est la fille d'Œdipe et de Jocaste, et la sœur d'Étéocle, Polynice et Ismène. Dans la pièce de Sophocle, Antigone défie l'autorité de son oncle, le roi Créon, en enterrant son frère Polynice, condamné à rester sans sépulture. Cette opposition entre les lois humaines (celles de Créon) et les lois divines

⁷⁵ Le Moigne-Euzenot, Sonia Martine. « Le retour de X : “St Dallas n'est pas ville à visiter mais à raconter”. Le vertige pendulaire dans les romans de Kossi Efoui ». *Le sentiment de la langue*, édité par Musanji Nglasso-Mwatha et Tunda Kitenge-Ngoy, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, <https://doi.org/10.4000/books.pub.36132>

(l'obligation d'enterrer les morts) est au cœur de l'œuvre.

Antigone, interprétée comme un symbole de la résistance individuelle face à l'arbitraire du pouvoir, est également un personnage aux multiples significations à travers l'histoire de l'art et de la pensée, notamment dans la pièce éponyme de Jean Anouilh.

Pour raconter les corps dispersés, Kossi Efoui s'empare d'abord du mythe d'Isis. Elle est la reine du jour et de la nuit à qui on peut adresser des prières et être exaucé. On la rapproche de Junon et de Bellone. Elle est la fille de la terre, Geb et du ciel, Nout. C'est une divinité suprême. Dans son procédé, il s'approprie le mythe et le réécrit. Ce choix est personnel d'autant plus que les dieux de la terre et du ciel (Togo, Bénin, Ghana), qui ont pour noms Sakpatè et Hébiesso, sont incarnés par cette divinité égyptienne. Kossi Efoui écrit en ces termes en s'appuyant sur l'auteur Apulée qui est né vers 125 en Algérie :

- Je viens à toi, émue par tes prières, moi qui suis la mère de la nature entière, maîtresse des éléments, principe originel des siècles, divinité suprême, reine des Mânes, la première entre les habitants du ciel, type unique des dieux et des déesses. Les voûtes lumineuses du ciel, la mer et ses brises salutaires, l'enfer et ses silences affligés obéissent à mes lois. Puissance unique adorée sous autant d'aspects, de formes, de cultes et de noms qu'il y a de peuples sur la terre. Les uns m'invoquent sous le nom de Junon, les autres sous celui de Bellone. Je suis Hécate ici, là je suis Rhamnusia. Mais les peuples des deux Éthiopies, et les Égyptiens puissants par leur antique savoir, pays que le soleil favorise de ses rayons naissants, eux seuls me rendent mon culte propre, et m'appellent de mon vrai nom : la reine Isis. (Apulée, chap. 11)

A partir d'Apulée, Kossi Efoui va introduire le mythe d'Isis sur la scène, mais en l'accolant à celui d'Osiris. Dans une courte séquence, le narrateur principal, le « metteur en scène », questionne l'origine du théâtre. *L'ekphrasis* de Kossi Efoui fait donc remonter, comme en écho, le travail théâtral lui-même à la supposée origine du théâtre en Égypte.

« **Le metteur en scène** : On va jouer le mythe d'Osiris et d'Isis.

Le metteur en scène distribue le texte

Le Chœur (lit) : Geb, la Terre et Nout, le Ciel, ont deux fils : Osiris et Seth, et deux filles : Isis et Nephtys. Osiris et Isis s'épousent. Seth et Nephtys s'épousent. Le pouvoir est partagé entre les deux frères. Mais

Seth, jaloux, décide d'accaparer tout le pouvoir. Pour cela il faut tuer Osiris.

Le metteur en scène : Voici les lieux de la scène : un banquet.

Musique. Scène de banquet. Entre le cercueil

Metteur en scène : Mais que fait un sarcophage à un banquet ?

Un acteur (Seth) : C'est pour jouer.

Le chœur : Jouer à quoi ?

L'acteur (Seth) : Celui dont les dimensions, l'envergure et la carrure épouseront parfaitement celles de ce sarcophage recevra la plus grosse récompense jamais attribuée dans ce royaume.

Le chœur : Seth avait préalablement fait prendre les mesures d'Osiris.

L'acteur (Seth) *aparté* : J'ai préalablement fait prendre les mesures d'Osiris. Le cercueil sera à sa taille.

Le chœur : Osiris s'allonge dans le cercueil. Son frère Seth se précipite avec ses complices et ils ferment le couvercle. Ils jettent le cercueil dans l'eau du Nil. Le cercueil flotte jusqu'au Liban.

