



HAL
open science

Danse et dissidence : dramaturgie de la résistance dans le théâtre de William Butler Yeats et de Wole Soyinka

Inès Bigot

► **To cite this version:**

Inès Bigot. Danse et dissidence : dramaturgie de la résistance dans le théâtre de William Butler Yeats et de Wole Soyinka. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Français. NNT : 2021PA030076 . tel-03663393

HAL Id: tel-03663393

<https://theses.hal.science/tel-03663393>

Submitted on 10 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de la Sorbonne Nouvelle

ED 625 MAGIIE

Mondes Anglophones, Germanophones, Indiens, Iraniens et Études Européennes
EA 4398 PRISMES, équipes 19-21 et ERIN

Thèse de doctorat

Études du Monde Anglophone

DANSE ET DISSIDENCE :
DRAMATURGIE DE LA RÉSISTANCE DANS LE THÉÂTRE
DE WILLIAM BUTLER YEATS ET DE WOLE SOYINKA

Thèse présentée par INÉS BIGOT

et dirigée par Madame la Professeure ALEXANDRA POULAIN

Soutenue le 19 novembre 2021

Membres du jury

Madame la Professeure Élisabeth Angel-Perez (Sorbonne Université)

Madame la Professeure émérite Christiane Fioupou (Université de Toulouse –
Jean Jaurès)

Madame la Professeure Hélène Lecossois (Université de Lille)

Monsieur le Professeur Pierre Longuenesse (Université Sorbonne Nouvelle)

Madame la Professeure Fiona McCann (Université de Lille)

Madame la Professeure Alexandra Poulain (Université Sorbonne Nouvelle)

Danse et dissidence : dramaturgie de la résistance dans le théâtre de William Butler Yeats et de Wole Soyinka

Dans le théâtre rituel total de William Butler Yeats et de Wole Soyinka, la danse, comprise aussi bien comme pratique performative que comme motif littéraire, se fait le véhicule des questionnements philosophiques et politiques des dramaturges, un outil critique dissident qui vient menacer les constructions épistémologiques et l'ordre établi. Loin d'être réduite à un symbole identitaire univoque, dans un cadre (post)colonial irlandais et nigérian où l'esprit de communauté a été ébranlé, la danse incarne le processus instable de reconstruction d'une identité personnelle et nationale perçue comme métamorphique et résistant aux catégorisations hâtives. Rebelles, les corps dansants des pièces, situés à la croisée des sphères de l'humain et du divin, du langage et du corps, de l'immobilité et de l'instabilité, du multiple et de l'un, ne se laissent pas étiqueter facilement. Ils constituent ainsi à eux seuls un microcosme représentatif de l'esthétique dramaturgique de Yeats et de Soyinka. Il s'agit d'une esthétique de la dissidence qui emprunte toujours un détour pour mettre en scène une certaine conception de l'identité irlandaise et nigériane, résistant à la tentation d'un discours totalisant et figé grâce à ce processus de distanciation qu'implique l'étymologie du terme « dissidence » (*dissidere, dis-sedere* : être assis à l'écart). Notre objectif principal sera d'identifier les multiples facettes du discours dissident que porte la danse dans les pièces de Yeats et de Soyinka, deux hommes de théâtre engagés que tout sépare à première vue (époque, culture, aire géographique) mais dont la conception du corps dansant, et par extension métaphorique, de l'identité, est comparable à bien des égards.

Mots-clés : Yeats, Soyinka, corps dansant, dissidence, résistance, dramaturgie rituelle, langage, contre-discours

Dance and Dissidence: the Dramaturgy of Resistance in the Plays of William Butler Yeats and Wole Soyinka

In the ritualized total theatre of William Butler Yeats and Wole Soyinka, dance – which is both a performance and a recurrent symbol – mediates the playwrights' philosophical and political questioning. It thus constitutes a critical dissident tool that threatens to destabilize epistemological constructs and socio-political status quo. Far from being reduced to a univocal symbol of national identity in an Irish and Nigerian (post)colonial context where the sense of community is fragile, dance embodies the unstable process of the rebuilding of a metamorphic type of identity which resists categorization. The rebellious dancing bodies of the plays under study reject uniformization since they are located at the crossroads of the human and the divine spheres, the sphere of language and that of the body, of motionlessness and instability, multiplicity and unity. Thus, they form a microcosm which is representative of Yeats's and Soyinka's dramaturgical aesthetics. It is a dissident aesthetics that always makes a detour in the staging of a certain vision of Irish and Nigerian identity, resisting the temptation of a totalizing and fixed discourse thanks to this process of distancing – a process inherent in the very etymology of the term “dissidence” (*dissidere, dis-sedere*: to sit apart). The aim of this work is to identify the various aspects of the dissident discourse formulated by the dancing bodies in the plays of Yeats and Soyinka, two committed playwrights situated at opposite poles (in terms of historical time, culture and geography) but whose plays come to a meeting point as their conception of the dancing body and of identity is, in many ways, similar.

Keywords: Yeats, Soyinka, dancing body, dissidence, resistance, ritual dramaturgy, language, counter-discourse

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à remercier très chaleureusement Madame la Professeure Alexandra Poulain qui m'a guidée, épaulée et conseillée avec une grande bienveillance et une grande générosité tout au long de ces quatre années de thèse. Ses travaux personnels sur le théâtre irlandais, et notamment sur les pièces de W. B. Yeats, ses relectures, son exigence, ses remarques pertinentes et les nombreuses discussions que nous avons eues ont joué un rôle essentiel dans l'accomplissement de ce travail. Un échange en particulier au cours duquel elle m'avait invité à faire « swinguer » davantage ma pensée, s'est avéré, au-delà de l'anecdote, crucial. C'est en effet à ce moment précis que je suis parvenue à animer le squelette théorique de mon travail pour le faire danser au rythme dissident des corps qui habitent les pièces de mon corpus.

Je tiens également à exprimer ma gratitude envers :

Madame la Professeure Christiane Fioupou dont la thèse pionnière sur le théâtre de Wole Soyinka a remarquablement éclairé mes recherches. Les séjours que j'ai effectués chez elle à Toulouse afin de consulter des ouvrages introuvables sur le théâtre africain et sur les pièces de Wole Soyinka ont été déterminants. Christiane Fioupou m'a non seulement fait bénéficier de ses connaissances incomparables en la matière mais elle a également su m'insuffler une grande joie de vivre. Je ne la remercierai jamais assez pour ses conseils avisés, sa générosité et son enthousiasme débordant. Je garde en mémoire cette après-midi d'octobre 2019 où ma directrice Alexandra Poulain, Christiane Fioupou et moi-même nous étions retrouvées à la ~~Colonie~~ pour assister à la célébration du 70^{ème} anniversaire de la maison d'édition Présence Africaine, en présence de Wole Soyinka lui-même.

Monsieur le Professeur Pierre Longuenesse dont les travaux sur le théâtre de W. B. Yeats m'ont inspirée tout au long de mon travail de recherche et avec qui j'ai eu la chance d'échanger lors de l'organisation du colloque de l'International Yeats Society en décembre 2019.

Melinda Szüts (DancePlayers Company) qui m'a donné accès aux liens privés des vidéos de ses mises en scène des pièces de Yeats.

Niall Henry, directeur de la Blue Raincoat Company (Sligo), qui m'a également donné accès à des photos de mises en scène des pièces de Yeats.

Barry Houlihan, archiviste à la James Hardiman Library de la National University of Ireland, grâce à qui j'ai pu consulter les archives numériques de l'Abbey Theatre à Galway en mai 2019.

Omofolabo Ajayi-Soyinka, chorégraphe et universitaire qui m'a accordé sa confiance en m'envoyant la version encore non publiée de son article portant sur son expérience en tant que

chorégraphe dans le cadre de la représentation de *Death and the King's Horseman* aux États-Unis en 2008.

Caroline Dauphin et Manon Philippe, désormais docteures, pour leur amitié et leur soutien indéfectible.

Je remercie enfin mes parents dont la présence et les mots réconfortants ont su m'apaiser lors des moments les plus difficiles. C'est à ma mère ainsi qu'à ma grand-mère que je dois cet amour pour la danse et c'est de mon père que je tiens ce sens du rythme qui m'a permis de faire le lien entre mon passé de danseuse et mon présent de chercheuse.

Un grand merci encore à tous les danseurs dissidents qui m'ont inspirée :

Loïe Fuller, Isadora Duncan, Michio Ito, Vaslav Nijinski, Germaine Acogny, Qudus Onikeku, Serge Aimé Coulibaly, Gregory Maqoma, Bidiefono DelaVallet, Zora Snake, Ahmad Joudeh, Nadia Vadori-Gauthier et tant d'autres...

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	13
---------------------------	-----------

PREMIÈRE PARTIE

PORTRAIT DE DEUX DRAMATURGIES RITUALISÉES : POUR UN THÉÂTRE TOTAL DISSIDENT	53
--	-----------

Chapitre 1 – Théâtre et rituel : « dancing partners » ?.....	59
---	-----------

1.1 Un théâtre ritualisé	59
--------------------------------	----

1.2 « I always feel that my work is not drama but the ritual of a lost faith » : le rituel vu par Yeats	64
--	----

1.3 « [...] rites, rituals, are inevitable metaphors for the drama of life ».....	70
---	----

Chapitre 2 – Mobilisation et mise à distance du rituel : une dramaturgie de la résistance ...	81
--	-----------

2.1 Le rituel comme thème et structure dans les pièces de Yeats ?	81
---	----

2.2 Détournements rituels dans le corpus soyinkien	112
--	-----

Chapitre 3 – Un théâtre total dissident.....	139
---	------------

3.1 Yeats à la recherche d’une forme dramatique totale.....	141
---	-----

3.2 Le théâtre total dans les pièces de Soyinka	170
---	-----

DEUXIÈME PARTIE

LA DANSE COMME MATÉRIAU REBELLE : DE LA MUSIQUE DES SPHÈRES À L'ESTHÉTIQUE DU DYSFONCTIONNEMENT ET DU DÉSÉQUILIBRE..... 187

Chapitre 1 – « Reconcil[ing] a warring universe » ?..... 191

1.1 Danse, unité et équilibre : point théorique 191

1.1.1 « Hammer your thoughts into unity » : l'Unité d'Être chez Yeats ... 192

1.1.2 « The secret of life is balance [...] » ou l'esthétique de l'équilibre chez Soyinka..... 203

1.2 Danser l'harmonie 210

1.2.1 « When two close kindred meet / What better than call a dance? ». 210

1.2.2 « A sense of balance and proportion » : construire l'unité par la danse dans les pièces de Soyinka..... 222

Chapitre 2 – « Tread[ing] this dance of life » : les dysfonctionnements et les dérives de la danse..... 235

2.1 Échec de la quête de l'unité et de l'harmonie..... 235

2.2 « The endless dance of contrapuntal energy » : danser le conflit 246

Chapitre 3 – « Things fall apart; The center cannot hold » ou la danse du déséquilibre.... 263

3.1 Du « point-repos du monde qui tourne » au « centre [qui] ne tient pas » ..263

3.2 « Il faut encore porter du chaos en soi pour pouvoir donner naissance à une étoile dansante »	276
3.2.1 « <i>Ijo mbe ninu aro, ese ni ko si</i> » : « <i>The lame man knows how to dance, only he has no feet</i> ».....	276
3.2.2 « <i>Drink[ing] from the stream of madness</i> » : <i>danse et folie</i>	285

TROISIÈME PARTIE

DE L'ENVERS DES MOTS AU DISCOURS MUET : DANSE ET LANGAGE DANS LE THÉÂTRE DE W. B. YEATS ET DE WOLE SOYINKA	297
---	------------

Chapitre 1 – Danse et langage : un point théorique	301
---	------------

1.1 La danse et le langage : un lien littéral ou métaphorique ?.....	301
--	-----

1.2 La danse ou « l'écriture corporelle » de la suggestion	307
--	-----

Chapitre 2 – « Dancing as if language no longer existed because words were no longer necessary » : la danse et la question de l'indicible	313
--	------------

2.1 Le discours didascalique des pièces de Yeats et de Soyinka	313
--	-----

2.2 La danse de l'étrangeté : hiéroglyphe réservé à l'initié ?	322
--	-----

2.3 « Where there are no words there is less to spoil » : la danse comme instant de révélation	340
--	-----

2.3.1 <i>Le corps dansant comme silence éloquent dans les pièces de Yeats</i>	340
---	-----

2.3.2 De la « prison des mots » à la « demeure des remèdes » : la crise du langage vue par Soyinka.....	347
Chapitre 3 – La danse : du discours au contre-discours.....	359
3.1 Danses pantomimiques et narratives	359
3.2 Le contre-discours du corps dansant	377
3.2.1 « Dance [...]No woman ever had a better thought » : révoltes féminines.....	377
3.2.2 « We shall all have our dance tonight, when it matters » : du statu quo à la révolution.....	397
Chapitre 4 – « Corps et désaccords » : le discours dissident de Yeats et de Soyinka sur le corps dansant	423
4.1 The « resurrection of the body » : Yeats et la réinvention du corps dansant	423
4.1.1 « There will be no more dancing in our time » ?	423
4.1.2 « The dance is changing now » : Yeats et la danse moderne	432
4.2 « Full-bodied tactics » : Soyinka contre l’« ideology conga ».....	442
CONCLUSION	451
BIBLIOGRAPHIE.....	463

TABLE DES ILLUSTRATIONS	485
ANNEXES	487
INDEX.....	505

INTRODUCTION

« Magic intervals¹ »

Le théâtre de W. B. Yeats et de Wole Soyinka, poètes et dramaturges appartenant à des époques et cultures fort distinctes, a fait l'objet en 2003 d'une étude comparée principalement centrée sur l'utilisation du mythe et de formes rituelles dans des pièces qui mettent en scène « la danse de la transition » de Cuchulain, héros légendaire irlandais, et d'Ogun, dieu yoruba du fer et de la guerre, de la créativité et de la route². L'ouvrage de Chii Akporji, *Figures in A Dance: The Theatre of W. B. Yeats and Wole Soyinka*, constitue la première étude comparée conséquente des pièces majeures des deux dramaturges. Quelques travaux pionniers ont également envisagé un rapprochement ciblé entre certaines œuvres dramatiques de Yeats et de Soyinka : ainsi les textes d'A. Thomas Cavano, « Death and Pagan Heroes in the Twentieth Century: A Comparison of Wole Soyinka's *Death and the King's Horseman* with Yeats's *The Death of Cuchulain* » (Cavano 1998), et « Elesin, Cuchulain and the Kingdom: the Culture Hero's Sacrifice » (Cavano 2002).

Malgré le titre éloquent et prometteur de l'ouvrage d'Akporji, *Figures in a Dance*, les rôles multiples que joue la danse dans les pièces de Yeats et de Soyinka ne sont pas abordés. Akporji s'appuie en outre sur un nombre limité de pièces dans son analyse de la dramaturgie rituelle des œuvres. Il en est de même pour les textes de Cavano qui ne se concentrent que sur deux pièces sans s'intéresser au corps dansant.

Si les analyses comparées des pièces des deux dramaturges sont peu nombreuses et incomplètes, elles constituent néanmoins un point de départ à partir duquel une exploration du traitement spécifique de la danse chez Yeats et chez Soyinka peut s'envisager à la lumière de la question politique abordée par Akporji et Cavano.

¹ Cette expression est tirée d'un poème de Soyinka, « Doctored Vision » (*Samarkand and Other Markets I Have Known*), sur lequel nous reviendrons (Soyinka 2002 b).

² Cette danse de la transition (« dance of passage » dans le texte de Chii Akporji (63)) fait référence aux rites de passage de Cuchulain et d'Ogun.

Les travaux de ces deux critiques, qui s'inscrivent dans un champ de recherche plus large consacré aux liens entre littérature irlandaise et africaine (dont l'ouvrage de C. L. Innes *The Devil's Own Mirror: the Irishman and the African in Modern Literature* constitue un exemple), ne traitent pas de front ce qui nous semble pourtant être la problématique commune du théâtre yeatsien et soyinkien : dans les pièces des deux dramaturges, la mobilisation de la danse comme symbole de résistance et comme pratique performative dissidente est intimement liée au développement d'un discours, plus ou moins explicite, sur le processus de reconstruction d'une identité collective irlandaise et nigériane. Tout l'enjeu de cette thèse est donc bien de montrer en quoi le discours dissident sur l'identité qui est subtilement formulé par les corps dansants dans les pièces de Soyinka s'apparente, sans s'assimiler totalement, à celui que véhicule la danse dans les pièces de Yeats.

Notre travail, qui ne doit pas être compris comme une étude de l'influence de l'œuvre de Yeats sur celle de Soyinka³, démontrera que les deux dramaturges, au-delà des nombreuses différences culturelles, temporelles et géographiques qui les séparent, partagent une certaine conception de l'identité. Dans leurs pièces, cette dernière est pensée comme transitionnelle et fluide, loin des conceptions essentialistes de l'identité individuelle et nationale qui en font un repère unique, stable et infaillible. Nous envisagerons donc l'identité elle-même comme un processus de réinvention évolutif et contingent qui se nourrit du changement et de la différence⁴,

³ S'il est vrai que nombre d'écrivains nigériens furent marqués par les écrits des modernistes (il suffit de songer au titre du roman de Chinua Achebe, *Things Fall Apart*, extrait du poème de Yeats « The Second Coming », ou encore au poème « Lament of the Masks » de Christopher Okigbo), notons que Wole Soyinka ne reconnaît pas directement « l'influence » de Yeats sur ses écrits. Il parle en revanche des parallèles existant entre le théâtre irlandais et le théâtre africain dans *Conversations with Wole Soyinka*, rappelant que la metteuse en scène Joan Littlewood le surnommait « the black Irishman » (Gibbs 2001 : 83-84).

⁴ Cette définition rejoint celle qu'adopte Stuart Hall dans l'introduction de *Questions of Cultural Identity* (Hall et Du Gay 3-4) : « The concept of identity deployed here is therefore not an essentialist, but a strategic and positional one. That is to say, directly contrary to what appears to be its settled semantic career, this concept of identity does not signal that stable core of the self, unfolding from beginning to end through all the vicissitudes of history without change [...]. It accepts that identities are never unified, and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic discourses, practices and positions ». Non seulement Hall souligne ici le caractère changeant et multiple de l'identité mais il la présente aussi comme un processus de construction étroitement lié aux discours culturels qui la façonnent, deux éléments dont Yeats et Soyinka sont bien conscients.

un processus que la danse, occupant une place de choix parmi les autres médias mobilisés dans les pièces du corpus, métaphorise.