Le metteur en scène : Fin de l'Acte I. Acte II : Isis part à la recherche de son frère. Isis suit le cercueil jusqu'au Liban et le ramène en Égypte. Acte III : Seth réussit à s'emparer du corps d'Osiris, le découpe en quatorze morceaux qu'il disperse. Isis part en quête des quatorze morceaux afin de rassembler les morceaux pour redonner vie au corps. D'un côté l'amour fou, de l'autre côté, la haine folle, la jalousie folle. Entre les deux, le corps d'Osiris. Le corps glorieux d'Osiris, c'est le lever du soleil, l'éclat de l'aube, la promesse de vie. Le corps dispersé d'Osiris, c'est le crépuscule, et puis la nuit : le soleil déchiqueté par les ténèbres. Mais dans le noir, à l'insu des ténèbres, il y a Isis qui cherche et trouve les morceaux du soleil mort, il y a la magie d'Isis qui assemble les morceaux éparés et redonne vie au corps du soleil, il y a la magie d'Isis qui redonne l'éclat au monde. Et l'aurore à nouveau. (Efoui)

De l'assemblage d'Osiris au refus d'Antigone, la scène transpose deux politiques du corps : rassembler et enterrer. Leur collision avec les disparitions contemporaines transforme le plateau en tombeau actif : un lieu qui ne montre pas seulement la perte, mais qui travaille la mémoire. Pour jouer cette scène supposée se passer en Égypte, la mise en scène introduit une *ekphrasis* musicale. La scène se joue sur fond de tambours traditionnels des Éwés du Sud Togo (Atopani, tam-tam parlant), de la kora, instrument utilisé dans la

cour du roi par les thuriféraires chez les peuples mandingues, et une guitare moderne. La polyphonie et le jeu renvoient à un renouvellement du mythe par le jeu de l'intermédialité musicale (Arlaud).

Isis et Antigone sont des mythes c'est-à-dire des récits, des faits qui ont existé puis ont été déformés par de multiples *ekphrasis*. Le mythe d'Isis allant à la recherche des corps démembrés de son frère participe à la fois du mythe et de la métaphysique. Comme on pénètre dans le monde des morts, le cœur des disparus qui pénètrent dans l'univers des morts est pesé devant Isis, divinité de passage, mais le monde des morts est dirigé désormais par Osiris ressuscité qui a préféré quitter la terre pour régner dans l'au-delà.

Cette *ekphrasis* scénique (transmédiation) entretient la confusion dans le texte de plateau, sur la démarche pour accéder aux corps disparus. Devant la nouveauté, la mise en scène va utiliser la *transe théâtrale*, comme outil du jeu. La transe théâtrale désigne un état modifié de conscience mis en scène au théâtre, souvent exprimé par le corps dans des mouvements, postures et comportements hors normes qui expriment des affects profonds. Cet état peut être vu comme une performance artistique qui joue sur la rupture avec le quotidien pour explorer la vie intérieure de l'individu, à travers une intensité émotionnelle et une expression corporelle parfois sans parole. La transe théâtrale est ainsi une forme d'expression dramatique où le corps et l'esprit sont en état d'exaltation ou de transformation, créant une immersion forte qui transcende la réalité ordinaire. Cette approche rejoint une vision du théâtre proche des origines dionysiaques de l'art dramatique, où la transe est un passage entre des états modifiés de conscience.

Sur scène, on invoque les noms des disparus, qui prennent alors possession (possession jouée, consentie) du corps des artistes. Dans l'éthique de la représentation des disparus, on parlerait au théâtre d'une *contre-spectacularisation* du trauma. Le corps absent entre dans le corps présent pendant la commémoration de l'acte (anamnèse). L'anamnèse fait recours à la mémoire du passé, c'est-à-dire le corps absent glorifié. Les morts ou ancêtres remontent, reviennent sous force de souffle, d'esprit. Tout comme l'histoire qui existe par et à travers des artistes. Kossi Efoui dans ce rituel a recours non seulement à l'histoire, mais l'immixtion de la fiction dans le réel rend présent (vivant) les fragments de récits.

Dans la mise en scène, on constate des renvois au mythe biblique de Babel qui symbolise le brouillage des langues, voire des langages. L'origine des

langues a été mythiquement ainsi expliquée. Le livre de la Genèse parle de la cosmogonie, de la naissance du monde. Or, des études ont prouvé que Babel s'est inspiré du temple du dieu de la terre et du ciel dédié à Babylone. Pour la mise en scène, les comédiens et comédiennes choisis en Afrique de l'ouest, utilisent chacun sa langue maternelle pour raconter l'histoire d'Isis et d'Osiris, suggérant ainsi la reconstruction d'une même sphère géographique et géopolitique. Les peuples de la côte ouest-africaine dériveraient des mêmes royaumes avant l'érection des pays (hypothèse de mise en scène). Le nouvel ordre mondial, la destruction des royaumes a créé de façon factice des pays africains. Cela a déstructuré les organisations existantes et engendré un système d'écriture identitaire selon la zone colonisée par les Européens. Un tableau scénique peint le caractère unitaire des langues dans leur diversité. L'utilisation de l'Atopani, ce tam-tam parlant de la côte ouest-africaine, révèle à la fois le temps ancestral et la force de communication utilisée dans les temps immémoriaux. En effet, le tambour relie l'univers des morts à celui des vivants. Par ailleurs, il sert aussi de moyen de communication entre les vivants en cas d'attaque du village par des ennemis ou si un grand sinistre advenait. Le lien entre les vivants et les morts a toujours existé et les morts font irruption dans le monde des vivants lors des cérémonies funéraires, leurs âmes ou souffles transmuteraient dans certains vivants pour délivrer des messages précis. Les ancêtres transcendés sont aussi présents lors des cérémonies d'intronisation des chefs ou des rois pour transmettre le pouvoir.