Cadres théoriques et méthodologiques

Notre projet consiste ainsi à remettre en perspective les enjeux multiples de la présence de corps dansants dans des pièces de théâtre ritualisées qui envisagent ces derniers comme des agents créatifs plutôt que comme de simples « sites d'inscription ». Un tel point de vue rejoint celui d'un certain nombre de travaux menés dans le domaine des études sur la danse, notamment par des anthropologues, depuis le milieu des années 1980, comme le rappelle Susan A. Reed dans « The Politics and Poetics of Dance » :

Since the mid-1980s, there has been an explosion of dance studies as scholars from a variety of disciplines have turned their attention to dance. Anthropologists have played a critical role in this new dance scholarship [...] situating studies of dance and movement within broader frameworks of embodiment and the politics of culture. Countering theories of the body which view it primarily as a site of inscription, dance scholars have demonstrated how performers *invent and reinvent identities through movement*⁵. (Reed 527)

Bien que notre angle d'attaque ne soit pas anthropologique, le caractère interdisciplinaire de notre objet d'étude nous amène à croiser les approches théoriques. Nos réflexions sur les corps dansants dans des pièces rituelles dissidentes se situent en effet au point de rencontre entre les études théâtrales, les études sur la danse (qu'elles soient littéraires, historiques, anthropologiques ou bien philosophiques) et les études postcoloniales et décoloniales. Sans nous cantonner à l'un de ces champs théoriques, nous circulerons librement entre ceux-ci en tâchant de respecter la dimension mobile et changeante de la danse que nous envisagerons comme une action efficace, une « performance » au sens où l'entend Richard Schechner dans *Performance Studies: an Introduction* : « Performances are actions [...] ». In performance studies, questions of embodiment, action, behaviour, and agency are dealt with

⁵ Nous soulignons.

interculturally » (Schechner 2013 : 1-2). *Les Performance Studies* nous offrent précisément un cadre de réflexion multiple adapté à la plasticité de notre sujet interculturel :

Performance studies resists fixed definition. Performance studies does not value ‘purity’. It is at its best when operating amidst a dense web of connections. Academic disciplines are most active at their ever-changing interfaces. In terms of performance studies, this means the interactions between theatre and anthropology, folklore and sociology, history and performance theory, gender studies and psychoanalysis, performativity and actual performance events – and more [...]. Accepting ‘inter’ means opposing the establishment of any single system of knowledge, values, or subject matter (Schechner 2013 : 24).

Les travaux de Schechner, l’un des fondateurs des *Performance Studies*, professeur d’université ayant également une expérience de metteur en scène, nous seront notamment précieux lorsque nous aborderons la question de la dramaturgie rituelle des pièces dans notre première partie. De manière plus générale, nous garderons à l’esprit les notions citées plus haut, « embodiment », « action » et « agency » (Schechner 2013 : 1-2), dans notre exploration des corps dansants des pièces. Ces notions se déclinent en effet sous de multiples formes dans notre travail où nous interprétons précisément la danse comme « l’incarnation » d’une puissance dissidente, comme une « action » dérangeante pour le système établi, d’un point de vue épistémologique et politique, dans un contexte colonial ou postcolonial irlandais et nigérian où la construction de l’identité, individuelle ou nationale, passe par une confrontation avec le pouvoir, qu’il s’agisse de l’État ou, plus généralement, de l’autorité dominante, qu’elle soit politique, religieuse ou qu’elle prenne une autre forme.

Tout en conservant une certaine flexibilité théorique, nous adoptons ici un point de vue plus spécifiquement dramaturgique centré sur l’analyse des modalités d’apparition de la danse au sein des pièces de notre corpus. Notre approche, qui ne relève pas de l’archéologie du spectacle, est en grande partie textuelle : il s’agit en effet de voir comment Yeats et Soyinka traduisent le corps dansant dans l’écriture dramatique, ce qui n’implique aucunement de figer ce dernier. Cette approche est motivée par plusieurs raisons, la première étant liée au fait que dans les pièces, la danse ne se fait pas seulement performance incarnée sur la scène mais

également, et parfois uniquement (chez Yeats), motif littéraire. La seconde est que nous disposons de peu d'informations détaillées en ce qui concerne la mise en scène des passages dansés lors de représentations anciennes ou plus récentes. De manière générale, le théâtre de Yeats reste peu représenté bien qu'on note un regain d'intérêt pour ses pièces depuis quelques années⁶. Quant à Soyinka, si certaines de ses pièces sont régulièrement mises en scène en Afrique, et notamment au Nigeria (*Death and the King's Horseman*, *The Trials of Brother Jero* et *Jero's Metamorphosis* étant les plus populaires), dans l'ensemble, son théâtre est moins représenté en Europe. Nous aborderons néanmoins certaines questions précises ayant trait à la représentation des pièces en nous appuyant sur un choix de mises en scène spécifiques (anciennes et contemporaines), et nous nous intéresserons aux collaborations entre les dramaturges et leurs acteurs et danseurs, à partir des archives et témoignages disponibles.

Comme le montre Pierre Longuenesse dans sa thèse consacrée à la dramaturgie et la pratique de la voix dans le théâtre de W. B. Yeats, adopter une approche dramaturgique implique la « mise au jour du choix d'une forme théâtrale, textuelle ou scénique », « l'analyse exacte de cette forme », mais également, « l'élucidation de la pensée qui sous-tend ce choix de forme »⁷ (Longuenesse 2008 : 14). Notre travail accorde ainsi une place toute particulière à l'articulation entre, d'une part, l'esthétique d'une dramaturgie rituelle totale au sein de laquelle la danse occupe un rôle central, et d'autre part, l'entreprise de refondation et de redéfinition d'une identité collective, dans un contexte socio-politique colonial et postcolonial⁸ irlandais et nigérian où cette dernière est fragilisée.

⁶ Ainsi la Blue Raincoat Company, troupe de théâtre irlandaise établie à Sligo, a intégré plusieurs pièces de Yeats dans son répertoire, dans le cadre du « Yeats Project » lancé en 2009. <https://www.blueraincoat.com/yeats-plays> [consulté le 15/10/2020].

⁷ Voir également la définition que Patrice Pavis donne de la dramaturgie dans son *Dictionnaire du théâtre* : « Examiner l'articulation du monde et de la scène c'est-à-dire de l'idéologie et de l'esthétique, telle est en somme la tâche principale de la dramaturgie » (Pavis 106).

⁸ L'emploi du terme générique « postcolonial » n'implique en aucun cas une assimilation des contextes historiques et culturels très différents du Nigeria et de l'Irlande. Soulignons simplement que le statut postcolonial de l'Irlande a fait l'objet d'une controverse, l'un des arguments avancés par les opposants à une telle appellation étant la spécificité de sa situation géographique, près du centre du pouvoir britannique. Nous considérons que l'importante oppression politique, culturelle et économique qu'a connue l'Irlande pendant des siècles ainsi que les mouvements

État de l'art

Comme nous l'avons dit précédemment, les travaux comparatistes dédiés à cette dramaturgie rituelle totale où la danse joue un rôle dramaturgique crucial sont quasiment inexistants. La seule étude conséquente qui explore les parallèles entre certaines pièces de Yeats et de Soyinka (Akporji 2003) reste trop générale et impressionniste. Si Akporji aborde la question des formes rituelles dans le théâtre de Yeats et de Soyinka, elle ne tient pas compte de l'ambiguïté caractéristique du traitement de ces dernières – au sein desquelles se loge souvent la danse – dans des pièces qui véhiculent des interrogations sur l'avenir du rituel traditionnel dans un contexte moderne sécularisé, ce que nous montrerons dans notre première partie. Les multiples enjeux dramaturgiques, politiques et symboliques de la danse chez Yeats et chez Soyinka, enjeux auxquels nous souhaitons nous consacrer dans cette thèse, ne sont pas plus abordés.

En ce qui concerne la bibliographie critique sur le théâtre de Yeats, si elle se développe depuis quelques années, notons qu'elle reste relativement limitée en comparaison avec les travaux consacrés à son œuvre poétique. Parmi les ouvrages pionniers sur le théâtre de Yeats, on compte notamment ceux de John Rees Moore (1971), James Flannery (1976) et Katherine Worth⁹ (1978) qui soulignent la place importante qu'occupent les pièces du dramaturge au sein du corpus théâtral moderniste européen. Les travaux de Jacqueline Genet (1995), Michael McAteer (2010) – qui replace l'œuvre de Yeats dans un contexte européen – Pierre

de résistance qui l'ont caractérisée, s'étendant des méthodes politiques parlementaires à la lutte armée, attestent de sa légitimité en tant que nation postcoloniale. Pour plus de détails à ce sujet, voir les propos de David Lloyd dans l'introduction de *Ireland After History* où, tout en rappelant qu'un certain nombre d'arguments ont été avancés pour remettre en question l'expérience coloniale de l'Irlande (la blancheur de la peau des irlandais, le développement social et économique avancé de l'Irlande par comparaison avec d'autres nations postcoloniales...), il défend l'idée que l'Irlande a été et reste colonisée à bien des égards (Lloyd 2006 : 5-6).

Nous employons ici le terme « postcolonial » dans son sens restreint pour différencier plus aisément la période coloniale de la période qui suit l'indépendance. Le terme même de « postcolonialisme » n'est pas réductible à un concept temporel dans la mesure où il désigne plutôt, comme le montrent Helen Gilbert et Joanne Tompkins, une remise en cause des discours du colonialisme ainsi que des structures de pouvoir qui l'accompagnent (Gilbert et Tompkins 2).

⁹ L'ouvrage de Katherine Worth, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, n'est pas une monographie mais il comporte nombre d'analyses précieuses des pièces de Yeats.

Longuenesse (2012, 2015) et Alexandra Poulain¹⁰ (2016) témoignent d'un certain regain d'intérêt pour le théâtre d'un dramaturge dont les pièces furent longtemps dépréciées. La place relativement importante qu'occupent les articles dédiés aux pièces de Yeats dans la revue de l'International Yeats Society, *International Yeats Studies*, revue fondée en 2016 et entièrement consacrée à Yeats, tout comme *Yeats Annual* (fondée en 1982), confirme ce regain d'intérêt. Soulignons toutefois que dans la majorité des ouvrages critiques cités ici et des articles en question, l'attention portée à la réappropriation ambiguë des formes rituelles – celles-ci étant à la fois célébrées et remises en question comme nous le verrons – et/ou à la puissance dissidente des corps dansants dans les pièces de Yeats est limitée.

Quant aux études spécifiquement dédiées à la danse dans les pièces de Yeats, elles se penchent rarement en profondeur sur les enjeux à la fois dramaturgiques et politiques de la présence de corps dansants dans son théâtre. L'ouvrage de Sylvia C. Ellis, *The Plays of William Butler Yeats. Yeats and the Dancer* (1999), sur lequel nous nous appuyons car il comporte des micro-lectures précises et éclairantes sur les passages dansés des pièces et traite du rapport entre danse et langage, ne s'intéresse pas au potentiel de dissidence et de résistance de la danse qui constitue le cœur de notre sujet. Il en est de même pour les chapitres consacrés à la danse dans le théâtre de Yeats dans les travaux de Mary Fleischer (2007) et Susan Jones (2013).

L'un de nos objectifs sera de nous éloigner de l'idée souvent répandue dans la critique yeatsienne selon laquelle la danse dans le corpus dramatique et poétique du dramaturge serait un symbole d'unité (Kermode (1957), Genet (2015)). Nous montrerons qu'à cette vision idéale et réconciliatrice du corps dansant s'ajoute une vision bien moins consensuelle.

Dans le domaine des études soyinkiennes, les ouvrages et articles consacrés au théâtre du dramaturge sont nombreux mais la plupart n'abordent pas les pièces en termes

¹⁰ Nous songeons ici à un chapitre précis de *Irish Drama, Modernity and the Passion Play* dans lequel Poulain se penche sur la pièce de Yeats, *Calvary*. Les réflexions qu'elle mène sur le traitement ambigu du rituel sacrificiel du Christ nous seront notamment très utiles lorsque nous analyserons la pièce dans le deuxième chapitre de notre première partie.

dramaturgiques précis, se contentant d'étudier les thématiques principales, parfois en parallèle avec les textes théoriques de Soyinka sur le théâtre et le rituel. Au sujet des rapports entre théâtre et rituel, deux ouvrages essentiels nourriront nos réflexions, en dépit du fait que les rôles multiples de la danse ne soient pas au centre de leur propos : *La route : réalité et représentation dans l'œuvre de Wole Soyinka* (Fioupou 1991) et *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism* (Jeyifo 2004).

De manière générale, très peu de travaux se consacrent entièrement à la danse dans les pièces de Soyinka, que cette dernière soit comprise comme motif thématique ou performance dissidente. L'apport de l'article encore non publié d'Omofolabo Ajayi-Soyinka, universitaire et chorégraphe avec qui nous avons eu le grand privilège d'échanger et qui nous a autorisée à citer la version quasiment définitive de son article portant sur son travail de chorégraphe dans le cadre de la représentation de *Death and the King's Horseman* en 2008 aux États-Unis, est de ce point de vue crucial. Notre réflexion s'appuiera aussi sur les quelques articles qui se penchent sur la dramaturgie rituelle totale des pièces.

Tout en nous fondant sur des travaux clefs menés séparément dans le champ international des études yeatsiennes et soyinkiennes, notamment sur les textes consacrés à la dramaturgie rituelle ou à la danse dans les pièces de Yeats et de Soyinka, nous espérons ainsi apporter un tout nouvel éclairage sur le corpus dramatique de l'un et de l'autre en explorant les « intervalles magiques » qui les relie. Dans cette thèse, qui est la première étude comparée consacrée à la danse dans les pièces de Yeats et de Soyinka en France, nous apporterons non seulement notre contribution aux travaux comparatistes dédiés aux parallèles entre la littérature et la culture irlandaise et africaine, mais nous comblerons également certaines lacunes présentes dans la bibliographie critique sur Yeats, d'une part, et sur Soyinka d'autre part. En effet, dans cette bibliographie, la force dramaturgique discursive, voire contre-discursive, de la danse au sein d'un théâtre rituel dissident et résistant aux catégorisations hâtives n'est pas explorée.

Une dramaturgie rituelle dissidente

Notons que W. B. Yeats et Wole Soyinka sont deux figures littéraires controversées auxquelles on a parfois reproché un certain élitisme qui semblait entacher leur engagement politique national. En ce qui concerne Yeats, l'aspiration à créer un théâtre irlandais pour en faire une véritable institution culturelle nationale paraît difficilement conciliable avec l'adoption et la transformation de la forme aristocratique que constitue le théâtre Nô dans la deuxième moitié de sa carrière¹¹. Quant à Soyinka, bien des aspects de son activisme radical entrent en contradiction avec sa réputation d'écrivain hermétique accordant peu d'importance à la clarté et l'accessibilité de ses textes (Jeyifo 2004 : 8).

Pourtant, l'investissement de ces deux hommes de théâtre dans la vie politique de leurs pays respectifs est incontestable. Rappelons qu'en décembre 1922, Yeats est nommé sénateur par W. T. Cosgrave, fonction qu'il assumera pendant deux mandats. Soyinka, quant à lui, ne cesse de prendre position publiquement sur des sujets socio-politiques parfois très délicats, ce qui lui vaut d'être emprisonné par le gouvernement fédéral militaire, dirigé par Yakubu Gowon, pendant la guerre civile nigériane (1967-1970). L'opposition entre leurs aspirations culturelles et politiques et leurs préoccupations esthétiques n'est en réalité qu'apparente dans la mesure où les choix dramaturgiques de Yeats et de Soyinka sont souvent indissociables de leur conscience nationale. Rappelons que leur parcours est marqué par la colonisation qu'a connue l'Irlande et dont le Nigeria est le produit en tant qu'entité politique moderne créée par les autorités coloniales britanniques en 1914, ainsi que par les désillusions et l'instabilité qui suivent l'indépendance dans ces deux pays. En Irlande, une guerre civile éclate entre les partisans du traité anglo-irlandais de décembre 1921 et ceux qui s'y opposent ; au Nigeria, la guerre civile oppose les forces fédérales aux sécessionnistes du Biafra, de juillet 1967 à janvier 1970. De

¹¹ Dans son introduction à *La tradition secrète du Nô* (Zeami), René Sieffert précise que si le Nô fut « un art pratiquement réservé à l'aristocratie, et surtout à l'aristocratie militaire » du XVI^{ème} siècle au XIX^{ème} siècle, « il était, à l'origine, destiné à un public très large » (Sieffert 14).

plus, les structures inégalitaires et les discours normatifs de l'époque coloniale sont reconduits, sous une forme différente, par l'État libre d'Irlande, créé en 1922, et par les régimes civils et militaires autoritaires nigériens qui se succèdent à partir de l'indépendance, en 1960. Yeats et Soyinka sont tous deux conscients des tentatives de manipulation, voire même de musellement, de la population irlandaise et nigérienne qui se voit alors dicter un modèle de comportement disciplinaire, au nom d'une supposée unité nationale.

Pour en revenir à la notion de dramaturgie rituelle totale et à la « pensée qui sous-tend ce choix de forme » (Longuenesse 2008 : 14), soulignons que Yeats et Soyinka sont également conscients de l'impact qu'une dramaturgie ritualisée participative peut avoir sur les communautés irlandaise et nigérienne coloniales et postcoloniales, un impact qui vient contrer l'influence des discours autoritaires et normatifs qui émanent de structures culturelles, religieuses et politiques, dans l'Irlande de la fin du 19^{ème} siècle et du début du 20^{ème} siècle, et de régimes politiques dictatoriaux au Nigeria, des années 1960 aux années 2000. Chii Akporji explique en quoi le théâtre rituel peut constituer un tel contre-pouvoir :

Both [Yeats and Soyinka] averred that the dramatic performance of a recognizable rite, a rite drawn from the mythical heritage of the community, forces the active participation of members of the community in the ritual. Through submergence in the ritual, members of the community emerge with a new consciousness of themselves as individuals and as a collective. Both therefore use the ritual format to express their consciousness of socio-political imperatives, precisely because of its communal or audience effective qualities. Both envisaged the consequent awakening of communal consciousness to be the preliminary step towards change or action. (Akporji 46-47)

Le théâtre rituel, qui favorise la régénération de la communauté et de chaque individu la constituant, est ici perçu comme un vecteur d'interrogations socio-politiques et comme un véhicule de changement.

Avant de poursuivre notre raisonnement sur les liens que tissent Yeats et Soyinka entre leur théâtre rituel dansé et ce processus de régénération, voire de révolution, précisons simplement que cette formulation, « théâtre rituel » (employée par Akporji 47) ne va pas de soi. Sans prétendre nous livrer à une analyse détaillée de la question controversée des rapports

unissant rituel et théâtre dans le cadre de cette introduction, notons que s'ils peuvent être rapprochés, il convient néanmoins de tenir compte de la différence existant entre un rituel sacré, pensé indépendamment de sa relation potentielle au théâtre, ou à la théâtralité, et un rituel incorporé dans une pièce de théâtre qui le remodèle et le recrée¹². L'une des questions cruciales qui se posent d'emblée est donc bien celle de la réinvention de différents types de rituels que Yeats et Soyinka ajustent à la scène moderne face à une perte ou une transformation des traditions.