Dans certaines communautés comme chez les Adja-Tado du Golfe du Bénin, le trône royal du premier roi est exactement celui qui sert à chaque succession. Le nouveau chef ou roi est intronisé sur le même siège que l'ancien. Il utilise ce trône juste une seule fois dans sa vie et le trône est rangé : c'est une façon de mettre en valeur la succession au sein du royaume. Le même roi depuis l'origine s'incarne en d'autres rois, en ses successeurs. Ce trône est le même depuis le premier roi et sera identique jusqu'à l'extinction du royaume. Par conséquent, le pouvoir transmis doit être identique et l'ancêtre veille quoi qu'il en soit sur le royaume. Les nouveaux rois fabriquent à leur tour d'autres sièges qui n'auront pas la même valeur que le premier et porteront d'autres symboles. Le souffle de l'ancien chef et de ses dignitaires s'empare des enfants innocents, généralement des jeunes filles vierges lors des cérémonies liées au toilettage des sièges traditionnels dans les lacs ou les cours d'eau du village. Les jeunes filles en transe (transe rituelle différente de la

théâtrale) prennent la voix des anciens chefs ou rois qui les « chevauchent », pour délivrer des messages précis ou indiquer l'emplacement d'un objet recherché qu'ils possédaient de leur vivant. Cette possession peut durer une heure voire toute la journée au cours de la cérémonie. Les anciens restent présents dans ce cas avec les habitants pour ne rien perdre de l'événement, de tout ce qui se passe durant cette journée.

Les metteurs en scène Marcel Djondo et Gaëtan Noussouglo, ont privilégié théâtraliser des rites. En faisant allusion d'ailleurs à une supposée origine égyptienne du théâtre, ils ont tenté de relier le monde de l'art à celui du rituel. En effet, plusieurs théoriciens font remonter l'origine du théâtre à la Grèce antique. D'autres, par contre, défendent l'hypothèse selon laquelle le théâtre aurait vu le jour en Afrique. Il serait né en -1500 ans avant Jésus-Christ en Egypte dans le culte rendu à Osiris, un roi ou un dieu mythique de l'Égypte antique qui meurt et ressuscite à l'image des cycles des saisons. Kossi Efovi réunit dans son théâtre la source africaine et la source occidentale car pour lui, tous les récits sont des textes de terrain, qu'il faut se réapproprier pour comprendre la dispersion des corps par le fait de la dictature, la lutte démocratique, la colonisation, l'esclavage, etc. :

C'est vrai que l'esclavage est à la mode. Depuis que les oracles ont dit que si la Cité est dans la merde, c'est à cause des âmes errantes des esclaves sans sépultures, dispersés en mer, dispersés en terre de déportation, l'esclavage est à la mode. (...) La Porte du retour, c'est bon pour les Bâtiments et Travaux Publics. (Efovi).

La citation est extraite d'une scène de retrouvailles entre les artistes venus du Bénin et les autres artistes des autres nationalités. Elle fait allusion à un monument historique, « La porte du retour », érigé à Ouidah au Bénin en mémoire de l'esclavage, un lieu où convoient des touristes du monde entier dans l'idée de se remémorer, et qui nourrit également l'économie touristique du Bénin. La réminiscence de ce passé douloureux du peuple noir africain contraint à l'exil, à l'esclavage se transforme en élément touristique dans ce monde matériel dans lequel le profit remplace toutes les valeurs.

Le mot anamnèse provient du grec *ana* « vers le haut » et *mnesis* « action de se souvenir, de se remémorer ». L'anamnèse consiste à exhumer des souvenirs, bons ou mauvais, afin d'explorer les bienfaits de cette forme de théâtre qui fouille le passé en vue de trouver avant tout des issues aux problèmes qui minent l'humanité, la sépulture, les corps dispersés ou de poser

des problèmes réels des corps sans sépultures. Une des solutions à cette angoisse est d'exorciser le mal, d'apaiser les cœurs et convier les spectateurs vers la lumière. L'idée est d'accompagner les douleurs dans la transversalité des arts contenus dans le théâtre : musique, danse, arts plastiques, chant, récits, masques, etc. Osiris, personnage de la pièce proposée par Kossi Efoui a des références aussi dans le *Livre des Morts des anciens Égyptiens* qui n'est qu'une compilation de textes par le scientifique russe Grégoire Kolpaktchy. Dans son mot introductif, il déclare :