L'association que les deux dramaturges établissent entre un théâtre ritualisé, explorant toutes les possibilités subversives et créatrices du geste dansé, et la dynamique de la régénération spirituelle voire, chez Soyinka, la révolution ou la libération, fait tout particulièrement l'objet de notre attention. Biodun Jeyifo montre ainsi que dans nombre des essais théoriques de Soyinka sur le théâtre, le rituel est considéré comme une source révolutionnaire permettant la revitalisation du drame contemporain¹³ (Jeyifo 2004 : 125). En effet, Soyinka mobilise le rituel tant sur le plan thématique que sur le plan dramaturgique dans ses pièces majeures, ce qui a conduit nombre de critiques et universitaires à lire ces pièces via le « paradigme dramaturgique régulateur » (Jeyifo 123) que constituent selon eux les formes rituelles.

En ce qui concerne Yeats, l'idée d'ouvrir la scène au « rituel d'une foi perdue »¹⁴ (Yeats 1978 : 156) est également essentielle pour saisir les enjeux de pièces qui illustrent sa volonté

¹² Cette idée est notamment développée par Helen Gilbert et Joanne Tompkins dans *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics* (55-61) : « Ritual and drama are often similar in their transformative, translational qualities, but they are emphatically not the same » (56). « Not all drama is ritual [...], and not all ritual is drama even though ritual usually employs elements of dramatic performance » (56). Dans les pièces de Yeats et de Soyinka, l'on fait face à une conception souvent peu mimétique du drame qui s'éloigne du modèle aristotélicien. Il s'agit d'une esthétique fondée sur la présentation d'une réalité tout autant que sur sa représentation, d'où l'ambiguïté renforcée entre rituel et théâtre. Nous faisons l'hypothèse que les pièces de notre corpus associent ainsi la dimension efficace et performative du rituel à l'aspect fictionnel du théâtre.

¹³ Jeyifo mentionne les essais contenus dans *Myth, Literature and the African World* et un certain nombre d'essais présents dans *Art, Dialogue and Outrage*. Voir Jeyifo, *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism* (Jeyifo 2004).

¹⁴ Voir la lettre du 31 juillet 1929 de W. B. Yeats à Thomas Sturge Moore.

de transformer la représentation en une cérémonie sacrée, de *On Baile's Strand* aux *Four Plays for Dancers*, sans oublier les réécritures du mythe biblique de Salomé et de la décollation de Jean-Baptiste¹⁵.

La conception ritualisée du théâtre dont témoignent les pièces de Yeats et de Soyinka se traduit souvent sur le plan dramaturgique par l'alliance de multiples formes d'expression scénique que sont la musique, le chant, le mime, et bien sûr, la danse. Dès lors, les pièces des deux dramaturges forment des mélanges féconds ancrés dans les croyances et les mythes traditionnels de leurs pays respectifs ainsi que dans des conventions théâtrales héritées de la Grèce antique, auxquelles s'ajoute l'influence du théâtre Nô¹⁶ chez Yeats. Au sein de ces pièces se côtoient ainsi langage et danse dans une harmonie esthétique qui confère aux représentations un caractère hypnotique préparant le spectateur à la rencontre entre les deux mondes contigus de l'humain et du divin. Car c'est là un point commun majeur entre Yeats et Soyinka : leurs pièces se situent au croisement du naturel et du surnaturel et renvoient à la croyance en l'existence de cet *otherworld* peuplé de figures spectrales, d'esprits et de divinités multiples.

C'est bien ce « langage surnaturel commun » qui a motivé l'Irlandais Ray Yeates à mettre en scène, en 2018, à Abuja et Lagos, une pièce ritualisée de Yeats, *The Only Jealousy of Emer*, avec des acteurs nigériens vivant en Irlande¹⁷. Dans l'interview accordée à la télévision nigérienne, Yeates et l'acteur jouant le rôle de Cuchulain, Deji Adenuga, présentent leur travail

¹⁵ Il s'agit de *The King of the Great Clock Tower* (1934) et de *A Full Moon in March* (1935).

¹⁶ En ce qui concerne l'adaptation libre du Nô par Yeats, voir Cave : « He took a structure and a concept of performance from Noh but then transformed these prototypes in his usage by deploying them to dramatise Irish subjects. In so doing he reshaped a predominantly aesthetic form of theatre and, well in advance of Brecht's use of Noh, profoundly politicised it » (Cave 2011 : xv).

¹⁷ « We [Irish and Nigerians] speak a common supernatural language » dit Ray Yeates dans une interview donnée à la télévision nigérienne. La pièce fut d'abord jouée deux fois en Irlande (2015, 2017) puis deux fois au Nigéria (Abuja et Lagos en 2018). L'objectif de Ray Yeates et de l'organisation Nigerian Carnival Ireland était de créer un pont entre les deux cultures et d'intégrer la communauté nigérienne installée en Irlande aux entreprises créatives. Dans l'interview, l'acteur qui joue le rôle de Cuchulain parle de la pièce en termes « d'échange culturel » (« cultural exchange »). https://www.youtube.com/watch?v=JVJd_Ri066c. Il est dommage que dans la mise en scène de la pièce à Dublin, la danse de Fand ne soit pas exploitée comme elle aurait pu l'être. Voir le lien suivant : <https://vimeo.com/217794588> [consulté le 24/10/2020].

comme une « expérimentation interculturelle » visant à souligner les parallèles entre les croyances irlandaises et africaines.

Dans un tel contexte, l'idée de donner une visibilité à l'invisible prend alors tout son sens et la pièce se mue en rite de passage. La danse peut dès lors se penser comme le médium idéal qui rend possible, accompagné par la musique, la communication entre les deux mondes et se comprend comme une figuration de l'irreprésentable et de l'indicible.

Puisant dans les cultures traditionnelles de leurs pays respectifs, Yeats et Soyinka repensent ainsi le rituel sacré par l'intermédiaire de la scène de théâtre, non sans prendre de la distance vis-à-vis de ses dérives potentielles, dans un cadre colonial et postcolonial où les repères religieux, éthiques et épistémologiques sont bouleversés. Le rituel est ainsi parfois parodié, ou considéré avec ironie et esprit critique dans des pièces telles que *On Baile's Strand*, *The Herne's Egg* (Yeats), *Madmen and Specialists* ou encore *The Road* (Soyinka). Ces pièces attestent que les dramaturges s'interrogent sur la difficulté de la survie et du maintien de l'intégrité du rituel dans un contexte moderne de plus en plus sécularisé, en même temps qu'elles montrent l'impossibilité d'une approche trop systématique des pièces de Yeats et de Soyinka.

Nous verrons que cette dynamique double de valorisation et de remise en question des formes rituelles – l'une des manifestations de la dissidence et du phénomène de résistance inhérents aux pièces – contribue à faire du théâtre de Yeats et de Soyinka un véritable laboratoire critique, porteur d'une réflexion sur les conditions culturelles et socio-politiques d'une reconstruction de l'identité comprise aussi bien en termes ontologiques que nationaux.

La dissidence est ici double : elle caractérise l'esthétique dramaturgique des pièces qui célèbre et questionne dans le même temps les formes rituelles et elle est incarnée par les rituels mis en scène, des rituels du passé qui persistent et résistent, tant bien que mal et en manifestant des capacités d'adaptation plus ou moins importantes selon les pièces, face à la menace de la

disparition. En choisissant de donner à voir des rituels parfois dysfonctionnels ou inaboutis, Yeats et Soyinka – après lui et de manière plus explicite – formulent une critique de la modernité pensée comme le corollaire de la colonisation, une modernité intrinsèquement liée à l'idée de rationalité que les autorités coloniales considéraient comme le monopole des européens et qu'ils utilisaient à des fins d'exploitation des populations colonisées, comme le montrent les travaux du sociologue péruvien Aníbal Quijano, pionnier de la théorie décoloniale sud-américaine, dont nous nous inspirons ici¹⁸. Non seulement Yeats et Soyinka résistent à l'idée galvaudée selon laquelle les croyances et les symboles mobilisés dans les rituels traditionnels irlandais et nigériens seraient de l'ordre du non-sens primitif et irrationnel, mais ils se confrontent aussi au problème de la dénaturation des rituels traditionnels du fait de la modernité coloniale et postcoloniale qui bouleverse les valeurs éthiques et religieuses.

Au sein de cette dramaturgie ritualisée critique et dissidente où les différents arts cohabitent, la danse occupe une place de choix, cette dernière constituant bien souvent le noyau structurel du rituel lui-même. Si dans les pièces de Yeats, elle intervient souvent lors du paroxysme dramatique, dans celles de Soyinka, elle ponctue l'action de façon régulière, entrant en interaction permanente avec les autres types de performance que sont le chant ou le mime. Cela dit, l'opposition doit être nuancée car dans nombre des créations de Yeats inspirées du Nô, les mouvements stylisés de tous les acteurs nous invitent à formuler l'hypothèse d'une

¹⁸ Ainsi lit-on dans « Coloniality and Modernity/Rationality » (article d'abord publié en espagnol en 1992 puis traduit en anglais) : « During the same period as European colonial domination was consolidating itself, the cultural complex known as European modernity/rationality was being constituted [...]. In other terms, the European paradigm of rational knowledge was not only elaborated in the context of, but as part of, a power structure that involved the European colonial domination over the rest of the world » (Quijano 2007 : 171-74). Dans « Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America », Quijano, après s'être penché sur le mythe entretenu d'une modernité et d'une rationalité qui seraient le monopole des européens, construction idéologique destinée à justifier l'exploitation des ressources et des cultures colonisées, définit la modernité comme l'élaboration d'un nouveau champ de relations intersubjectives et matérielles, processus enclenché par la conquête de l'Amérique et l'établissement progressif d'un « nouveau modèle de pouvoir mondial » fondé sur le capitalisme : « With America, an entire universe of new material relations and intersubjectivities was initiated. It is pertinent to admit that the concept of modernity does not refer only to what happens with subjectivity [...], to a new universe of intersubjective relations between individuals and the peoples integrated into the new world-system [...]. The concept of modernity accounts equally for the changes in the material dimensions of social relations (i.e., world capitalism, coloniality of power) (Quijano 2000 : 547).

chorégraphie qui envahit la pièce. En témoignent les propos de Yeats dans la préface de ses *Four Plays for Dancers* :

All must be played to the accompaniment of drum and zither and flute, but on no account must the words be spoken through music in the fashionable way; and the players must move a little stiffly and gravely like marionettes and, I think, to the accompaniment of drum taps. (Yeats 1966 : 1304)

Corpus

Précisons cependant dès à présent que la centralité du rôle de la danse, comprise à la fois comme performance et comme motif littéraire récurrent, n'est pas systématiquement dépendante de l'omniprésence de cet art au sein d'une même pièce : ainsi, le critère retenu pour la délimitation de notre corpus n'est pas quantitatif. Si certaines pièces choisies comportent plusieurs passages dansés importants (par exemple *Fighting the Waves* de Yeats, *A Dance of the Forests* et *The Lion and the Jewel* de Soyinka), qu'accompagnent parfois de nombreux commentaires des personnages eux-mêmes sur la danse et ses implications diverses (*The Bacchae of Euripides: a Communion Rite* de Soyinka), d'autres n'en contiennent qu'un ou deux, souvent situés à des points stratégiques de l'action (comme *From Zia, With Love* de Soyinka ou encore les *Four Plays for Dancers* de Yeats). Certaines pièces qui ne proposent aucune danse concrète sur scène retiennent néanmoins toute notre attention dans la mesure où elles renferment des réflexions essentielles sur cet art (*On Baile's Strand* de Yeats) ou nous mettent en contact avec lui par la médiation des propos des personnages (*The Resurrection* de Yeats).

Notre corpus se compose ainsi de vingt-sept pièces, dont seize pièces de Yeats et onze pièces de Soyinka¹⁹. En ce qui concerne le corpus yeatsien, nous nous intéressons autant aux pièces où la danse est entièrement intégrée à la structure dramaturgique et joue un rôle narratif

¹⁹ Pour plus de détails concernant les dates de première publication et de première représentation des pièces, voir l'annexe I.

indispensable – les *Four Plays for Dancers* publiées en 1921, c’est-à-dire, *At the Hawk’s Well* (1917)²⁰, *The Dreaming of the Bones* (1919), *The Only Jealousy of Emer* (1919) et *Calvary* (1921) mais aussi *The Cat and the Moon* (1924), *Fighting the Waves* (1934), *The King of the Great Clock Tower* (1934), *A Full Moon in March* (1935) et *The Death of Cuchulain* (1939) – qu’à celles où la danse joue un rôle symbolique et thématique essentiel sans pour autant être matérialisée sur scène ou sans être intégrée de manière organique à une structure dramaturgique dense et unifiée²¹ (*The Land of Heart’s Desire* (1894), *Where There is Nothing* (1902), *On Baile’s Strand* (1903), *The King’s Threshold*²² (1904), *The Player Queen* (1922), *The Resurrection* (1927), *The Herne’s Egg* (1938)).

En ce qui concerne Soyinka, nous avons choisi de nous pencher aussi bien sur des pièces qui mobilisent la danse dans un cadre rituel traditionnel particulier (*A Dance of the Forests* (1963), *The Road* (1965), *Kongi’s Harvest* (1967), *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite* (1973), *Death and the King’s Horseman* (1975)) que sur des pièces où les passages dansés s’étendent au-delà de ce cadre (*The Lion and the Jewel* (1963), *Madmen and Specialists* (1971), *Jero’s Metamorphosis* (1973), *Opera Wonyosi* (1981), *From Zia, With Love* (1992), *The Beatification of Area Boy* (1995)).

Danse, dissidence et résistance

L’irruption de la danse au sein de pièces multiformes participe de l’indétermination générique du théâtre total de Yeats et de Soyinka qui semble faire de son « impureté » formelle le moteur de sa force artistique. En ce qui concerne les pièces de notre corpus, il s’agirait en effet moins de parler d’une fusion ou d’une réconciliation parfaite entre les différentes formes d’expression scénique que d’une coexistence plus ou moins pacifique selon les cas, d’une

²⁰ Les dates qui figurent ici entre parenthèses sont les dates de première publication des pièces.

²¹ Nous nous inspirons ici en partie des tentatives de classification des pièces de Yeats par Sylvia Ellis dans *The Plays of William Butler Yeats. Yeats and the Dancer* (Ellis 266-77). Nous y reviendrons dans le chapitre 3 de notre première partie.

²² Bien que *The King’s Threshold* ne comporte pas de danse sur scène, les commentaires des personnages sur la danse qui ne peut plus avoir lieu en raison de la grève de la faim du poète Seanchan sont essentielles.

interaction fructueuse entre danse, langage, mime, chant et musique. C'est justement cette présence de l'altérité et de l'étrangeté au sein du théâtre qui nous intéresse. Une telle hybridité esthétique rejoue sur un plan formel le caractère intrinsèquement pluriel de l'identité de la nation postcoloniale irlandaise ou nigériane. C'est bien sous l'angle de la multiplicité qu'Helen Gilbert et Joanne Tompkins définissent la subjectivité postcoloniale, s'opposant à la notion de *wholeness*, qu'elles jugent inopérante dans ce cas précis (Gilbert et Tompkins 231)²³.

L'on touche là à un point essentiel de notre sujet car ce qui fait toute la particularité des pièces de Yeats et de Soyinka, c'est bien la présence de deux dynamiques apparemment contradictoires : d'une part, la tentative de faire renaître le sentiment d'appartenance à une identité collective culturelle et esthétique irlandaise et nigériane, à travers une dramaturgie rituelle totale où la danse figure le retour à une certaine intégrité, un tout harmonieux, et d'autre part, l'intérêt porté aux corps dansants fragmentés, grotesques, ou simplement imparfaits, qui témoignent de la multiplicité inhérente à l'identité nationale irlandaise et nigériane. Ces derniers ne sont pas systématiquement à interpréter comme la preuve d'un dysfonctionnement du corps politique dans les pièces de Yeats et de Soyinka : ils participent au contraire d'une approche ouverte et flexible du corps et de l'identité.

Il est clair que l'image de la danse qui se dégage des pièces reflète mais dépasse également une vision réconciliatrice de cette dernière comme symbole d'unité, d'harmonie et d'acquisition ultime d'une certaine stabilité. Yeats et Soyinka semblent miner de l'intérieur la conception d'une identité irlandaise et nigériane uniforme, lisse et inamovible. Tout en étant proposée comme modèle d'existence, comme utopie et source d'équilibre existentiel individuel ou communautaire dans certaines pièces, la danse s'impose aussi comme métaphore de la

²³ « [...] Split or fragmentary subjectivity reflects the many and often competing elements that define post-colonial identity, whereas attempts to achieve a subjective 'wholeness' may merely replicate the limited significations of the coloniser/colonised binary through which imperialism maintains control over the apparently unruly and uncivilised 'masses.' Thus split subjectivity can be viewed, on a number of levels, as potentially enabling rather than as disempowering » (Gilbert et Tompkins 231).

condition humaine et de ses contradictions, comme processus de recréation qui implique l'expérience fondatrice du déséquilibre.

On a là l'une des manifestations du contre-regard dissident que Yeats et Soyinka posent sur leur propre vision de la danse dans les pièces. Elle apparaît alors comme le lieu indéterminé d'un chancellement physique et/ou psychique momentané qui s'apparente à un rite de passage. Véritable moment d'apprentissage ou de choix, elle est donc moins une fin en soi qu'un pont vers une autre scène que représente par exemple l'expérience religieuse ou l'extase sexuelle. Le danseur, à l'image d'Elesin (*Death and the King's Horseman*), de Murano dans *The Road* (boitant car ayant un pied sur chaque monde), ou du Boiteux de *The Cat and the Moon*, revêt alors les habits du funambule, chancelant sur le chemin de la vie, au bord de l'abîme de la « transition », notion soyinkienne primordiale sur laquelle nous reviendrons, à l'image du danseur de corde nietzschéen d'*Ainsi parlait Zarathoustra*²⁴.

L'articulation entre danse, dissidence et résistance commence ainsi à apparaître. Il s'agit d'une dissidence inhérente au corpus dramatique de Yeats et de Soyinka qui semblent promouvoir une conception utopique de la danse tout en la mettant en échec. Cette entreprise de sabotage d'une certaine idée de la danse, et par extension métaphorique, de l'identité, qui se dégage pourtant des pièces est bien le point central qui relie l'œuvre de Soyinka à celle de Yeats. Faisant référence à l'étymologie du terme « dissidence » (*dis-sedere* : le fait d'être assis à l'écart)²⁵ qui implique un regard distancié sur une réalité, voire un dissentiment, nous souhaitons montrer comment les dramaturges, chacun à leur manière, mettent fréquemment à mal la vision de la danse comme support identitaire univoque et moteur d'un retour à une unité

²⁴ Dans le prologue d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, ce dernier rencontre un « danseur de corde ». Tout en s'adressant à la foule, il prononce les mots suivants qui pourraient s'appliquer à la figure du danseur dans certaines des pièces de notre corpus : « L'homme est [...] une corde par-dessus un abîme. Un franchissement dangereux, un chemin dangereux, un regard en arrière dangereux, un frisson et un arrêt dangereux. Ce qui est grand dans l'homme, c'est qu'il est un pont et non pas un but : ce que l'on peut aimer dans l'homme, c'est qu'il est une *transition* [...] » (Nietzsche 10-11).