Osiris est mort, mais Osiris existe. Il est là, Seigneur de l'Amenti, Roi du Monde Inférieur. Il est le juge suprême des morts. Immobile, figé, enserré dans ses bandelettes de momie, il reçoit leurs hommages. Certes, il existe ; mais c'est une ombre sans consistance, un fantôme, moins réel que les morts eux-mêmes qui viennent et s'en vont, qui se bousculent et se lamentent dans les ténèbres éternelles. Ce qui constitue le caractère spécifique – et unique – du Livre des Morts, c'est cette conciliation singulière et surprenante d'un Osiris à la fois présent et absent. Il ne se manifeste guère. C'est un dieu-souvenir, un dieu symbole. (Kolpaktchy 19)

Absence-Présence donc. Les dieux prennent des formes symboliques, comme celle du soleil qui point à l'horizon. A l'image du corps d'un Jésus pour les catholiques. Les différentes *ekphrasis* dans le texte de Kossi Efoui rappellent à la mémoire des comédiens le souvenir de leurs compagnons de jeu disparus mais présents symboliquement., à l'image d'Isis, d'Antigone, des esclaves, des migrants... Si ce n'étaient que des souvenirs remémorés, le texte resterait historique, mais le texte et les souvenirs charriés prennent corps à travers le jeu, la mise en scène, la chorégraphie des corps dirigés, éclairés pour relier le passé au contemporain :

La sœur : Où est mon frère ? La foule est encore devant la maison. Où est mon frère ? A l'approche de la maison, j'ai vu la foule. Je dis au chauffeur : Je descends. Le chauffeur dit : une voiture n'est pas un vélo. Ça ne freine pas comme ça brusquement. Cause pas, je descends tout de suite. Il ralentit. Je saute avant qu'il s'arrête. Je saute et je cours. Le chauffeur crie : Mon argent. Je crie : Attendez-moi, je reviens. Le chauffeur crie : C'est bête. Vous n'arriverez pas plus vite que le taxi en courant.

C'est bête, je sais. Je ne serais pas arrivée plus vite que le taxi en courant. Mais

ce n'est pas pour arriver plus vite. Je ne cours pas pour arriver quelque part. Ni devant cette maison. Ni dans cette maison. Ni nulle part au monde. Je cours comme un noyé agite les bras, c'est tout. J'entre dans la maison. On me regarde, je suffoque. Le grand-père fume sa pipe et me regarde, je suffoque. Mon père immobile sans bonjour me regarde, je suffoque. La mère, les sœurs de la mère, celles qui l'aiment, celles qui ne l'aiment pas l'entourent de leurs poitrines agitées, crient sans me regarder : L'océan l'a pris. L'océan nous l'a pris.

« C'est faux »

Ma mère : « l'océan me l'a pris »

« Faux »

Mon père, tête ravagée, bouche ravagée, voix même ravagée : « Faux comment ? Et ça ? Et ces vêtements que tu vois là. Ces vêtements qu'on a retrouvés sur la berge ? C'est faux ? Il est devenu fou ? Il a laissé ses vêtements sur la berge et il est parti se promener tout nu dans la ville ? Il se promène nu dans la ville en ce moment même ? Faux comment ? »

J'ai traversé la foule. J'ai retrouvé le taxi. On roule vers ici. Il parle. On passe devant Flo Jardin. Il parle. La radio parle. On traverse Kodjoviakopé. Il parle fort pour avaler le son de la radio. La radio parle fort. Elle dit que la Première ministre est contente. On passe devant l'hôpital. Il dit que sa femme a accouché ici. Il dit que c'est lui-même qui a changé l'ampoule dans la chambre où dormait sa femme, lui-même qui a réparé l'électricité sinon c'est l'obscurité. Il dit que lui n'est pas content. La radio dit que la Première ministre est contente. Le chauffeur dit que la visite technique, il ne l'a faite qu'une fois il y a cinq ans, quand il a fait immatriculer la voiture. Il dit que l'assurance, il n'a pas payé depuis quatre ans. Il dit : Priez, Madame qu'on ne fasse pas un accident. Sinon, on est foutu, vous et moi sans assurance. La radio passe de la musique pour couvrir sa voix, et ma voix aussi. Il éteint la radio. « Vous avez dit quoi ? Madame. » J'ai dit : « je n'ai pas de prière ». « Vous n'avez pas de prière ? Vous n'avez pas Dieu ? Vous n'avez pas Jésus ? Alors qui va les punir ? » Il me regarde dans le rétroviseur. Je ne sais pas ce qu'il y a sur mon visage. Il panique : « Madame, vous n'allez pas bien. Qu'est-ce qui ne s'est pas passé dans la maison. Vous voulez que j'arrête ? » « Mon frère s'est noyé. » Il dit : « C'est faux ». J'ai pleuré fâchée : « C'est faux comment ? Et ses vêtements sur la berge du fleuve. Il est devenu fou ? Il a laissé ses vêtements

sur la berge et il est parti se promener nu dans la ville ? » « Vous savez comment ça se passe, Madame. On les déshabille avant de les jeter à l'eau. De temps en temps, quelqu'un disparaît. Quelqu'un, c'est un dignitaire du royaume, disparu. C'est un poète, disparu. C'est un sage, disparu. C'est un ministre, disparu. Mais aussi un inconnu, pêcheur, artisan forgeron, enseignant de philosophie ou de mathématique. Parfois aussi un vagabond. Sans maison ni repos. On l'a vu. On ne l'a plus vu. Corps jamais retrouvé. Ou alors, de temps en temps, un cercueil rendu à une famille. Enterrez ça immédiatement. Interdiction d'ouvrir le cercueil. La rumeur dit : « C'est cailloux dedans. Il n'était si lourd de son vivant. » La rumeur dit : « C'est cochon dedans. » La rumeur dit : « C'est poutre dedans. » (Efoui)

Dans cette séquence, la sœur part à la recherche de son frère disparu à Lomé ou dans une autre ville dans le monde. Les références à Kodjoviakopé, un grand quartier de Lomé, à Flo Jardin (en réalité Fréau Jardin) qui est une place mythique à Lomé et à l'océan (Atlantique) corroborent l'analyse. Des allusions explicites situent la scène à une époque politique du Togo, la période qui correspond au règne du Général Gnassingbé Eyadema, du 13 janvier 1967 au 5 février 2005. À la fin de ce long règne, c'est son fils, Faure Gnassingbé, qui lui succède, en 2005. Il a nommé une femme, Victoire Tomégah Dogbé, première ministre le 28 septembre 2020. Dans le texte, on retrouve des allusions au présent : « *Il dit la première ministre est contente* ».

Ce Togo, est un microcosme symbolisant l'ère de la dictature et de la soi-disant nouvelle ère au cours de laquelle les transporteurs ne sont pas assurés et la route est cahoteuse, dangereuse, allusion à peine voilée à la série télévisée française « *Les routes de l'impossible* »⁷⁶. Ce sont des souvenirs de son frère disparu qui reviennent en mémoire à la sœur. Elle les évoque. Le climat dans lequel elle vit s'appelle tantôt le nouvel ordre, tantôt la dictature.

Les souvenirs exhumés, les corps des comédiens sont en oscillation dans la mise en scène, les corps s'unissent comme une hydre à plusieurs têtes et se meuvent. La reprise en cœur de « je suffoque » par le chœur prend le spectateur à la gorge et débouche certainement sur la colère de la comédienne. Cette union figure ainsi le Zangbeto (danseur masqué) qui fait des tourbillons,

⁷⁶ *Les routes de l'impossible* est une série documentaire télévisée diffusée sur France 5 depuis 14. Des transporteurs prennent des risques énormes en prenant les moyens de transport (terre, mer et air) pour transporter des personnes. C'est une émission de Tony Comiti sous la direction de Patrice Lucchini.

et se livre à des tours de prestidigitation. Une voix forte interrompt la scène, c'est le comédien qui crie et se rappelle que tout est jeu, le danseur masqué repart en coulisse pour préparer d'autres tours. En pleurs, le « metteur en scène » intervient, un signe au guitariste et une musique d'apaisement jaillit. Les temps nouveaux ne doivent pas être synonymes de pleurs, de soucis mais de jeux, de danse et de musique. Il faut tout noyer dans un univers musical qui rend tout rose dans le meilleur des mondes qui attire et non divise. Le temps de l'ancienne ère est brutal, il vaut mieux ne pas le réveiller. Le trompe-œil d'aujourd'hui nous fait stagner dans un monde paradisiaque. L'ordre doit être maintenu à tout prix, même si cet ordre de la nouvelle ère est perturbé par les fantômes de l'ancienne ère.

4. Corps et récits fragmentés comme matrice de jeu

Les comédiens distribués sur le projet Isis ont une expérience certaine de la scène mais l'écriture de plateau était une nouveauté dans leur carrière. Ils ont l'habitude de travailler avec des textes écrit à l'avance, avec une scénographie ficelée à l'avance, des accessoires choisis d'après la note de mise en scène ou imposés par le texte. Dans une configuration classique, la mise en scène revient à recréer, transposer, réadapter. Dans une création de plateau, il est question d'improviser, de visionner des entretiens filmés, de questionner des artistes, d'improviser, de se réapproprier les mythes pour un retour à la dualité scène/écriture, écriture/scène. Les comédiens ne jouent pas un rôle au sens classique, ils/elles portent, traversent, cannibalisent des récits, devenant eux-mêmes corps-mémoire, corps-rituel, corps-écho. Il s'agit d'un théâtre incarné, à la fois physique, métaphysique et politique, où le corps devient texte, archive, interface vivante entre passé et présent. Comment sur la scène figure-t-on l'univers des vivants et des morts, de ces têtes sans corps, des corps creux vidés de toute substance ? La mise en scène choisit le travail sur les corps et le travail sur les masques.

a. Corps et mimesis

Puisque dans la réalité, la plupart des disparitions ont lieu au cours des voyages : par terre, par mer et par avion, un exercice sur les différents moyens de locomotion a réuni tous les comédiens. L'exercice de leader a permis de canaliser les énergies. Une personne, le leader, exécute un geste repris identiquement et simultanément par les autres membres du groupe. Le but

principal du récit généré est d'être fusionnel. Le récit des visions se réalise concrètement par différentes voix à corps unique dans l'imitation des moyens de transport : taxi, bateau, avion, vélo... Le texte qui en a découlé est empreint de ces visions :