²⁵ Le terme « dissidence » vient du latin, « *dissidens*, de *dissidere*, être dissident, proprement, être écarté, de *dis...* (préfixe), dans le sens de séparation, et *sedere*, être assis ». <https://www.littre.org/definition/dissident>. [site consulté le 28/11/2020].

et une stabilité personnelle et nationale. Dans les pièces de Yeats et de Soyinka, loin de se voir réduite à un simple outil visant à forger un consensus immuable, la danse serait mobilisée comme véhicule de questionnement des normes établies, comme moyen de résister, frontalement ou pas, au statu quo socio-politique, d'où la dimension dissidente, voire révolutionnaire, de nombre des passages dansés, d'un point de vue thématique.

L'on comprend bien que, tout en étant incarnée par les corps dansants rebelles à l'échelle de l'intrigue des pièces, la dissidence est donc aussi un trait caractéristique de la patte dramatique de Yeats et de Soyinka qui opèrent toujours un détournement dans leur présentation de la danse, et du rituel qui l'englobe souvent, faisant ainsi se confronter une perception idéaliste et consensuelle de l'identité, et une vision décalée, plus critique, qui vient remettre en question cette dernière.

De la danse aux danses

Ce dédoublement de la vision sur la danse, loin de constituer une simple incohérence thématique ou une déficience conceptuelle, est primordial puisqu'il témoigne d'un refus de catégoriser hâtivement une notion fugitive – la danse – judicieusement associée au symbole de la route dans un poème de divination *Ifa*, retranscrit dans les annexes (Annexe II)²⁶. Ce qui attire mon attention dans ce poème, c'est le retournement de situation qui a lieu lorsque Danse et Joie, représentées comme deux femmes soumises aux désirs de leur mari Orunmila, font le choix transgressif de prendre la route pour échapper au carcan suffoquant d'une société patriarcale. Danse se voit ici associée à un mouvement dissident de libération vers l'ailleurs, bien qu'à la fin, elle réintègre le microcosme familial de la « maison » pour rejoindre une existence fixe et stable. Ce poème témoigne bien de l'ambiguïté intrinsèque à la danse dans les

²⁶ Nous tenons à remercier Christiane Fioupou qui nous a fait découvrir ces poèmes de divination *Ifa* et nous a permis d'utiliser la traduction des poèmes réalisée par Olabiyi Babalola Yai, à partir d'un enregistrement audio.

pièces : liée à la mouvance et à la transition vers un état et un espace autres, elle est dans le même temps le médium qui permet d'atteindre un équilibre existentiel.

L'une des difficultés méthodologiques que nous rencontrons dans ce travail naît justement de la tentation de trouver une fonction unique, systématique à la danse dans des pièces où cette dernière est protéiforme et multifonctionnelle, s'imposant comme un matériau résistant aux classifications strictes. D'un point de vue thématique, tout d'abord, la danse semble incarner des réalités et des comportements totalement opposés. L'on passe ainsi de la « *danse macabre* »²⁷ à la danse rituelle expiatoire dans la scène finale de *A Dance of the Forests*, de la joute dansée entre le Boiteux et l'Aveugle à la danse miraculeuse symbolisant l'Unité d'Être²⁸ du Boiteux dans *The Cat and the Moon*, de la danse associée à la renaissance et au changement dans *Kongi's Harvest, Where There Is Nothing*, ou encore *The Lion and the Jewel*, à la danse comme expression d'un destin implacable dans *The King of the Great Clock Tower, A Full Moon in March* et *Death and the King's Horseman*.

Cette multiplicité des points de vue sur la danse est d'autant plus importante que les pièces de notre corpus s'étendent sur une vaste période pendant laquelle la conception des dramaturges n'a cessé de se transformer et d'évoluer. En effet, chez Yeats, près d'un demi-siècle sépare la publication de *The Land of Heart's Desire* (1894) de celle de *The Death of Cuchulain* (1939). Quant aux pièces de Soyinka sélectionnées dans notre corpus, leur publication s'étend sur toute la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, de 1963 (date de publication de *A Dance of the Forests*, représentée pour la première fois lors des célébrations de

²⁷ C'est ainsi que Wole Soyinka qualifie son esthétique théâtrale dans une interview avec Biodun Jeyifo « Soyinka at 50 » publiée dans *West Africa* : « It was then [when Nigeria became independent] that I began to write *A Dance of the Forests*, which takes a jaundiced view of the much vaunted glorious past of Africa. And I suppose since then I've been doing nothing but the *danse macabre* in this political jungle of ours » (Jeyifo 1984 : 1729).

²⁸ Cette notion, développée par Yeats dans *A Vision* (édition de 1937), est définie par Richard Taylor de la manière suivante dans *A Reader's Guide to the Plays of W. B. Yeats* : « an imaginary state, perhaps best expressed through art, in which all contradictions of the human condition are resolved and reconciled [...] It is a phase of perfect subjectivity (creativity) [...] and is represented by the full moon » (Taylor 1984 : 14). Nous nous pencherons en détail sur le concept d'Unité d'Être dans notre deuxième partie.

l'indépendance du Nigeria en 1960) à 2002 avec *King Baabu*, une pièce écrite en partie pour célébrer la chute du dictateur militaire Sani Abacha.

Malléable et flexible, résistant à la catégorisation, la danse l'est aussi d'un point de vue formel. Dans cette perspective, il serait plus juste de parler de *danses* au pluriel compte tenu de la diversité des performances qui ponctuent les pièces. En ce qui concerne le corpus yeatsien, sont par exemple à prendre en compte les différences qui séparent la danse surnaturelle de l'enfant-fée dans l'une des premières pièces, *The Land of Heart's Desire*, des danses hiératiques des *Four Plays for Dancers*, inspirées du Nô, des danses orgasmiques de la Reine dans *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*, ou encore des danses dionysiaques des fidèles du dieu dans *The Resurrection*. De même, dans les pièces de Soyinka, se côtoient danses traditionnelles et rituelles africaines, danses de night-club, tango ou conga revisités, ou encore danses parodiques telle la danse de Saint-Guy d'Aafaa dans *Madmen and Specialists*.

En outre, il est parfois délicat de déterminer quand commence et s'arrête véritablement la danse dans des pièces où le mime peut s'apparenter à cette dernière et où les gestes codifiés des acteurs y ressemblent fortement (c'est le cas des *Four Plays for Dancers* de Yeats). Cette indétermination, qui participe de la dimension insaisissable de la danse dans notre corpus, crée souvent un flottement générique, à l'instar d'un passage de *The Lion and the Jewel* où les personnages revivent un événement marquant du passé, l'arrivée d'un photographe étranger dans leur village de l'époque coloniale, à travers la danse communautaire du voyageur perdu (« dance of the lost Traveller »). Il est intéressant de noter le glissement terminologique dans les longues didascalies décrivant le passage : on passe du terme de « danse » (Soyinka 2009 : 13), à celui de « mime » (14) puis à celui de « pièce » (16-17), preuve d'une conception holistique de la représentation théâtrale où la danse s'intègre dans un ensemble narratif constitué par les dialogues, le chant et les parties mimées. Un certain flottement demeure car

malgré les précisions que nous donne la pièce, l'on peine à établir une distinction nette entre parties mimées et parties dansées.

Tout en soulignant les parallèles qui rapprochent l'esthétique dramaturgique de deux écrivains et hommes de théâtre appartenant à des époques et cultures bien différentes (Yeats étant né en 1865 à Sandymount et Soyinka en 1934 à Abeokuta), il nous faut mentionner dès à présent plusieurs différences notoires. Tout d'abord, Yeats réinvestit le corps et la danse dans un théâtre irlandais perçu comme étant essentiellement littéraire et orienté vers le verbe depuis le Celtic Revival²⁹. L'une de nos hypothèses de travail est justement celle d'une remobilisation de la sphère du corporel dans le théâtre yeatsien qui pourrait pourtant nous apparaître de prime abord comme abstrait et éthéré à bien des égards. En cela, l'entreprise dramaturgique de Yeats s'inscrit bien dans un contexte européen qui dépasse le cadre irlandais, celui des expériences modernistes où les échanges entre littérature et danse sont nombreux³⁰. Soyinka, quant à lui, s'inspire du théâtre *apidan*³¹, théâtre traditionnel yoruba, fondé en partie sur des formes non-verbales telles que la danse, la musique, le mime et le masque, qu'il mêle habilement, en poète dramaturge, au potentiel évocateur de la parole de l'acteur.

C'est bien la différence entre les approches de Yeats et de Soyinka et les contextes de création des pièces qui encourage June Balistreri à en conclure, après avoir fait une comparaison entre les deux dramaturges, que Soyinka a accompli pour le développement du théâtre nigérian moderne ce que Yeats cherchait à réaliser pour le théâtre irlandais. Elle attribue l'échec présumé de Yeats à sa remobilisation d'une mythologie et d'un concept théâtral (le théâtre total) oubliés en Irlande, en l'opposant au succès de Soyinka qui a bénéficié d'un matériau fructueux en

²⁹ À ce sujet, voir Katarzyna Ojrzynska « *Dancing as if Language No Longer Existed* »: *Dance in Contemporary Irish Drama*.

³⁰ À ce sujet, voir l'ouvrage de Susan Jones, *Literature, Modernism and Dance*: « An unprecedented dialogue took place between literature and dance during the period of modernism based on a common aesthetics stimulated by contemporary discussions of the body and gender, language, formal experimentation, primitivism, anthropology, and modern technologies such as photography and film » (Jones 10). Voir également l'ouvrage de Mary Fleischer, *Embodied Texts: Symbolist Playwright-Dancer Collaborations* qui se penche sur les rapports entre le théâtre symboliste et la danse moderne en Europe de la fin du 19^{ème} siècle aux années 1930 (Fleischer).

³¹ Voir Kacke Götrick, *Apidan Theatre and Modern Drama* (Götrick 1984).

puisant dans les traditions et l'héritage culturels vivants du peuple nigérian (Balistreri 213-14). Nous reviendrons sur cette proposition intéressante mais quelque peu réductrice dans notre première partie.

Ensuite, nombre des pièces de Yeats, notamment les *Four Plays for Dancers*, inspirées par le Nô, mais également les pièces plus tardives réécrivant l'épisode biblique de Salomé et de la décollation de Jean-Baptiste, rendent compte du projet moderniste du dramaturge qui se nourrit des innovations de la danse moderne, portées par les danseuses et danseurs solistes Loïe Fuller, Isadora Duncan, Maud Allen ou encore Michio Ito³². Il suffit de lire les propos de Yeats lui-même dans la préface de ses *Four Plays for Dancers*, ainsi que ceux du vieil homme dans le prologue de *The Death of Cuchulain*, pour comprendre que l'idée de la danse que se faisait le dramaturge était en rupture avec le modèle du ballet classique :

I felt, however, during the performance of *At the Hawk's Well* [...] that there was much to discover. Should I make a serious attempt, which I may not, being rather tired of the theatre, to arrange and supervise performances, the dancing will give me most trouble, for I know but vaguely what I want. I do not want any existing form of stage dancing, but something with a smaller gamut of expression, something more reserved, more self-controlled, as befits performers within arm's reach of their audience. (Yeats 1966 : 1304-305)

I spit upon the dancers painted by Degas. I spit upon their short bodices, their stiff stays, their toes whereon they spin like peg-tops, above all upon the chambermaid face. (Yeats 2001 : 546)³³

À l'inverse, les pièces de Soyinka réinvestissent le potentiel dramaturgique et symbolique des danses traditionnelles yorubas, que l'on songe à la transe d'Elesin dans *Death and the King's Horseman* ou à celle de Murano dans *The Road*, danse inspirée de l'*agemo* ou

³² Au sujet des influences de la danse moderne sur l'approche de Yeats, voir Sylvia Ellis dans *The Plays of W. B. Yeats. Yeats and the Dancer*. Cette influence se ressent dans les pièces inspirées du Nô. Rappelons que Yeats a collaboré avec Michio Ito pour *At the Hawk's Well* en 1916, danseur ayant reçu une formation au kabuki qui connaissait la méthode Dalcroze et admirait Isadora Duncan. Comme l'explique Ellis, Michio Ito avait conçu son propre langage chorégraphique constitué de dix mouvements de bras qui formaient la base de ses danses (Ellis 226). Yeats, tout comme Mallarmé, était également fasciné par la danseuse Loïe Fuller dont il parle dans son poème « Nineteen Hundred and Nineteen » (Ellis 161-62). Ellis souligne également les liens unissant la conception de la danse d'Isadora Duncan et celle de Yeats (Ellis 195-196). Nous y reviendrons dans la troisième partie.

³³ Ce sont les mots du vieil homme qui introduit la pièce dans *The Death of Cuchulain*.

culte de la dissolution de la chair (une danse qui incarne la transition, le passage de l'état humain à l'état divin).

Cela dit, la distinction entre les esthétiques et les approches des deux dramaturges est à nuancer dans la mesure où au sein même du corpus soyinkien, les danses traditionnelles yorubas (qu'elles soient des danses de possession ou pas) cohabitent avec le *music-hall* (*The Bacchae of Euripides: A Communion Rite*), les danses sur un air de rap (*From Zia, With Love*) ou encore la conga (*The Beatification of Area Boy*) et le tango (*Death and the King's Horseman*) revisités. Dans une même pièce, *Kongi's Harvest*, les danses du chef traditionnel déchu, l'oba Danlola, coexistent avec les danses contemporaines qui animent la boîte de nuit dans laquelle on découvre les personnages de Segi et Daodu. Il serait en outre réducteur de s'en tenir à une démarcation trop catégorique entre, d'un côté, un théâtre d'avant-garde éthéré et suggestif, privilégiant la figure de la soliste (Yeats) et, de l'autre, un théâtre traditionnel du corps et de la danse communautaire (Soyinka).

Danse et langage

Au-delà des particularités intrinsèques de chaque dramaturge, les pièces de Yeats et de Soyinka se rejoignent dans le paradoxe suivant : celui d'un théâtre entièrement orienté vers la puissance évocatrice de la parole et de la voix de l'acteur, dans lequel s'inscrit cette figure du danseur (parfois silencieux) présentant sa corporalité stylisée au public, le motif du corps qui ponctue les pièces en question venant renforcer cette prégnance de la sphère physique³⁴. La collaboration entre Yeats et la danseuse Ninette de Valois, qui refusait catégoriquement de

³⁴ Pierre Longuenesse décrit ce paradoxe dans *Yeats dramaturge : la voix et ses masques* (Longuenesse 2012 : 299). Voir également notre article « De l'envers des mots au discours muet : danse et langage dans le théâtre de William Butler Yeats et de Wole Soyinka » (Bigot 2019 a) dans lequel nous abordons la question des rapports ambigus entre langage et danse.

prononcer un seul mot sur scène, est intéressante de ce point de vue, le silence renforçant la dimension mystérieuse du corps dansant³⁵.

Comme le souligne Kerry-Jane Wallart dans un article consacré au rôle de la chorégraphie dans *A Dance of the Forests* et *The Bacchae of Euripides*, « l'une des questions que l'on peut se poser d'emblée est celle de la signification du corps qui danse » (Wallart 5). En effet, doit-on considérer les mouvements du corps, et ceux du corps dansant en particulier, comme un type de langage à part entière, entrant dans un rapport tantôt harmonieux tantôt conflictuel avec le mode d'expression verbal, ou plutôt comme un au-delà du langage, une manière de figurer l'indicible ? Le lien problématique entre danse et langage, qui a fait l'objet d'un long débat théorique, comme nous le montrerons dans le premier chapitre de notre troisième partie, se trouve ainsi au centre de notre intérêt pour les corps dansants dans les pièces du corpus, présences physiques énigmatiques occupant un territoire mouvant, situé à la croisée de la sphère concrète de la corporalité et de la sphère du symbolique, du domaine de la nature et de celui de l'art.

Ces pièces semblent, de prime abord, nous inviter à remettre en question la suprématie du texte et l'efficacité du modèle linguistique pensé comme outil d'appréhension et de décodage de la danse. Le corps dansant serait alors à envisager comme un en-dehors du langage que ce dernier chercherait désespérément à circonscrire, se heurtant à l'irréductibilité du geste dansé à un équivalent verbal exact³⁶. Dans certaines pièces de Yeats et de Soyinka, le caractère laconique et imprécis des didascalies censées décrire le passage dansé entretient ainsi l'image du corps dansant comme altérité indicible. Ce manque de détails quant à la qualité des

³⁵ Ninette de Valois, née Edris Stannus en Irlande (County Wicklow), considérée comme la fondatrice du ballet britannique, créa, à la demande de W. B. Yeats, l'Abbey School of Ballet (1927-1933). Au sujet de leur collaboration, voir Richard Allen Cave, *Collaborations: Ninette de Valois and William Butler Yeats* (Cave 2011).

³⁶ C'est bien dans ce sens que vont les propos d'Ellis dans *The Plays of W. B. Yeats* lorsqu'elle avance l'idée selon laquelle Yeats concevait la danse comme une image non-linguistique, non-discursive. Elle nuance cependant son propos en soulignant la démarche pluraliste du dramaturge, adaptée aux spécificités de chacune de ses pièces (Ellis 263-266).

mouvements, au déroulement de la danse dans l'espace, et parfois même quant à l'objet ou la fonction qu'elle occupe au sein de l'intrigue, loin d'être le signe d'une méconnaissance de la danse en tant qu'art, est plutôt l'indice d'une ouverture et d'une absence de fixité de celle-ci qui s'impose alors comme un moment de hors-texte, de l'ordre de l'ineffable.

Dans les pièces de Yeats et de Soyinka, on note en effet ce schéma récurrent d'une danse, ayant lieu sur scène ou hors-scène (dans le cas de *The Resurrection* par exemple), observée et commentée par un ou des personnages-spectateurs. Cette mise en scène des tentatives de lecture et de déchiffrement de la danse débouche en général sur un échec du personnage-herméneute, confronté au corps étranger du danseur qui résiste à toute catégorisation hâtive et constitue un écran imperméable au langage et à l'intellect. Questions, doutes et hésitations ponctuent alors le discours des personnages-spectateurs dont le recours au langage se comprend comme un besoin d'appropriation d'une réalité corporelle insaisissable.