Enfant, je raconte mes visions. On me dit « Tais-toi!, enfant tourmenté » Je vois comme dans un songe des têtes coupées errer dans l'air. On me dit : « Tais-toi!, enfant tourmenté. » Des corps creux, des corps sans organes errer au-dessus des mers et disparaître dans le vide. « Tais-toi! » Des têtes sans corps. Des corps sans tête. « Tais-toi! » Un jour, je vois. Je marche dans la nuit et soudain, le chemin devient blanc de lumière. Et des êtres habillés de la même lumière. Assis de chaque côté du sentier. « Tais-toi! » Mes parents m'ont amené consulter l'oracle. L'oracle a dit : Votre fille, l'enfant tourmentée a vu ce que personne ne devrait voir. Ce sont des êtres venus de l'invisible pour ramener dans l'invisible le souffle de celui qui est mort, et qui attendent, pour le ramener, qu'une sépulture lui soit donnée.

b. L'usage des masques

Les masques constituent le canal par lequel les deux univers coexistent. Le travail de la mise en scène a insisté sur les points de suspension entre l'exercice physique et la transversalité des genres littéraires et du spectacle vivant. Les comédiens choisis savent jouer divers instruments de musique : kora, tambours, castagnettes, saxophone ... Ils chantent, certains dansent parfaitement, ayant été dans des ballets traditionnels. Les instruments de musique, les sons et les accessoires constituent un prolongement de la présence des corps sur scène.

En filigrane de l'exercice théâtral, ces voyages avec des multiples moyens (humains, matériels et immatériels) dispersent les corps. Ils sont aussi la rencontre de plusieurs esthétiques dont le concert-party (Kangni et Agbleta), théâtre musical improvisé, caractérisée par sa musique, le *highlife* (Plageman, 2012). Les différents récits collectés ont conduit à construire des scènes fragmentées. Kossi Efoui, en tant que fin connaisseur de l'Afrique, de l'Europe a livré un texte qui met en abyme, poétise la réalité et prend des distances par rapport au vécu insupportable.

La mise en scène a rajouté des dialogues et des scènes à la pièce rendue par l'auteur. La pièce inédite ne comporte pas de didascalies, puisque c'est une

écriture de plateau, les deux metteurs en scène ont créé le personnage de « Metteur en scène » auquel ils ont donné la liberté d'imaginer les didascalies et de diriger les comédiens. Un prologue qui n'existe pas dans le texte a été inventé pour l'ouverture du spectacle. Toutes les interventions du « Metteur en scène » (personnage) ont été inventées et le dialogue final également. La première scène qui ressemble au prologue établit le lien entre l'univers des ancêtres et celui des vivants par le biais des masques larvaires. Les masques larvaires⁷⁷ sont des masques, disons premiers, qui n'ont que de petits yeux (des trous), la forme du visage (nez allongé, écrasé, pointu ou insignifiant, joues exagérées, ...) et qui n'ont pas de bouches ouvertes pour la parole articulée. Ce sont des masques qui montrent des êtres inhabituels et dont le caractère est difficile à cerner. Un tuyau PVC (poétique matérielle) ramassé sur un chantier de construction leur sert, dans le jeu, de soufflerie.

Ce souffle médiatisé est d'abord saccadé comme un regard du dehors, des mains livides venant de l'au-delà. On exhibe un maître de cérémonie fidèle aux violences qui se produisent sur une jeune femme au centre de l'action. La jeune fille cherche à prononcer une parole mais aucun son ne sort de sa bouche. Elle a essayé trois fois sans succès. Les autres comédiens se sont saisis de leur instrument et en chœur, ils ont soufflé vers elle du vent. Ce vent transporte les mots, lui ouvre les cordes vocales et elle prononce une réplique : « Antigone n'est pas morte ». Cette parole est aussitôt reprise par l'ensemble des comédiens, et cela tout en jouant de leur instrument. Tous les sons se mélangent (ekphrasis sonore).⁷⁸

5. Esthétique du souffle : une poétique du passage et de l'incorporation

Le théâtre du souffle apparaît au final comme une forme qui aspire les arts du spectacle. Il utilise aussi bien d'anciennes que de nouvelles formes artistiques et propose une forme extensible de l'art théâtral. Cette configuration théâtrale transpose, dissèque et transforme les formes. Elle « prend aux tripes », libère le corps et donne libre cours aux mouvements physiques. Les objets, la

⁷⁷ Ce sont des masques qui apparaissent dans le carnaval de Bâle (Suisse). C'est Jacques Lecoq qui les a découverts et exploités amplement dans son école.

⁷⁸ Cette dernière action n'a pas été retenue dans le choix final puisqu'avec l'ouverture du plateau la magie, anagramme d'image, s'opère. Deux éléments symboliques ont plutôt retenu l'attention des metteurs en scène : les masques et le cercueil.

musique, la danse et les mots sont des prolongements du tourbillon corporel. Ce théâtre est un maillage qui, s'enveloppant au-dessus des seuls mots, lie intrinsèquement le monde visible (celui des vivants) au monde invisible (celui des ancêtres et des dieux) et célèbre le corps poétique (la corporéité) en le rendant présent. D'un autre point de vue, il valorise les enquêtes anthropologiques de terrain, les résultats de travaux universitaires sur le théâtre en les détournant.

La forme décrite dans cet article procède par stratification, écriture de plateau, des va-et-vient entre les comédiens, le dramaturge et le(s) metteur(s) en scène. Le souffle reste la puissance qui subsiste à toute chose, qui se promène d'une forme à une autre. Le corps animé par le souffle de vie, concède le privilège de la vitalité à l'action et aux différents conflits qui s'y déroulent. Le corps représente à la fois le visible (l'enveloppe corporelle) et l'invisible (l'esprit qui est en lui, les ancêtres, les dieux) et ces deux entités confèrent une identité nouvelle à l'action, à l'espace vital, à l'espace de jeu. L'être à l'intérieur de soi est une dynamique, un véhicule qui a une motricité. En effet, l'esprit donne un souffle à l'action, insuffle une dynamique nouvelle et recrée l'acte théâtral.

Au final, l'analyse distingue trois niveaux de création du théâtre du souffle comme démarche : *physiologie* (respiration), *rituel* (possession), *dramaturgie* (rythme/scansion). L'homme (le comédien) apparaît comme un souffle qui reçoit le souffle : l'air à respirer, la vie qu'il donne aux instruments inertes, aux accessoires... Il reproduit en lui les quatre éléments fondateurs de l'univers : terre, eau, ciel et feu. Le feu intérieur qui est du domaine du ressenti, de la température, amène cette enveloppe corporelle à vibrer en phase avec la nature. Ce qui s'assimile au théâtre sauvage, anthropologique développé dans plusieurs rituels évoqués. L'énergie focalise l'action et la redynamise grâce aux outils comme la musique, la danse, le chant, le verbe pour mettre le corps au diapason de la vie, de l'univers, de l'être.

Ce qui nous amène à dire que le théâtre du souffle est un théâtre des corps. Une théorie de la présence issue d'une pratique de plateau. Il y a lieu de théoriser ce théâtre du souffle et d'en imaginer la réception critique, car sa forme semble engager une anthropologie sensible, critique, performative, qui fait de l'acte théâtral un lieu de résonance avec les rythmes du monde et les douleurs de l'histoire. Il nous rappelle que le théâtre ne peut être réduit à une représentation : il est invocation, souffle partagé, chant de mémoire, lieu de

passage des voix et des âmes, ekphrasis multiple en somme.

Conclusion

Le théâtre du souffle s'affirme comme une réponse à la fois artistique, anthropologique et existentielle à la dispersion des corps, à la fracture des récits, à l'oubli des mémoires occultées. Il ne s'agit pas simplement d'une nouvelle écriture scénique, ni d'un geste esthétique isolé, mais bien d'une tentative profondément incarnée de renouer avec les puissances fondatrices du théâtre en tant qu'espace de passage, de révélation et de transmutation. Ce théâtre naît dans les interstices du visible et de l'invisible, entre le cri et le silence, entre le vivant et l'absent. Il donne forme à ce qui n'a plus de visage, voix à ce qui n'a plus de nom, souffle à ce qui a été exilé du monde des vivants. En mettant en dialogue des traditions africaines, des récits mythiques, des fragments de mémoire contemporaine (disparitions politiques, deuils sans sépulture, exils forcés), le théâtre du souffle construit un langage scénique hybride, indiscipliné, organique. Il ne cherche pas à reconstituer un passé figé, mais à activer des résonances : celles qui vibrent dans les corps, les voix, les souffles, les rythmes, les gestes. Il interroge l'héritage des ancêtres, non pas comme archive, mais comme présence agissante, comme matrice de transformation. Le souffle devient ici le fil conducteur d'une dramaturgie traversée par la transe, la possession, la musique, l'improvisation, les interrogations — autant de formes qui réintroduisent la spiritualité, la corporéité, la mémoire vive au cœur de la pratique théâtrale.

Cette poétique du souffle permet de penser autrement le rapport entre la scène et le monde, entre le comédien et son rôle, entre l'histoire individuelle et les traumatismes collectifs. Le corps n'est plus support d'un personnage, il devient médium, interface, archive vivante. Le comédien ne joue pas, il est traversé, habité, parfois même possédé par des récits qui l'excèdent. Le metteur en scène n'impose pas une vision close, il orchestre un processus de révélation, il ouvre un espace où l'invisible peut se manifester.