Soulignons que le caractère supposément ineffable de la danse est intimement lié à sa dimension sacrée et spirituelle dans les pièces du corpus. Chez Soyinka, les danses rituelles de transe et de possession sont nombreuses (*Death and the King's Horseman, The Road, The Bacchae of Euripides*), impliquant une altération psychique et physique du sujet dansant qui dépasse l'entendement. Danse et étrangeté, danse et détention des secrets de l'autre monde sont donc des associations fréquentes dans ces pièces qui construisent une image de la danse comme figuration d'un type de vérités autrement inexprimables et difficilement saisissables par les personnages-spectateurs. Cet aspect métaphysique de la danse est d'autant plus frappant lorsque celle-ci est portée par un personnage surnaturel, de l'enfant-fée de *The Land of Heart's Desire* à la femme-épervier appartenant aux *Sidhe*³⁷ dans *At the Hawk's Well*, sans oublier, chez Soyinka, le boiteux Murano qui, s'étant fait renverser par un camion en pleine phase de

³⁷ Dans une note à sa traduction de la pièce de Yeats, *A la Source de l'épervier (At the Hawk's Well) (Dix pièces)*, Jacqueline Genet cite Yeats au sujet des *Sidhe*, ces « dieux de l'ancienne Irlande », « peuple des collines des fées » (Yeats 2000 : 11-12).

possession ogunienne³⁸, chevauche les deux mondes, à la croisée de l'humain et du divin. Le motif récurrent de la danse qui parcourt les textes des pièces valide cette sacralisation perceptible dans nombre de passages où le mythe d'une authenticité et d'une primauté du corps dansant transparait.

Si la danse est mise en scène comme le lieu d'une expérience intense illisible et indicible, souvent religieuse mais pas exclusivement, comment comprendre le recours fréquent des dramaturges à un mode d'appréhension langagier des corps dansants ?

Chez Yeats, certaines didascalies témoignent en effet d'une conscience aigüe du potentiel langagier de la danse. Nous pensons par exemple à l'une de ses réécritures du mythe biblique de Salomé des années 1930, *A Full Moon in March*, et à *The Death of Cuchulain*, pièces dans lesquelles il nous donne un certain nombre de détails sur les déplacements de la danseuse. La danse semble alors mobilisée comme véhicule de significations nettement perceptibles, voire dicibles, et s'assimile parfois à une forme de pantomime, comme dans *The Death of Cuchulain*.

Chez Soyinka, bien que la danse s'impose dans certaines pièces comme un moment de transe indomptable, les liens entre danse et langage, entre danse et narration, sont présents dans d'autres, insistant sur le pouvoir discursif de cet art qui s'apparente parfois à du mime. Sur ce point, l'approche de la chorégraphe et universitaire Omofolabo Ajayi-Soyinka sur la danse yoruba est éclairante. Elle insiste sur le potentiel expressif singulier du corps dansant qui a la particularité de donner à voir ce qu'il exprime : « [...] the signified is a concept, an emotion, an object or an event concretized 'materially' by the signifier which is the visual image of the body in motion » (Ajayi-Soyinka 1998 : 11). Plus tard, elle précise les caractéristiques intrinsèques du corps dansant en tant que véhicule de signification « pluridimensionnel » :

³⁸ Dieu yoruba du fer et de la route, Ogun est décrit par Soyinka comme « l'une des sept divinités principales du panthéon yoruba » dans *Of Africa* (Soyinka 2012 : 161).

Dance is an effective symbol of communication, where inner concepts are externalized through the physical body in motion [...]. The potency of dance in communication is further enhanced by the fact that it functions as a multi-dimensional phenomenon, codifying experience in several channels simultaneously. Dance conveys messages through the visual, aural, olfactory, tactile, proxemic, and kinesthetic channels. As a multi-channel expressive symbol, dance fills the senses with a multitude of related information crowded into the same time perspective. (Ajayi-Soyinka 1998 : 22)

Bien qu'ils mettent en scène le corps dansant comme une étrangeté indicible et résistante à l'appropriation intellectuelle et langagière, Yeats et Soyinka mobilisent dans le même temps cette force expressive particulière de la danse, envisageant cette dernière comme « une transmission signifiante à un public », pour emprunter une expression de Julia Beauquel dans *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression* (Beauquel 18).

L'on voit donc bien comment, à une première conception qui consiste à célébrer la danse comme hiéroglyphe illisible, idéal pré-linguistique imperméable à la corruption langagière, se juxtapose une vision de la danse comme discours, voire contre-discours, dans les pièces du corpus qui usent de son potentiel langagier.

Affirmer, comme nous le faisons ici, que la danse est mobilisée comme discours dans certaines pièces du corpus ne signifie en aucun cas que la particularité de cet art soit niée au profit d'un logocentrisme dominant ni même que la danse fonctionne exactement sur le même plan que le langage. L'imprécision récurrente des didascalies des pièces ne nous permet d'ailleurs pas de déceler une véritable « grammaire du geste » (Rykner 190). Cela dit, il est clair que nombre de passages dansés sont traités comme du langage par Yeats et Soyinka qui font alors de la danse une forme d'expression ne se résumant pas à l'incarnation brusque et spontanée d'une pulsion primitive. Alliant éloquence et monstration, la danse, qu'elle prenne une forme pantomimique ou non, s'impose alors comme une image discursive dissidente avec pour cible fréquente, les discours du pouvoir et de l'autorité (déclinée sous toutes ses formes).

C'est bien l'alternance entre ces deux dynamiques apparemment contradictoires, la danse comme l'envers du langage et la danse comme discours ou contre-discours efficace, qui permet aux pièces d'échapper, d'une part, à une vision réductrice du corps dansant qui risquerait

de reproduire les constructions épistémologiques du pouvoir colonial³⁹, d'autre part, à une instrumentalisation de la danse à des fins purement militantes. On pourra étudier comment les pièces de Yeats et de Soyinka donnent corps à cette vision double de la danse, aussi bien perçue comme asémantique et de l'ordre d'un au-delà du discours que comme contre-discours ou discours alternatif. L'opposition entre ces deux trajectoires n'est en réalité qu'apparente si l'on considère qu'elles sont des manifestations distinctes de la puissance de résistance du corps dansant, récalcitrant à se voir assimilé à un simple « site d'inscription » (Reed 527). En effet, de manière générale, dans les pièces de Yeats et de Soyinka, la résistance est bien le point de rencontre entre les chemins dissidents, apparemment contradictoires, qu'empruntent les dramaturges pour développer un discours plus ou moins explicite sur le corps dansant compris comme métaphore de l'identité en construction, qu'elle soit individuelle ou collective.

Le contre-discours de la danse

Reste alors à identifier les différentes facettes du discours ou du contre-discours que porte la danse dans les pièces, ainsi que les cibles visées, afin de mettre au jour les liens cruciaux unissant danse et dissidence dans notre corpus. Rappelons que la danse est fréquemment associée aux notions de transition et de changement dans les pièces de Yeats et de Soyinka qui la donnent à penser et à voir comme le lieu d'un basculement d'un état à un autre, sur un plan individuel ou collectif. Souvent synonyme d'une aube nouvelle, « la danse est le mouvement de la transition », comme nous le dit Soyinka dans les notes à l'intention du metteur en scène de *The Road*. La notion de transition⁴⁰, qui résonne dans toute l'œuvre de Soyinka, est

³⁹ Reléguer le corps dansant à la sphère de l'impulsion brute, asémantique peut bien sûr s'entendre comme une manière de suggérer son refus de constituer un objet de connaissance maîtrisable par l'autorité dominante. Mais c'est aussi risquer de perpétuer un discours fantasmatique sur la danse, réduite à une étrangeté indicible, un non-sens. Les liens établis par le discours colonial sur l'Afrique entre danse et animalité, danse et primitivité sont en effet récurrents, réduisant « l'Africain », construction idéologique européenne, à un stéréotype proche de ceux qui figurent avec ironie dans « le parcours alphabétique du corps noir » de l'ouvrage cinglant de Jean-Claude Charles, *Le corps noir*. Parvenus à la lettre D, nous lisons la liste suivante : « Danser, dentition, (absence de) désir, ... don (s naturels), dormir » (Charles 136).

⁴⁰ À ce sujet, l'on songe aux propos d'Oyin Ogunba sur le théâtre de Soyinka : « In general, virtually every one of his dramatic works is played out between representatives of the established order on the one hand and one or two people with messianic propensities or pretensions on the other. This 'dance' between the Establishment and would-

symbolisée dans la mythologie yoruba par l'acte de volonté d'Ogun qui affronte l'abysse de la transition⁴¹, geste créateur et libérateur résultant d'une nécessité de fusionner avec l'humain, comme l'explique Soyinka dans *Of Africa*. Ce concept peut bien sûr s'entendre également d'un point de vue socio-historique, comme la transition difficile mais nécessaire des communautés irlandaises et nigérianes après l'indépendance, ces dernières rencontrant de nombreux problèmes pour reconstituer une unité nationale qui ne soit pas factice. Sur un plan individuel qui dépasse les contingences socio-historiques, les pièces représentent souvent des moments de choix intenses dans la vie d'individus (héroïques ou pas), des moments clefs où ces derniers se situent au bord de l'abîme du changement⁴².

Si la danse, c'est la transition, c'est qu'elle autorise le mouvement, la cessation de la paralysie et du statu quo, le jeu, la prise de risque, le saut dans le vide. Enclenchant un processus de régénération, la (re)découverte par les personnages des pièces de cette force vive qu'est la danse peut ainsi s'avérer porteuse d'une menace pour l'ordre établi, qu'il soit politique, religieux ou autre.

Avant de nous pencher sur les diverses facettes de ce potentiel subversif et parfois révolutionnaire de la danse, soulignons que l'articulation entre l'élan dissident et la performance dansée acquiert une importance particulière dans un cadre postcolonial. Comme le suggèrent Helen Gilbert et Joanne Tompkins, non seulement la danse, en tant qu'inscription stylisée dans l'espace, offre la possibilité d'une récupération d'un territoire historiquement marqué par l'impérialisme britannique, mais elle correspond également à une forme d'expression et de représentation non-verbale du sujet qui s'apparente souvent à une prise de

be reformers is what constitutes the essence of the movement of transition and it is the focus of Soyinka's dramatic art » (Ogunba 1975: 2).

⁴¹ Dans son essai « The Fourth Stage », Soyinka définit la zone de la transition de la manière suivante : « [...] the chthonic realm, the seething cauldron of the dark world will and psyche, the transitional yet inchoate matrix of death and becoming » (Soyinka 2005 :142). Cet espace transitionnel complète le trio formé par le monde des ancêtres, le monde des vivants et celui des gens à naître, comme on le voit dans *Of Africa* (Soyinka 2012 : 157).

⁴² À ce propos, voir, en ce qui concerne les pièces de Yeats, *A Reader's Guide to the Plays of W. B. Yeats* (Taylor 1984 : 13-15).

pouvoir polymorphe (Gilbert et Tompkins 239). La performance du corps dansant compris comme événement devient ainsi l'incarnation d'une redéfinition de l'individualité et d'une reconfiguration des rapports de force entre les êtres.

À l'échelle de l'intrigue des pièces, la danse est parfois le *modus operandi* ou l'occasion de l'action politique rebelle, à l'image de la danse finale de la pièce de Soyinka, *Kongi's Harvest*, au cours de laquelle Segi présente la tête de son père dissident, récemment assassiné, sur un plateau, au nouveau leader Kongi, confrontant le dirigeant tyrannique à sa propre puissance destructrice. La danse se présente ici comme un contre-discours puissant qui s'oppose aux propos précédents du tyran dans lesquels il fait l'éloge de « l'esprit de la récolte » et de « l'esprit de la résurgence ». Elle est aussi très souvent le symbole même de la dissidence et de la rébellion dans des pièces aussi diverses que *On Baile's Strand*, *Where There is Nothing*, *The King of the Great Clock Tower*, *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite* ou encore *Jero's Metamorphosis*.

La danse est un danger d'autant plus redoutable qu'elle est un privilège commun dans les pièces de Yeats et de Soyinka, engendrant un retour à une certaine forme d'égalité⁴³ : point de barrière entre les statuts sociaux, les âges et les genres dans ces textes où les vieillards apprennent les joies de l'art de Terpsichore (Tirésias et Kadmos dans *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite*, Oba Danlola dans *Kongi's Harvest*), les rebuts de la société et les marginaux y trouvent leur mode d'expression adéquat (les figures spectrales de Diarmuid et Devorgilla, considérées par le Jeune Homme comme des traîtres dans *The Dreaming of the Bones*, les prisonniers de *From Zia*, *With Love*, les mendiants de *Madmen and Specialists*) ainsi que les êtres surnaturels (Fand dans *The Only Jealousy of Emer*) et certains personnages royaux (Oba Danlola dans *Kongi's Harvest*, la Reine dans *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*).

⁴³ Au sujet de l'association entre danse et égalité, voir aussi *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics* (Gilbert et Tompkins 239).

Dans les pièces du corpus, la danse permet ainsi à l'individu ou à la communauté dissidente d'imposer son propre rythme dissonant, le « 'tic-tac de l'hérétique' battant à contretemps du dogme » (Fioupou 1989 : 424) dont parle Christiane Fioupou dans un article sur *Madmen and Specialists*, pièce où l'une des victimes de la guerre civile nigériane, surnommée « le danseur » dans les didascalies initiales, investit son affliction singulière, la danse de Saint-Guy, d'une dimension subversive explosive⁴⁴. La danse d'Aafaa, handicap lié à un choc traumatique découlant de la guerre civile nigériane (1967-1970), se transforme alors à la fois en monstration éloquente de la mainmise du pouvoir sur les corps individuels et en arme de dénonciation corrosive des tactiques utilisées par les autorités militaires nigérianes pour maîtriser la population, tactiques incluant une réappropriation des rituels traditionnels à des fins de domination, comme nous le verrons.

Lorsque la danse se fait ainsi l'incarnation d'un mouvement de sécession à l'échelle de l'intrigue des pièces (*dis-sedere*), elle ne se limite pas à un simple exutoire ou à une impulsion violente. Elle se manifeste souvent sous la forme paradoxale d'un « silence discursif »⁴⁵ (Rykner 214) qui se fait l'expression d'un désaccord, d'un point de vue divergent, plus ou moins clair selon les pièces, et accessible à la pensée et à la « lecture » lorsqu'il est replacé dans son contexte d'apparition.

En utilisant le terme de contre-discours en rapport avec la danse, nous faisons référence à la présentation d'une vision alternative qui se confronte à un discours préexistant, que celui-ci ait été formulé explicitement ou pas. En effet, dans les pièces étudiées ici, la paire notionnelle discours/contre-discours, mobilisée dans les sciences du langage, est parfois brouillée, si bien que le discours alternatif que le corps dansant propose face à un discours dominant ne se

⁴⁴ Christiane Fioupou reprend ici l'expression « the tick of a heretic », utilisée par Old Man (Soyinka 2009 : 275).

⁴⁵ Arnaud Rykner emploie cette expression au sujet de l'art de la pantomime dans son livre *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*.

formule pas forcément en situation de co-présence du « Proposant » et de « l'Opposant »⁴⁶. Autrement dit, le discours contesté par la danse est plus ou moins identifiable et accessible selon les cas.

Aussi, à l'échelle de l'intrigue des pièces, la danse intervient tantôt comme une réponse directe à un propos précédent, tantôt comme une action apparemment isolée qui, une fois replacée dans son contexte d'apparition, se comprend comme une réaction face à un discours diffus mais néanmoins présent.

Chez Yeats, les corps dansants peuvent s'attaquer à certaines personnes en particulier, manifestant leur désaccord vis-à-vis d'autorités politiques écrasantes (la Reine face au Roi dans *The King of the Great Clock Tower*) ou d'instances religieuses imposantes (l'enfant-fée face au Père Hart dans *The Land of Heart's Desire*), ou bien remettre en cause des discours idéologiques plus diffus qui visent tous à maintenir un statu quo socio-politique (*Where There is Nothing*, *The Herne's Egg*).

Chez Soyinka, les cibles visées par le corps dansant dissident sont multiples également, de l'autorité coloniale aux pouvoirs civils et militaires divers qui se succédèrent depuis l'indépendance du Nigeria en 1960, moment charnière où les anciens « camarades » de Soyinka retournèrent au pays pour « obtenir une part du gâteau de l'Indépendance » et « chausser les bottes des colons »⁴⁷ (Jeyifo 1984 : 1729). Comme le rappelle Akporji, les désillusions furent nombreuses après l'indépendance qui vit la constitution d'une nouvelle élite néocoloniale déterminée à s'enrichir aux dépens de la population, le déclenchement d'une guerre civile qui

⁴⁶ Ces remarques d'ordre théorique sont nourries des réflexions menées dans un numéro de la revue *Semen* consacré au « Discours et contre-discours dans l'espace public ». Voir plus précisément la « Présentation » de Julien Auboussier. Auboussier mentionne ici l'approche de Christian Plantin sur l'argumentation, cette dernière se fondant sur « la confrontation d'un discours et d'un contre-discours autour d'une même question et sur une situation d'interaction entre un *Proposant*, un *Opposant* et un *Tiers* qu'il s'agit de convaincre » (Auboussier 2015).

⁴⁷ La traduction est empruntée à Christiane Fioupou. Il s'agit là de l'interview de Soyinka par Biodun Jeyifo, intitulée « Soyinka at 50 » : « get a slice of 'independence cake' because that is all independence meant to them...step fast into the shoes of the departing whites before other people got there ».

déchira le pays de 1967 à 1970 et l'enracinement progressif des régimes militaires dictatoriaux⁴⁸ (Akporji 24-35).

Dans les deux cas, il est clair que la danse incarne la résistance et la dissidence du corps en mouvement vis-à-vis des discours socio-culturels normés et normatifs qui forgent le rapport à l'identité et régissent les relations entre les êtres. Nous songeons ici tant au discours colonial qu'au discours nationaliste, très normatif et injonctif après l'indépendance en Irlande et au Nigeria.

En effet, à l'échelle méta-théâtrale, le symbole de la danse traduit un discours alternatif des dramaturges sur le corps ainsi que sur l'identité irlandaise et nigériane. Loin des conceptions essentialistes de cette dernière, Yeats et Soyinka, chacun à leur façon, réinvestissent le potentiel subversif, créatif et cohésif de la danse d'une manière différente de celle choisie par un grand nombre de représentants du nationalisme culturel dans leurs pays respectifs. C'est dans cette mesure que la danse dans leurs pièces constitue une « forme d'expression politique » (Franko 4) résistante qui vient contrebalancer certaines représentations culturelles – dont la portée est politique – limitées du corps et du corps dansant. Comme le montre Mark Franko dans « Dance and the Political: States of Exception » : « Resistance is a trope within which movement and representation are ambiguously articulated. This is because dance can absorb and retain the effects of political power as well as resist the very effects it appears to incorporate within the same gesture » (Franko 4).

En ce qui concerne Yeats, l'une des questions qui nous occupent est de savoir où se situe l'approche du dramaturge, dans le contexte socio-politique de la fin du 19^{ème} et du début du 20^{ème} siècle où les efforts menés, notamment par la Gaelic League mais également par la

⁴⁸ Voir aussi l'ouvrage de Toyin Falola et Matthew M. Heaton, *A History of Nigeria* (Falola et Heaton 2008).

hiérarchie catholique⁴⁹, et plus tard, par l'État⁵⁰, pour créer un canon de danse irlandaise « authentique » et pour modeler et corseter le corps dansant étaient liés à l'établissement puis au développement d'un État indépendant irlandais. Helen Brennan montre ainsi comment la danse devint au début du 20^{ème} siècle « l'arène de combat » d'une « guerre civile culturelle » (Brennan 31). Expliquant qu'au 19^{ème} siècle, de grands changements étaient intervenus dans le répertoire des danseurs traditionnels irlandais, impliquant l'incorporation de nouvelles formes dans la tradition vivante de la danse, elle précise qu'au tournant du 20^{ème} siècle, le critère d'acceptabilité et de non-acceptabilité des danses irlandaises, en fonction de leur origine – irlandaise ou étrangère – devint essentiel pour ceux qui souhaitaient « préserver » la tradition sous une forme idéalisée : « The world of dance was about to come under scrutiny as never before » (Brennan 28).

Nous faisons précisément l'hypothèse que Yeats s'éloigne des politiques d'essentialisation et de codification du corps dansant, dans le contexte d'un 20^{ème} siècle irlandais où la construction progressive de l'idée de nation impliquait une domestication des corps et une purification de la danse pensée comme symbole identitaire uniforme dans laquelle la nation naissante pouvait se mirer⁵¹. Nous avançons l'idée que les pièces de Yeats, malgré leur relation souvent ambiguë avec la sphère du corps, traduisent son entreprise de redéfinition

⁴⁹ Si la Gaelic League, organisation culturelle fondée en 1893 par Eoin MacNeill et le protestant Douglas Hyde, fut au départ pensée comme inclusive, apolitique et située au-delà des clivages religieux, elle se politisa ensuite, notamment lorsque Patrick Pearse devint l'éditeur du journal de l'organisation, *An Claidheamh Soluis (The Sword of Light)*, créé en mars 1899 (Veldeman 150). Le nombre de catholiques au sein de la Ligue augmenta également au cours du temps, ces derniers n'étant pas en accord avec une partie des nationalistes culturels anglo-irlandais protestants parmi lesquels figurait Yeats lui-même : « Indeed, by the turn of the century, more and more members of the Catholic hierarchy had come to regard the League as the best buffer against English popular culture, which, they argued, threatened to [...] undermine the hegemony of the Church. Rees points out that 'the [Gaelic League's] strong populist catholic edge sat uneasily with the Anglo-Irish literary revival, led by an elitist group of southern Protestants seeking to come to terms with their Irishness. As a result, a number of Protestants (including the League's president, Douglas Hyde) left the organization » (Veldeman 151-52).

⁵⁰ Nous commenterons notamment, dans le dernier chapitre de notre partie III, l'instauration du Dance Halls Act en 1935 sous de Valera, une décision influencée par l'Église catholique. Le Dance Halls Act, qui s'inscrit dans la politique de réglementation du corps dansant menée à l'époque, prévoyait d'interdire les danses publiques organisées sans autorisation.

⁵¹ Voir le livre de Deirdre Mulrooney à ce sujet, *Irish Moves: an Illustrated History of Dance and Physical Theatre in Ireland*.

et de reconfiguration de ce que nombre des représentants du nationalisme culturel de l'époque considéraient comme une identité irlandaise « authentique », ne devant rien aux influences étrangères.

L'influence de la danse moderne sur les danses de ses pièces ainsi que celle de la conception du rôle de l'acteur d'Edward Gordon Craig, ou encore celle du Nô, ont contribué à la création progressive de chorégraphies originales et interculturelles avec l'aide de danseurs modernes professionnels tels que Ninette de Valois ou Michio Ito. Bien qu'elles semblent s'éloigner du carcan de la danse nationale irlandaise, les danses des pièces s'inscrivent bien dans le projet de reforcer l'âme et le corps politique de l'Irlande, une Irlande multiple où cohabitent les contraires. Comme le montre la citation suivante, tirée de la thèse de Deng-Huei Lee, consacrée à l'évolution du symbole de la danse chez l'écrivain irlandais, les danseurs de Yeats représentent une force de résistance multiforme que nous explorerons :

Whether mythological, legendary or human, Yeats's dancers represent an oppositional force to rigid notions of nationality, gender and nationalism, just as early modern dancers combat against the physical constraints of classical ballet and Victorian conceptions of pure womanhood to liberate the body. (Lee 76-77)

Quant à Soyinka, il remobilise un trésor national négligé, à en croire Omofolabo Ajayi-Soyinka dans *Yoruba Dance*. La sœur de Wole Soyinka, universitaire et chorégraphe, signale l'absence d'une politique nationale culturelle ferme, cohérente et constante en ce qui concerne la danse au Nigeria, contrairement au cas du Ghana ou du Sénégal. Expliquant que nombre des nations africaines nouvellement indépendantes n'ont pas considéré la danse comme un élément essentiel à la reconstruction des pays et des communautés, elle souligne le changement d'attitude envers les cultures indigènes dans les années 1970 avec l'organisation de FESTAC 77 (Festival of Arts and Black Cultures), accueilli par le Nigeria. En dépit d'un rayonnement passager de la danse qui se vit alors projetée sur le devant de la scène nationale, Ajayi-Soyinka précise que l'enthousiasme fut de courte durée (Ajayi-Soyinka 5-7) : « In reality, therefore,

since the colonial times, dance never did lose its ‘low-caste’ or ‘poor-cousin’ status in the hierarchy of artistic, cultural, or educational policies » (7).

La danse, qui demeure un art vivant parmi le peuple nigérian, est justement remobilisée dans les pièces de Soyinka qui font la lumière sur son potentiel révolutionnaire, comblant ainsi une lacune véritable. Revalorisée en tant qu’art, elle est aussi mobilisée comme métaphore filée de la construction identitaire, sans pour autant être instrumentalisée comme ce fut le cas en Irlande avec les efforts de réglementation de la danse menés par la Gaelic League, efforts qui se traduisirent notamment par la mise en place de commissions destinées à séparer les danses traditionnelles irlandaises des danses originaires d’autres pays européens comme la France ou l’Angleterre (*Commission of Enquiry* en 1903, *Commission for Irish Dance* en 1929).

Si le contre-discours, lié à une entreprise de dévoilement de l’idéologie, s’inscrit souvent dans une axiologie politique et/ou éthique⁵², précisons que les pièces du corpus proposent une vision davantage qu’elles ne l’imposent. Le discours alternatif qui se dégage de ces pièces, loin d’être pensé comme un nouveau dogme destiné à supplanter une prise de position préexistante, est conçu comme un horizon conceptuel inclusif et flexible, à l’image de la danse qui constitue son socle.

Afin de mener à bien ce travail d’élucidation des liens unissant danse, dissidence et résistance dans les pièces de Yeats et de Soyinka, nous nous pencherons d’abord sur les rapports entre théâtre et rituel dans une première partie qui brossera le portrait de deux dramaturgies totales distinctes où la danse occupe une place particulière dans l’entreprise de questionnement et de refondation d’une identité culturelle collective irlandaise et nigériane. Cette refondation passe par une réinvention du rituel traditionnel dans des pièces qui le mobilisent à la fois comme moteur de cohésion sociale et comme médium de réflexions dissidentes dont la portée est à la

⁵² Cette idée est développée dans l’appel à communication de la revue de linguistique *Semen* pour son numéro, « Discours et contre-discours dans l’espace public ». <https://calenda.org/275939?lang=es>. [consulté le 01/12/2020].

fois ontologique et politique. À l’opposé des discours totalisants émanant des autorités coloniales ou nationalistes, les pièces rituelles totales de Yeats et de Soyinka, traversées par des dynamiques apparemment contradictoires mais néanmoins fructueuses, résistent à la tentation de l’uniformisation.

Ce premier temps nous ayant permis de commencer à cerner le potentiel de dissidence et de résistance des pièces de notre corpus, et plus précisément de la danse au sein des rituels – souvent dysfonctionnels – mis en scène, nous poursuivrons notre recherche en examinant en détail les diverses facettes de cette figure protéiforme et métamorphique qu’est le corps dansant, matériau rebelle résistant à la catégorisation simplificatrice. Dans cette deuxième partie, nous verrons comment Yeats et Soyinka font des dysfonctionnements ou des déséquilibres divers engendrés par la danse une force motrice, porteuse de reconstruction qui vient contrebalancer la vision idéale de la danse comme image d’unité et de stabilité.

Nous explorerons d’abord les associations nombreuses entre danse et harmonie, danse et unité dans les pièces. Puis nous nous intéresserons au contre-regard dissident que Yeats et Soyinka posent sur la danse en la donnant à voir comme un processus de réinvention instable impliquant une rupture avec l’altérité ainsi qu’une errance, mentale ou physique, souvent salvatrice qui permet au danseur d’échapper à la menace de l’immobilisme et de l’uniformisation.

Les rapports ambigus entre danse et langage représentant l’une des manifestations de la dissidence inhérente aux corpus des deux dramaturges, nous consacrerons notre troisième partie à la confrontation au sein des pièces entre deux visions apparemment opposées : celle de la danse comme envers des mots et celle de la danse comme discours muet, souvent transgressif.

Dans cette dernière partie, nous re-contextualiserons les discours dissidents des dramaturges sur l’identité individuelle et nationale, discours qui transparaissent à travers leur réflexion sur le corps, et plus précisément, le corps dansant et ses représentations culturelles.

PREMIÈRE PARTIE

PORTRAIT DE DEUX DRAMATURGIES RITUALISÉES : POUR UN THÉÂTRE TOTAL DISSIDENT

Une réflexion sur la place et les enjeux de la danse dans les pièces de théâtre de W. B. Yeats et de Wole Soyinka implique une considération préalable de l'esthétique rituelle dont relèvent deux dramaturgies totales distinctes qui revêtent souvent, chacune à leur manière, un aspect sacré et cérémonial. En effet, dans les pièces, la danse joue un rôle crucial au sein du rituel mis en scène, qu'elle en constitue l'acmé, comme dans nombre des *dance plays* de Yeats, ou qu'elle représente à elle seule le rituel (*Death and the King's Horseman, The Road*). On pense ici aux réflexions de T.S. Eliot qui assimile le rituel lui-même à la danse dans « The Beating of a Drum » : « The drama was originally ritual ; and ritual, consisting of a set of repeated movements, is essentially a dance » (*Nation and Athenaeum* 11-12).

Un premier chapitre théorique sera consacré à l'interaction problématique entre rituel et théâtre, deux formes différentes qui se rejoignent toutefois souvent dans les pièces de notre corpus. Sans prétendre étudier de manière exhaustive l'ensemble des interactions possibles entre les formes théâtrales et les formes rituelles dans des contextes culturels variés, nous poserons les bases théoriques d'une réflexion sur les dramaturgies ritualisées subversives de Yeats et de Soyinka. Si elles ne s'assimilent pas totalement à des cérémonies rituelles au sens propre, leurs pièces nous invitent tout de même à remettre en question la définition occidentale traditionnelle du théâtre, fondée en partie sur la *mimesis* aristotélicienne, dans la mesure où elles créent un pont entre des notions en principe opposées : réalité et fiction, présentation et représentation, efficacité et divertissement, éthique et esthétique.

Ce premier temps nous mènera, dans un deuxième chapitre, à analyser en détail les caractéristiques formelles principales et le fonctionnement de ces dramaturgies ritualisées résistantes au diktat de la *mimesis* aristotélicienne, et plus généralement, à toute tentative de catégorisation. En effet, ce qui fait l'originalité des pièces, c'est le rapport ambigu qu'elles entretiennent avec la forme rituelle : celle-ci n'est pas seulement mobilisée comme modèle

dramaturgique mais aussi comme outil critique, à l’instar de la danse qui se trouve souvent au centre du rituel mis en scène.

Nous verrons ainsi comment les pièces de Yeats et de Soyinka maintiennent les spectateurs à la fois dans un état hypnotique de transe favorable à la régénération spirituelle collective recherchée, dans un cadre colonial ou postcolonial irlandais et nigérian où l’esprit de communauté a été ébranlé, *et* dans un état d’éveil intellectuel impliquant une posture de distanciation critique. Cette posture de distanciation est en effet nécessaire à la reconstruction progressive d’une identité comprise en termes ontologiques et nationaux. La dynamique double de mobilisation et de mise à distance du rituel qui relie les pièces de Yeats et de Soyinka est bien l’une des manifestations de la dissidence interne au corpus, un corpus au sein duquel l’un et l’autre observent constamment leur propre trajectoire dramaturgique avec recul (*dis-sedere* : être assis à l’écart)⁵³.

Dans ce deuxième chapitre, nous montrerons que c’est justement la réappropriation créative du rituel sacré par Yeats et Soyinka, ce pas de côté subversif par rapport aux formes rituelles traditionnelles souvent liées au maintien d’un ordre existant et d’une cohésion sociale, qui leur permet de bousculer, chacun à leur manière, les idéologies établies, en faisant du théâtre un médium d’interrogations. Ces questionnements portent aussi bien sur des thématiques philosophiques universelles (la place de l’homme dans le monde, son rapport à l’autre et à la liberté, la construction de l’identité individuelle) que sur des sujets plus politiques et contextuels, parmi lesquels figurent au premier plan la difficulté de la survie des rituels traditionnels dans un cadre moderne de plus en plus sécularisé.

Nous terminerons notre première partie en explorant la conception yeatsienne et la conception soyinkienne du théâtre rituel total fondé sur une interaction fructueuse – et non une fusion complète – entre divers médias. Ce théâtre total n’est pas conçu comme un

⁵³ Rappelons l’étymologie du terme : « lat. *dissidens*, de *dissidere*, être dissident, proprement, être écarté, de *dis...* préfixe, dans le sens de séparation, et *sedere*, être assis ».

discours totalisant et univoque mais comme une remise en question et une réinvention perpétuelle d'une identité culturelle irlandaise et nigériane certes inclusive mais pas uniforme, à l'image de la dramaturgie des pièces.

Nous verrons que la danse occupe une place primordiale au sein des dramaturgies totales de Yeats et de Soyinka qui explorent tous deux le potentiel expressif de médias non-linguistiques, dans des contextes culturels et esthétiques forts différents. D'un côté, Yeats cherche à établir un théâtre poétique et symbolique capable de résister au dogme du réalisme scénique et au théâtre commercial anglais du début du 20^{ème} siècle. S'appuyant de plus en plus sur la danse comme outil dramaturgique, il donne naissance à une nouvelle forme théâtrale moderne située à la croisée des cultures. De l'autre, Soyinka explore les traditions théâtrales vivantes de l'Afrique de l'Ouest, qui font la part belle aux passages dansés, mimés et chantés, tout en les insérant dans une dramaturgie inclusive⁵⁴ qui s'inspire du théâtre européen, d'Euripide à Shakespeare en passant par Brecht. Dans les deux cas, il s'agit de pièces qui lancent un défi aux classifications esthétiques univoques et qui réinventent le rapport aux canons dramaturgiques coloniaux, en privilégiant l'interaction entre les cultures et les sources d'influence.

⁵⁴ En utilisant ici l'expression « dramaturgie inclusive », nous faisons à la fois référence à la mobilisation de différentes formes artistiques (le chant, le mime, la danse) et à la réappropriation de formes ou de genres théâtraux aussi divers que les spectacles de théâtre *apidan*, théâtre traditionnel yoruba, le drame shakespearien ou encore le théâtre de Brecht. Le théâtre de Soyinka, comme celui de Yeats, ne se laisse pas étiqueter facilement, étant situé au carrefour des genres, des arts et des cultures. Nous verrons que cette dimension inclusive n'est pas synonyme d'uniformité mais de pluralité, les pièces de Yeats et de Soyinka ne cherchant pas à estomper les oppositions entre les éléments qui constituent leur théâtre.

Chapitre 1 – Théâtre et rituel : « dancing partners⁵⁵ » ?

1.1 Un théâtre ritualisé

L'esthétique dramaturgique de Yeats et de Soyinka s'appuie sur une perception rituelle du théâtre pensé comme agent de transformation à l'échelle individuelle et collective. Leurs pièces tirent parti de l'impact psychologique, physique et socio-culturel du théâtre rituel sur les consciences des populations coloniales et postcoloniales qui sortent régénérées de l'expérience théâtrale (Akporji)⁵⁶. Avant même de s'intéresser à la nature de l'articulation entre ces deux dramaturgies rituelles et la redéfinition d'une identité collective irlandaise et nigériane, il nous faut d'abord nous interroger sur la formulation même de « théâtre rituel » (Akporji 47) qui suggère un rapprochement entre deux formes pourtant fort distinctes.

Abordée en introduction, la question épineuse des liens entre rituel et théâtre, qui présentent tous deux une dimension performative, implique de prendre en compte les notions, en apparence opposées, de présentation et de représentation d'une réalité, d'efficacité (en termes d'impact communautaire) et de divertissement, de réalité et de fiction, les premiers termes de l'opposition (présentation, efficacité, réalité) étant généralement reliés au rituel et les seconds (représentation, divertissement, fiction) au théâtre.

Le rituel peut se définir comme la répétition d'une action efficace censée contribuer au maintien de l'ordre, qu'il soit social ou cosmique. Selon Benveniste, le terme latin *ritus* (« ordonnance, rite »), à l'origine du mot « rite », vient précisément de la racine indo-européenne *ar* qui évoque ce concept d'ordre, notion primordiale dans le monde juridique,

⁵⁵ J'emprunte cette expression à Richard Schechner dans *Performance Studies* (Schechner 2013 : 80).

⁵⁶ Dans *Figures in a Dance: The Theatre of W. B. Yeats and Wole Soyinka*, Akporji s'intéresse essentiellement aux pièces du corpus yeatsien et soyinkien qui mettent en scène une expérience initiatique souvent sacrificielle (et qui rejouent les rites de passage des héros mythiques Cuchulain et Ogun) : *Countess Cathleen, Cathleen ni Houlihan, On Baile's Strand, At the Hawk's Well* (Yeats) ; *A Dance of the Forests, The Road, Death and the King's Horseman* (Soyinka).

moral et religieux des Indo-Européens. Cette notion s'applique tant « à l'ordonnance de l'univers » et à la « périodicité des saisons et des années » qu'aux rapports interhumains et à la relation entre l'homme et le divin (Benveniste cité par Cuisenier 17).

Le rite ou l'action rituelle qui prend la forme de paroles et de gestes réglés serait donc, à première vue, moins propice au changement véritable qu'à la perpétuation du bon fonctionnement d'une communauté et au renforcement de la cohésion des membres qui la constituent⁵⁷. Quoi qu'il en soit, l'efficacité du rituel, en termes d'impact communautaire, est souvent considérée comme l'une des caractéristiques principales qui le différencient du théâtre, ce dernier étant alors défini comme la représentation fictive d'une action visant en premier lieu à divertir un public⁵⁸. La définition du rituel que livrent par exemple Helen Gilbert et Joanne Tompkins dans *Postcolonial Drama: Theory, Practice, Politics* va bien dans ce sens, reléguant implicitement le drame à la sphère du divertissement, par opposition au caractère sacré du rituel qui a des conséquences directes sur la communauté qui l'accomplit :

Whatever performative tropes it uses, ritual is always efficacious for the community and enacted for a particular audience to preserve the order and meaning of anything from harvests to marriage, birth and death. Unlike drama, which is mostly a reenactment (even of a "true" story), ritual is never fiction [...].