Le théâtre du souffle est un théâtre qui soigne, qui dérange, qui questionne, mais surtout qui relie. En ce sens, le théâtre du souffle est aussi une proposition politique. Il refuse les logiques d'amnésie, les reconstructions factices, les usages marchands du passé. Il ne transforme pas les douleurs de l'Histoire en produits culturels ; il les affronte, les traverse, les élabore dans un geste de réappropriation créatrice. Il met en crise les récits dominants en

donnant voix aux disparus, aux effacés, aux errants, aux corps sans sépulture. Il déjoue les cloisonnements disciplinaires, esthétiques, géographiques, en mobilisant des formes plurielles, transmédiales, transgénérationnelles. En articulant mythe et mémoire vive, rituel et écriture de plateau, le *théâtre du souffle* propose une poétique de l'anamnèse incarnée. Au-delà d'un style, il institue un régime de présence où la scène devient espace de passage et de réparation. Cette théorie issue de la pratique appelle une critique située : décrire ses conditions, ses risques (exotisation, essentialisation) et ses puissances d'adresse.

Œuvres citées

- Alemdjrodo, Kangni, Gaëtan Noussouglo, Sonia Lawson et Sandra Agbessi. *Le Togo des rois*. Gourcuff Gradenigo, Paris, 2021.
- Alemdjrodo, Kangni, et Kokou Agbleta. « Le concert-party, une esthétique théâtrale du XXe siècle : un héritage en mutation ». *Uirtus: Journal of Arts and Humanities*, vol. 5, no 2, 2025.
- Anouilh, Jean. *Antigone*. La Table Ronde, 1987.
- Apedo-Amah, Ayayi Togoata. *Théâtres populaires en Afrique : l'exemple de la Kantata et du concert-party togolais*. Awoudy, Lomé, 2013.
- Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Folio Essais, 2013.
- Barba, Eugenio, et Nicola Savarese. *Les cinq continents du théâtre : faits et légendes de la culture matérielle de l'acteur*. Traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, Deuxième Époque, coll. « Les Voies de l'acteur », Montpellier, 2020.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Seuil / Points, Paris, 1983.
- Bible TOB. Alliance biblique universelle et Éditions du Cerf, Paris, 1988.
- Biet, Christian, et Christophe Triaou. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Folio Essais, Paris, 2006.
- Brook, Peter. *L'Espace vide : écrits sur le théâtre*. Points, 2003.
- Diop, Birago. *Leurres et lueurs*. Présence Africaine, Paris, 1960.
- Efoui, Kossi. *Isis-Antigone ou la tragédie des corps dispersés*. Manuscrit inédit, sans date.
- Grotowski, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. L'Âge d'Homme, Lausanne, 2012.
- Hamberger, Klaus. *La parenté vodou : organisation sociale et logique symbolique en pays ouatchi (Togo)*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2011.

- Kolpaktchy, Grégoire. *Le Livre des morts des anciens Égyptiens : un texte mystérieux, sacré et initiatique*. J'ai lu, Paris, 2009.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. 2e éd., Armand Colin, 2018.
- Plageman, Nathan. *Highbly Saturday Night: Popular Music and Social Change in Urban Ghana*. Indiana UP, 2012.
- Romanova, Olga. « L'étude de l'ekphrasis comme approche comparatiste ». *Comparatisme et intermédialité*, dirigé par Claude Paul et Eva Werth, Königshausen & Neumann, 2015.
- Snoep, Nanette, et Bernard Müller. *Voodoo, Vodou : autour de la collection Arbogast*. Éditions Loco, Paris, 2014.
- Sophocle. *Antigone*. Traduit par Robert Pignarre, GF Flammarion, 1999.
- Tackels, Bruno. *Les écritures de plateau : état des lieux*. Les Solitaires Intempestifs, 2019.

About the Authors/à propos des auteurs

Alemdjrodo Kangni est Enseignant-chercheur à l'Université de Lomé, Maître de conférences de littérature comparée et d'études théâtrales, il dirige le master professionnel en Théâtre Éducation et travaille sur la médiation entre littérature, arts visuels et arts du spectacle. Quelques publications : *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte, essai*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001. *Dans les mêlées. Les arènes physiques et littéraires, essai*, Yaoundé ; éd. Ifrikiya, 2009. *Dans les mêlées II. Où va la littérature togolaise, essai*, Lomé, éd. Awoudy, 2013. *Rachid Boudjedra, masculinité, féminité, transculturalité, Lomé, Continents*, 2019. *Le Togo des rois*. Ed Gourcuff Gradenigo. Paris, 2021.

Gaëtan Noussouglo est Docteur en Arts et littérature, comédien et metteur en scène. Sa démarche artistique se caractérise par la création du Théâtre du Souffle, une approche singulière qui mêle et interroge des récits ancestraux et des réalités contemporaines. Il est également auteur, avec notamment la publication de *Le Togo des rois*. Ed Gourcuff Gradenigo. Paris, 2021.

How to cite this article/Comment citer cet article:

MLA: Kangni, Alemdjrodo et Gaëtan Noussouglo. "Théâtre du souffle et écriture de plateau : *ekphrasis* du spectacle *Isis Antigone* entre mythe, mémoire et corporéité." *Uirtus*, vol. 5, no. 3, 2025, pp. 268-289, <https://doi.org/10.59384/uirtus.dec2025n14>.