The community service that ritual performs will most likely have entertaining consequences, but entertainment is not necessarily its goal. The secular context, while important, is submerged by the more crucial spiritual or sacred dimension. (Gilbert et Tompkins 57-58)

Pourtant, le brouillage des limites entre le rituel et le théâtre, entre l'efficacité et le divertissement est fréquent, comme le montrent les réflexions de Richard Schechner sur ces

⁵⁷ Cette idée d'un caractère réfractaire du rituel face aux changements est contredite par le point de départ de l'ouvrage d'Akporji qui postule un lien entre les dramaturgies rituelles de Yeats et Soyinka et « l'éveil de la conscience collective, étape préliminaire au changement ou à l'action » (Akporji 47). Le rituel étant en outre souvent associé au renouveau, nous nous pencherons plus en détail sur cette question par la suite.

⁵⁸ Dans « Ritual in Contemporary Theatre and Criticism », Anthony Graham-White rappelle ainsi qu'au-delà de points spécifiques qui divisent les anthropologues au sujet de la définition du rituel, tous s'accordent à penser ce dernier comme une « action efficace » dont la portée est censée s'étendre bien au-delà de la performance. Il précise ensuite que cette notion d'efficacité n'est cependant pas entièrement satisfaisante quand il s'agit de distinguer les formes rituelles des formes dramatiques, choisissant l'exemple du théâtre Nô utilisé au XV^e siècle pour ses vertus prétendument thérapeutiques (Graham-White 320-21). Si le théâtre peut se faire « efficace », cependant, c'est d'une manière qui lui est propre : « Whatever effects a theatrical production may have are subjective: its enactors may hope to prepare the hearts of the spectators for future revolution [...] but these hoped-for results are not produced by the performance itself—a chain of further activities must bring them about » (322).

notions. Nous verrons plus tard comment Yeats et Soyinka exploitent précisément l'interaction entre rite et drame dans leur entreprise de réinvention de rituels sacrés adaptés à la scène théâtrale moderne. Bien que le risque de « dilution » de la notion de rituel soit une conséquence de l'approche de Schechner⁵⁹, les rapprochements qu'il établit entre les quatre notions précitées (rituel, théâtre, efficacité et divertissement) peuvent nous aider à appréhender non seulement la forme hybride des pièces de notre corpus mais aussi la manière dont Yeats et Soyinka envisagent la réception de ces mêmes pièces par un public. Schechner ne considère pas le rituel et le théâtre d'une part, l'efficacité et le divertissement d'autre part, comme les termes binaires d'une opposition radicale, ce qui risquerait de mener à une impasse théorique. Il explore plutôt leur interrelation en faisant de la « dyade efficacité-divertissement » un concept opératoire rassemblant deux « pôles d'un continuum » qui sont souvent amenés à cohabiter, si ce n'est à se superposer, lors d'une performance⁶⁰ : « The fact is that no performance is pure efficacy or pure entertainment [...]. Efficacy and entertainment are not opposites, but “dancing partners”, each depending on and in continuous active relationship to the other » (Schechner 2013 : 79-80).

Le pont que Schechner établit entre efficacité et spectacle s'inscrit dans une approche relativiste du rituel. Au lieu de considérer que c'est « la structure fondamentale » ou le « processus » du rituel qui le différencieraient du théâtre et du divertissement, il se fonde sur le « contexte » et la « fonction » d'une performance choisie pour déterminer la nature de celle-ci⁶¹ :

⁵⁹ Les auteurs de *Postcolonial Drama*, Gilbert et Tompkins, tout en reconnaissant les nombreux points de rencontre entre le rituel et le théâtre, invitent ainsi à la prudence théorique, soulignant les limites de certaines approches anthropologiques de l'interface entre les deux formes qui tendent, selon elles, à évacuer trop rapidement les différences irréductibles entre les formes rituelles et le théâtre. Elles mentionnent par exemple les travaux de Victor Turner ((1920-1983), anthropologue britannique notamment connu pour ses réflexions sur les notions de « liminarité », de « drame social » et de « rite de passage ») et de Richard Schechner (Gilbert et Tompkins 55-56).

⁶⁰ La performance est ainsi définie par Schechner de la manière suivante dans *Performance Theory* (“From Ritual to Theater and Back”) : « The whole binary continuum efficacy/ritual-entertainment/theater is what I call “performance” » (Schechner 2005 : 136).

⁶¹ Un tel point de vue s'accompagne d'une réfutation de l'idée reçue selon laquelle la performance, ou plus spécifiquement le théâtre, aurait pour source principale le rituel : Schechner développe ce point de vue aussi bien

Any ritual can be lifted from its original setting and performed as theater just as any everyday life event can be. This is possible because context and function, not fundamental structure or process, distinguish ritual, entertainment, and ordinary life from each other. The differences among them arise from the agreement (conscious or unexpressed) between performers and spectators [...]. (Schechner 2005 : 132)

Cette approche est particulièrement opérante dans le contexte nigérian où théâtre et rituel sont bien souvent, littéralement, des « partenaires de danse » pour reprendre la formule de Schechner. Il suffit de songer à la pièce de Soyinka, *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite*, réécriture des *Bacchantes* d'Euripide, pour constater que l'action du drame, et notamment la fin de celui-ci qui célèbre la régénération de la communauté de Thèbes, se confond avec un « rite de communion ». Soyinka insiste bien sur ce « rite de communion », qui donne son sous-titre à la pièce, pour se démarquer de son prédécesseur. Il reconnaît avoir recours aux rites, aux rituels et aux fêtes traditionnelles dans ses pièces et considère précisément que ces derniers sont de nature « théâtrale » (« dramatic in themselves ») comme il l'explique dans « Soyinka in Zimbabwe » (*Conversations with Wole Soyinka*) (Gibbs 2001 : 108). Nous développerons ce point plus avant dans notre sous-partie suivante.

Le point de vue d'Ossie Eneke, qui s'inscrit dans le sillage de Schechner dans « Myth, Ritual and Drama in Igboland », résume bien cette perception relativiste du rituel. Eneke estime ainsi que le drame et le rituel ne sont pas antinomiques mais comparables et interdépendants : « Doubtless, ritual and theatre are, by strict definition, different as water and air. But, judged from their relationship, they are not antipodal. They are reciprocal in function and similar in structure » (Eneke 155).

Une telle réflexion sur les rapports éventuels entre rituel et théâtre implique bien sûr de se repencher sur la définition que l'on donne au théâtre lui-même. Les pièces de Yeats et de Soyinka nous invitent justement à penser la forme dramatique autrement qu'à travers le prisme

dans *Performance Theory* que dans *Performance Studies*, remettant ainsi en question la thèse évolutionniste des « anthropologues de Cambridge » (Jane Ellen Harrison, Gilbert Murray et Francis Cornford) qui attribuent l'origine de la tragédie attique à un « rituel originel » (« Primal Ritual ») comme il l'explique dans *Performance Theory* (Schechner 2005 : 3).

conceptuel occidental aristotélicien, leur théâtre alliant l'immédiateté et l'efficacité du rituel à la puissance évocatrice de la fiction. Kacke Götrick, dans *Apidan Theatre and Modern Drama*, met l'accent sur les différences existant entre la vision de bon nombre d'universitaires occidentaux et celle de la plupart des universitaires et dramaturges africains au sujet des rapports entre rituel et théâtre. Si les premiers appréhendent souvent théâtre et rituel comme deux entités distinctes en se fondant sur les critères de « religiosité », « d'efficacité » et de « divertissement » pour les départager, les seconds sont plus enclins à penser leurs liens, quelle que soit la nature de ces derniers :

Some maintain that ritual and theatre are certainly not the same thing, but that they exist, in a continuum and can therefore overlap. They are thus not mutually exclusive. Others speak of rite, ritual and even mythical events as drama and theatre and make no distinction between them. In other words to most African scholars, the drama concept is much larger than it is to Western scholars. (Götrick 1984 :14)

S'attachant à rendre compte de la richesse du théâtre *apidan*, théâtre traditionnel yoruba dans lequel coexistent formes rituelles et formes dramatiques au sein d'une même performance, Götrick remet en question les tentatives de catégorisation simplistes du rituel et du théâtre. Elle propose d'élargir la définition traditionnelle occidentale de ce dernier, fondée sur le principe d'un rôle « mimétique », « représentationnel » du drame :

Instead, a new definition of drama is needed, which includes enactments that are at the same time presentational and representational, that are efficacious, and that are conceived of as a duality by the appropriate spectators, comprising reality and fiction simultaneously. (Götrick 1984 : 130-31)

Le théâtre *apidan* comprend ainsi des vertus habituellement associées aux formes rituelles, une « fonction religieuse » et une « fonction thérapeutique », en même temps qu'il répond à des exigences d'ordre esthétique et procure un divertissement certain à travers les sketches *eŋe* qui constituent souvent un commentaire social à teneur satirique, par opposition aux « *idan* sketches » (131). À travers les « *idan* sketches », qui ne sont pas « mimétiques », la communication avec les ancêtres et le divin est assurée tandis que les « *eŋe* sketches » (le mot

yoruba « *efe* » étant l'équivalent de « blague ») font retomber la tension par le biais du jeu des d'acteurs (116-117). On verra par la suite que cette juxtaposition des dimensions religieuse et satirique caractérise nombre des pièces de notre corpus.

Une acception plus large du concept de théâtre nous semble essentielle pour aborder non seulement les pièces de Wole Soyinka, dramaturge nigérian ayant été inspiré par le théâtre *apidan*, mais également celles de Yeats. En effet les commentaires divers de ce dernier sur le caractère religieux et cérémonial de son œuvre dramatique témoignent d'une conscience aigüe du potentiel rituel de ses pièces, que celles-ci s'inspirent de la forme ritualisée du théâtre Nô ou pas.

1.2 « I always feel that my work is not drama but the ritual of a lost faith⁶² » : le rituel vu par Yeats

Nombreuses sont les déclarations faites par W. B. Yeats et Wole Soyinka au sujet des liens unissant rituel et théâtre. Les passages qui suivent, couvrant une vaste période, sont tirés de différents textes de Yeats où il aborde justement cette question :

« The theatre began in ritual, and it cannot come to its greatness again without recalling words to their ancient sovereignty ». (Yeats 1961 : 170)

« Ritual, the most powerful form of drama, differs from the ordinary form, because everyone who hears it is also a player ». (Yeats 1962 : 129)

« I always feel that my work is not drama but the ritual of a lost faith ». (Yeats 1978 : 156)

Yeats parle également de sa pièce *The Shadowy Waters* en termes religieux et rituels dans une lettre à Frank Fay datant du 20 janvier 1904 : « It is almost religious, it is more a ritual than a human story. It is deliberately without human characters » (Yeats 2001 : 865).

Ces déclarations ne présentent pas toutes le même point de vue sur les rapports entre rituel et théâtre. Quand la première, tirée de *Essays and Introductions* et datant de 1900, évoque

⁶² Il s'agit ici de l'extrait d'une lettre de Yeats à Thomas Sturge Moore datant du 31 juillet 1929.

l'origine rituelle du drame, la seconde, extraite d'*Explorations* et datant de 1904, considère le rituel lui-même comme une sous-catégorie du drame. Les deux suivantes, datant respectivement de 1929 et 1904, insistent sur la dimension rituelle du théâtre de Yeats tout en opposant les deux formes. La dernière citation, à propos de *The Shadowy Waters*, suggère même que le rituel transcende le caractère supposément narratif du théâtre.

Un point de convergence se dessine cependant entre ces variations sur le thème qui nous occupe puisque, quelle que soit l'époque, Yeats réinscrit la représentation dans la sphère du sacré en concevant l'événement dramatique comme une cérémonie participative où le spectateur est « actif » (Longuenesse 2015 : 40). Yeats établit un pont entre l'art et la religion⁶³, attribuant à l'artiste un rôle proche de celui du prêtre, comme on le voit dans cet extrait de *The Autumn of the Body* (1898) dans *Essays and Introductions* :

The arts are, I believe, about to take upon their shoulders the burdens that have fallen from the shoulders of priests, and to lead us back upon our journey by filling our thoughts with the essence of things, and not with things. (Yeats 1961 : 193)

« Médiateur entre les hommes et l'invisible », véritable « officiant » (Longuenesse 2015 : 30), le poète-dramaturge conçoit alors sa pièce comme une « formule magique » (Longuenesse 42) hypnotique qui plonge les spectateurs dans un espace-temps différent :

[...] l'événement de la création devient une expérience collective, qui bouleverse la perception du temps, du mouvement, de l'espace, et la relation du spectateur avec la représentation. L'acteur et le danseur, la parole et la danse, s'éloignent de la représentation pour se rapprocher du présent de la performance, de l'événement. (42)

⁶³ James Flannery insiste également sur le rôle quasi-religieux que Yeats souhaitait attribuer au théâtre dans *W. B. Yeats and the Idea of a Theatre: The Early abbey Theatre in Theory and Practice*: « The Irish theatre, then, was to be a mystical temple wherein this new doctrine [based upon the beliefs of Irish peasants which Yeats wanted to develop and work on through an "Order of Celtic Mysteries"] would be publicly enshrined and disseminated. It is significant that, as the dramatic festivals of ancient Greece opened with religious observances, the Irish Literary Theatre inaugurated its efforts in May 1899 with a prologue, "The Lord of Light", written by Lionel Johnson (himself a Catholic), which proclaimed a new religious rite based upon the ancient Celtic celebration of Beltaine united with the doctrines of Christianity and mysticism » (Flannery 1976 : 82).

Soulignons cependant que cette semi-transe pendant laquelle le spectateur se trouve hypnotisé, loin de s'assimiler à un état de somnolence impuissant, conditionne l'accès à des vérités indicibles souvent suggérées par la danse dans les pièces de Yeats. L'expérience commune qu'offre l'événement théâtral se rapproche alors de ce que Gilbert et Tompkins définissent comme le moment spécifique du rituel, fondé sur le principe de « présentation » d'une réalité davantage que sur sa « représentation » :

presentational acts that often incorporate the representational, and sometimes manifestational acts which transcend both [...]
acts that are performed for the continuance and regeneration of a specific community often at a particular time, usually through a spiritual dimension [...]. (Gilbert et Tompkins 57-58)

Le caractère d'immédiateté de l'acte théâtral, allié à sa portée collective, est précisément loué par Yeats lorsqu'il mentionne « the moment when a room full of people share the one lofty emotion » (Yeats 2001: 690). Dans son ouvrage *W. B. Yeats and the Idea of Theatre: The Early Abbey Theatre in Theory and Practice*, James Flannery précise que Yeats, se remémorant les mots de Victor Hugo (« In the theatre the mob becomes a people »), concevait l'unité d'une nation en des termes comparables, suggérant que le « public d'un grand théâtre » en constituait le modèle (Flannery 1976 : 65-66). L'on perçoit bien comment l'événement théâtral, dans la perspective yeatsienne, récupère donc et étend le pouvoir de cohésion et de régénération spirituelle d'un groupe de personnes, souvent attribué au rituel, à l'échelle nationale de l'Irlande.

Car c'est bien là l'une des préoccupations initiales majeures de Yeats : reforcer l'âme irlandaise par l'intermédiaire d'un théâtre national, successeur du théâtre grec fondé par Pisistrate pour unifier l'État-cité d'Athènes. Flannery explique que ce théâtre, qui s'appuyait aussi bien sur « les rites religieux de la paysannerie » que sur les « rites d'Eleusis pratiqués par les aristocrates et les intellectuels athéniens » (Flannery 1976 : 62), contribua à redessiner le rapport des participants à la communauté athénienne en encourageant l'esprit d'unité. Cela

passa par la transformation créative des « mythes et rituels fondateurs » du peuple en « formes artistiques », mutation qui se retrouve dans les pièces de Yeats et de Soyinka comme nous le verrons :

Following the plan of Pisistratus, the Theatre of Dionysus became a kind of religious temple within the framework of a civic holiday where the myths and rituals of the people of Athens were transformed into art forms in order to raise their cultural level and evoke within them a powerful sense of communal identity. (Flannery 1976 : 62-63)

L'idée d'une identité commune et la notion d'unité sont, à bien des égards, essentielles pour aborder la vision⁶⁴ que Yeats avait d'une Irlande idéale où les membres des différentes classes sociales partageaient « un seul esprit et un seul cœur » (Yeats cité par Flannery 61), fusion nécessaire à la construction d'une harmonie collective pensée comme Unité de Culture. Cette dernière, présupposant une alliance « de la vie religieuse, de la vie esthétique et de la vie pratique » (Yeats cité par Flannery 61), était intrinsèquement liée, selon Yeats, au développement de l'Unité d'Image entretenue par le poète grâce auquel les mythes et les rituels d'un peuple se transmettaient sous une forme retravaillée : « The poet, as maker of images, provided a principal means whereby society attained Unity of Culture by enshrining in his art the myths and rituals of a race or nation, and by creating new images that were passed down to form that society's inherited traditions [...] » (Flannery 61).

La recherche de l'Unité de Culture, reflet de la quête de l'Unité d'Être⁶⁵, s'imposait tout particulièrement dans un contexte colonial où cette dernière avait été mise à mal du fait de l'introduction en Irlande non seulement d'un langage étranger mais aussi, de manière plus générale, d'un éthos différent. Selon les termes de Richard Taylor dans *A Reader's Guide to*

⁶⁴ Ce terme rend bien compte de la projection utopique d'un Yeats par ailleurs conscient de la difficulté à atteindre une Unité de Culture, comme en atteste un extrait de *Plays and Controversies* : « All my life, I have longed for such a country, and always found it quite impossible to evoke without having as much belief in its real existence as a child has in that of the wooden birds, beasts, and persons of his toy Noah's ark » (Yeats cité par Flannery 61). Dans *Autobiographies (The Trembling of the Veil)*, Yeats tient des propos similaires lorsqu'il se repenche sur son passé : « Nor did I understand as yet how little that Unity, however wisely sought, is possible without a Unity of Culture in class or people that is no longer possible at all » (Yeats 1999 : 268).

⁶⁵ Nous reviendrons plus tard sur la notion « d'Unité d'Être », (trop) souvent associée à la danse dans la critique yeatsienne.

the Plays of W. B. Yeats : « The structure of middle-class and urban society, its economics, religion, aesthetics and practical life, had thoroughly become anglicized » (Taylor 1984 : 18).

Dès lors, pour retrouver sa liberté vis-à-vis de la Grande-Bretagne et regagner son autonomie, l'Irlande devait passer par la réinvention d'une identité et d'un style communs qui lui permettraient « d'harmoniser les contradictions et les incohérences de sa vie nationale » (Taylor 1984 : 18-19). L'art, et plus précisément le théâtre ritualisé, étaient le meilleur moyen de révéler ce style intrinsèque à l'Irlande et nourri du riche héritage culturel et artistique du pays. Afin de mener à bien le projet de diffusion d'un réseau d'images et de symboles irlandais commun par l'intermédiaire de ses pièces, Yeats se réappropria les légendes héroïques contenues dans les cycles celtiques de la Red Branch – à l'origine des pièces consacrées au guerrier Cuchulain – et accorda une attention particulière au paysage irlandais associé à un « passé culturel » (Taylor 19) identifiable⁶⁶.

Que l'entreprise de Yeats de créer un théâtre national conçu comme socle culturel et repère identitaire ait rencontré maints obstacles ne signifie cependant pas qu'il ait « échoué », pour reprendre la formule quelque peu hâtive de June Balistreri citée en introduction (Balistreri 213). Si les transformations que Yeats apporta aux mythes et légendes irlandaises pour les intégrer à ses pièces ne furent pas du goût de tous, il n'en demeure pas moins que son théâtre joua un rôle certain dans la redéfinition d'une identité collective, comme le montre Taylor dans une analyse qui a pourtant ses limites :

[...] By substituting the trappings of a quasi-philosophical system and conflicts involved in completing or not completing one's character for the actual values and goals of ancient Ireland, Yeats alienated both nationalists and a popular audience. At the same time the revival of those myths and legends, *even in their radically altered forms*⁶⁷, did make a contribution to national consciousness and identity. (Taylor 1984 : 19)

⁶⁶ Au sujet de l'intérêt de Yeats pour le paysage et les lieux emblématiques de l'Irlande, voir James Flannery, *W. B. Yeats and the Idea of a Theatre* (Flannery 1976 : 67-71).

⁶⁷ Nous soulignons.

Taylor suggère en effet ici que le projet yeatsien a pu, dans une certaine mesure, aboutir *en dépit* des modifications radicales que le dramaturge introduisit au sein de ces mythes et légendes : « At the same time the revival of those myths and legends, even in their radically altered forms, did make a contribution to national consciousness and identity ». Or, nous considérons que c'est justement cette réappropriation subversive de l'héritage mythique et rituel irlandais qui fait toute la particularité du corpus dramatique d'un Yeats soucieux de recréer une unité nationale sans pour autant la concevoir de manière essentialiste et figée.

L'un des objectifs de cette thèse est précisément de cerner la nature exacte de la « contribution » de Yeats et de Soyinka à la redéfinition d'une conscience et d'une identité nationales, leur apport ne se résumant pas à la construction et la diffusion d'un sentiment patriotique univoque. Nous formulons l'hypothèse que ce sont bien les changements, plus ou moins « radicaux » selon les pièces, que les deux dramaturges introduisent au sein des formes rituelles et des mythes mobilisés qui leur permettent de mener à bien une réflexion sur l'identité collective irlandaise et nigériane en résistant toujours face au consensus établi.

L'apparent revirement de Yeats dans son rapport à la forme dramaturgique et sa conception du rôle socio-culturel du théâtre ne doit pas non plus nous induire en erreur. De ce point de vue, il convient de nuancer la description courante mais quelque peu réductrice du parcours théâtral yeatsien comme celui du passage d'un investissement actif dans l'entreprise de « désanglicisation »⁶⁸ du théâtre irlandais à un repli progressif, supposément élitiste, sur une esthétique minimaliste pré-beckettienne inspirée par le Nô⁶⁹. Les expérimentations formelles et scéniques de Yeats, son trajet créatif suivant un axe ouest-est décrit par Bonafous-Murat

⁶⁸ Ce terme est emprunté à Carle Bonafous-Murat qui mentionne ce parcours théâtral dans sa préface au *Yeats dramaturge* de Pierre Longuenesse (Longuenesse 2012 : 14-15).

⁶⁹ Pour citer Flannery au sujet des aspirations élitistes de Yeats: [...] surely nothing could be more mistaken than the common assumption that, "for Yeats, the ideal theatre was a drawing room, the ideal audience an assembly of verse-minded dilettantes". A drawing-room audience is indeed what Yeats ended up with. But this was only due to the incompatibility of his idealistic vision with the reality of the contemporary theatre in England and Ireland. (Flannery 1976 : 100). Flannery cite ici Hugh Leonard, "Review of "The Silver Tassie"", *Plays and Players*, Vol. 17, No. 2 (November 1969).

(Longuenesse 2012 : 14-15), ne signifient pas que celui-ci ait abandonné l'entreprise initiale de forger l'âme de l'Irlande, comme en atteste la poursuite de l'investissement du mythe dans des pièces tardives telles que *The Death of Cuchulain* (1939).

Bien au contraire (nous le montrerons dans les chapitres 2 et 3 consacrés à une analyse détaillée de l'esthétique dramaturgique des pièces), la rencontre avec le Nô permet à Yeats de repenser et de compléter sa conception rituelle du théâtre en fonction des circonstances politiques et artistiques défavorables du moment. Il envisage alors le médium dramatique comme un vecteur de cohésion culturelle mais aussi comme un véhicule de changement et de questionnements portant sur l'identité personnelle et collective irlandaise.

Dans un autre contexte géographique, temporel et socio-culturel, c'est bien cette perception du théâtre ritualisé comme véhicule de renouveau et moyen d'éveil des consciences qui anime Wole Soyinka. Nous choisirons ainsi une remarque éloquentes du dramaturge nigérian au sujet du brouillage inévitable des limites entre théâtre et rituel comme point de départ d'une réflexion sur la théorie rituelle du drame qu'il développe dans plusieurs essais : « The question therefore of the supposed dividing-line between ritual and theatre should not concern us here, in Africa, the line being one that was largely drawn by the European analyst » (Soyinka 2005 : 7).

1.3 « [...] rites, rituals, are inevitable metaphors for the drama of life⁷⁰ »

Ce rejet de la distinction « artificielle », supposément « européenne » et « contagieuse », entre rituel et théâtre est formulé dans « Morality and Aesthetics of the Ritual Archetype » (*Myth, Literature and the African World*) (Soyinka 2005 : 6-7) lorsque Soyinka s'attaque au problème de la mise en scène de rituels, notamment ceux qu'ils nomment le

⁷⁰ Cette remarque est tirée de « Soyinka in Zimbabwe » dans *Conversations with Wole Soyinka* (Gibbs 2001 : 108).

« drame des dieux », en dehors de leur contexte culturel et des espaces symboliques spécifiques qui leur sont traditionnellement consacrés, entreprise qui mène bien souvent à une perte du sens religieux des rituels ⁷¹ :

The essential problem is that the emotive progression which leads to a communal ecstasy or catharsis has been destroyed in the process of re-staging. So this leads us to the perennial question of whether ritual can be called drama, at what moment a religious or mythic celebration can be considered transformed into drama [...]. (Soyinka 2005 : 5-6)

Soyinka précise par la suite que le rôle du metteur en scène du drame des dieux implique non seulement de posséder des connaissances culturelles précises, mais également des qualités de compréhension et d'imagination, qualités qui lui évitent de réduire ce rituel à un simple divertissement touristique⁷² (7).

Le drame des dieux auquel le dramaturge fait référence rejoue les rites de passage des trois divinités yorubas, Ogun, Obatala et Sango, que Soyinka mentionne au début de « Morality and Aesthetics in the Ritual Archetype » dans un passage aux accents yeatsiens. L'existence y est en effet perçue comme une lutte perpétuelle, un « conflit », avec des « forces » extérieures qui constituent un défi à la recherche de l'unité⁷³ :

They [the three deities] are represented in drama by the passage-rites of hero-gods, a projection of man's *conflict* with forces which challenge *his efforts to harmonize*⁷⁴ with his environment, physical, social and psychic [...]. The setting of Ritual, of the drama of the gods, is the cosmic entirety [...]. (1)

Notons que Soyinka emploie ici le terme « drama » en guise d'explicitation du terme « ritual » (« The setting of Ritual, of the drama of the gods »), ce qui renforce l'absence de distinction

⁷¹ Soyinka replace cette question de la différence entre rituel et théâtre dans le contexte particulier d'un regain d'intérêt pour les formes rituelles dans le théâtre européen et américain : « The anguish over what is ritual and what drama has indeed been rendered even more abstract by the recent reversion of European and American progressive theatre to ritualism in its 'purest' attainable form » (Soyinka 2005 : 6).

⁷² Soyinka déplore le fait que, bien souvent, le drame des dieux soit réduit à un spectacle quasi anthropologique : « [...] Such presentations have been largely responsible for the multitude of false concepts surrounding the drama of the gods; that, and their subjection to anthropological punditry where there are reduced, *in extremis*, to behavioural manifestations in primitive society » (Soyinka 2005 : 7).

⁷³ Pour une exploration des notions de conflit et d'unité chez Yeats, voir la deuxième partie.

⁷⁴ C'est nous qui soulignons.

réelle entre les deux formes. Plus tard, il emploie à nouveau une formulation qui semble indiquer leur caractère interchangeable⁷⁵ :

Groups such as the Ori-Olokun Theatre in Ife, and Duro Ladipo's company, also of Nigeria, have demonstrated the capacity of the drama (or ritual of the gods) to travel as aesthetically and passionately as the gods themselves have, across the Atlantic. (7)

Ce brouillage des limites entre rituel et théâtre vient notamment du fait que Soyinka considère le rite de passage des dieux lui-même comme un drame à part entière, une action (selon l'étymologie du terme « drame ») que le drame rituel rejoué ensuite par des acteurs prend comme modèle.

Considérant le « drame rituel » comme une « force purificatrice, cohésive, communautaire et régénératrice » (4), Soyinka attribue au rite de passage d'Ogun, « maître artisan et artiste, fermier et guerrier, essence de destruction et de créativité » (27), un rôle spécifique. En effet, Ogun, en qualité de dieu de la route, a permis aux dieux de s'unir aux humains en franchissant l'abîme qui les séparait, à savoir le « royaume chtonien » :

[He is] the only deity who 'sought the way', and harnessed the resources of science to hack a passage through primordial chaos for the gods' reunion with man. The journey and its direction are at the heart of Ogun's being and the relationship of the gods and man [...]. Ogun it was who led them, his was the first rite of passage through the chthonic realm. (27)

Ce « royaume chtonien » n'est autre que « la quatrième zone d'existence » qui donne son titre à un essai de Soyinka, « *The Fourth Stage: Through the Mysteries of Ogun to the Origin of Yoruba Tragedy* ». Cet essai est considéré par Biodun Jeyifo comme un texte essentiel qui correspond à une « tentative d'ancrage du concept d'action tragique de Soyinka dans les

⁷⁵ Dans « *Ritual and Revolution: Soyinka's Dramatic Theory* », Dereck Wright s'interroge sur l'ambiguïté terminologique qui caractérise certains essais de *Myth, Literature and the African World*, se demandant si les rapprochements établis par Soyinka entre « drame » et « rituel » servent un simple raisonnement analogique ou pointent vers une identification littérale des deux formes : « But the problem with Soyinka's model, as much hypothesis as synthesis, is that its habitual presentation of the actor as an agent in a liturgical rite creates a basic uncertainty as to whether the ritual celebrant is being conceived in merely analogic terms or a more literal link between cultic rites (the drama of the gods) and theater (the drama of men) is being claimed: whether ritual is being likened to drama or *is that thing* » (Wright 51).

dramas rituels et les mythes associés aux trois divinités principales du panthéon yoruba »⁷⁶ (Soyinka 1993 : xvii). Dans le passage cité ci-dessous, tiré de « Morality and Aesthetics in the Ritual Archetype », Soyinka revient sur « The Fourth Stage » en amorçant une définition de la quatrième zone — également appelée « l'abysse de la transition » — venant compléter les trois autres, à savoir le monde des ancêtres, celui des vivants et celui des personnes qui ne sont pas encore nées. Il associe la quatrième zone au dieu Ogun et à la notion cruciale de « volonté » :

In Yoruba metaphysics, no other deity in the pantheon correlates so absolutely, through his own history and nature, with the numinous temper of the fourth area of existence which we have labelled the abyss of transition. Commonly recognised in most African metaphysics are the three worlds we have already discussed: the world of the ancestor, the living and the unborn. Less understood or explored is the fourth space, the dark continuum of transition where occurs the inter-transmutation of essence-ideal and materiality. It houses the ultimate expression of cosmic will. (Soyinka 2005 : 26)

Provoqué par un besoin d'unité ressenti par les dieux, le rite de passage d'Ogun, est en effet marqué par la volonté indestructible de celui que Soyinka choisit comme modèle de détermination et de résistance, « incarnation du défi, de l'instinct prométhéen de l'homme, toujours au service de la société qu'il aide à se réaliser » (30). Le dramaturge insiste sur la portée collective de l'acte d'Ogun qui imprègne le geste de l'acteur du drame rituel jouant le drame originel du dieu, et ce dans le but de « renforcer la conscience de la communauté » (« communal psyche ») (30). Tout comme Ogun, le « protagoniste » du drame rituel franchit le gouffre symbolique de la transition, étape impliquant un processus de désintégration de l'identité qui mène à une renaissance à la fois individuelle et communautaire :

The action [Ogun's] has been undertaken both on the practical and on the symbolic level of protagonist for the community. The actor in ritual drama operates in the same way. He prepares mentally and physically for his disintegration and re-assembly within the universal womb of origin, experiences the transitional yet inchoate matrix of death and becoming.

⁷⁶ Dans son introduction à *Art, Dialogue and Outrage*, Jeyifo développe ce point : « The core of the theoretical thrust of the essay is an attempt to elaborate a theory of tragic art rooted in an African sensibility, in African paradigms and metaphorical representations of crucial areas of experience and reality. Moreover, the essay ranges beyond this "return-to-the-source" rubric to an affirmation of the revolutionary impulse in culture and art over the contending and perennial tendency towards inertia and complacency. In the course of this excursus, the essay purveys a celebration of the ideals of purposiveness and humanism in a universe both contingent and man-made, so replete with the irrational, the anti-human » (Soyinka 1993 : xviii).

Such an actor in the role of the protagonist becomes the unresisting mouthpiece of the god [...]. (30)

Il n'est alors pas anodin que le drame d'Ogun, considéré comme « le premier acteur » tragique⁷⁷ dans « The Fourth Stage », soit mobilisé par Soyinka comme parangon de l'expérience rituelle qui sert à son tour de schéma représentatif des actes humains visant et amenant un changement majeur, selon Ann Davis dans « Dramatic Theory of Wole Soyinka » (Davis : 149-50). Davis souligne en effet dans son essai l'articulation que Soyinka établit entre le processus rituel, symbolisé par le rite de passage d'Ogun, et les notions d'action et de révolution, une association présente dans le texte théorique du dramaturge nigérian « Drama and the Revolutionary Ideal » sur lequel s'appuie Davis. Jeyifo confirme ce lien en rappelant que dans plusieurs essais théoriques du dramaturge nigérian – dont un certain nombre se trouvent dans *Myth, Literature and the African World* – le rituel est souvent invoqué comme source révolutionnaire et revitalisante pour le théâtre (Jeyifo 2004 : 125).

Dans le sillage de Yeats, Soyinka s'oppose donc à l'idée reçue selon laquelle le rituel serait exclusivement un outil destiné à maintenir l'ordre établi. Conscient du potentiel transformatif des formes rituelles, plus ou moins exploité selon les circonstances dans lesquelles les rituels ont lieu, il part d'une base, qu'on peut nommer, à la suite de Jeyifo, « matrice rituelle » (Soyinka 1993 : xxiv), pour la réinventer et l'adapter à la scène moderne⁷⁸. Un passage de « Morality and Aesthetics of the Ritual Archetype », dans lequel Soyinka se réapproprie les termes de George Thomson (*Aeschylus and Athens*), illustre bien les perspectives de

⁷⁷ « The first actor — for he led the others — was Ogun, first suffering deity, first creative energy, the first challenger, and conqueror of transition. And his, the first art, was tragic art [...] », (Soyinka 2005 : 145).

⁷⁸ Dans son introduction à *Art, Dialogue and Outrage*, Jeyifo souligne le lien puissant qui unit l'utilisation inventive du rituel par Soyinka et les notions de changement ou de révolution : « [...] in Soyinka's essays [there] is his almost perpetual insistence that the literary, creative use of myth and ritual, does not necessarily or inherently involve epistemologies which are static, ahistorical, retrogressive. More pointedly, Soyinka even makes the point in "Drama and The Idioms of Liberation" that the ritual matrix is *inherently* an idiom of change and revolution » (Soyinka 1993 : xxiv). « Drama and the Revolutionary Ideal », une conférence donnée par Soyinka à l'université de Washington en 1975 fut publiée par Karen L. Morell en 1975 puis republiée dans *Art, Dialogue and Outrage* sous le titre « Drama and the Idioms of Liberation » (édition de 1988).

renouvellement et de changement qu'offre selon lui l'expérience rituelle ancrée dans les danses⁷⁹ et les chants rythmés des participants⁸⁰. Le rituel est ici perçu comme une étape de reconstruction personnelle et collective nécessaire avant le passage à « l'action », qu'elle soit politique ou pas (Soyinka ne précise pas) :

The points which concern us here are (1) the recognition of the integral nature of poetry and dancing in the mimetic rite, and (2) the withdrawal of the individual into an inner world from which he returns, communicating a new strength, for action [...]. The community emerges from ritual experience "charged with new strength for action" because of the protagonist's Promethean raid on the durable resources of the transitional realm; immersed within it, he is enabled emphatically to transmit its essence to the choric participants of the rites – the community. (Soyinka 2005 : 33)

Soyinka réinvestit cette portée transformative du rituel dans ses pièces en partant du principe que le théâtre lui-même, qu'il considère comme « la forme artistique la plus sociale » (Soyinka cité par Davis 150), possède un impact singulier sur le public concerné qui le rapproche, voire l'identifie à la forme rituelle. Il développe notamment cette idée dans une interview retranscrite par James Gibbs, « Soyinka in Zimbabwe », où il présente le théâtre comme un art « participatif » et un véhicule d'interrogation et de réflexion sur les circonstances socio-politiques :

I think the very property of the theatre, which is one of enactment, lends itself to many interpretive channels and this makes it a more powerful force for social comment than other forms [...]. Since theatre, even at the most audience-remote in the West, is still a participant medium [...]. And this *interrogates* constantly the situation within the place, this permanent *question*⁸¹ and answer being given in any performance [...]. (Gibbs 2001 : 81)

⁷⁹ Nous nous consacrerons aux rôles précis de la danse au sein des dramaturgies ritualisées de Yeats et Soyinka dans les chapitres suivants de la première partie et surtout dans les parties II et III. La portée révolutionnaire de la danse elle-même au sein des pièces sera étudiée dans notre troisième partie.

⁸⁰ Cette conception du rituel est partagée par Margaret Thompson Drewal dans son ouvrage *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency* (Drewal 1992). Dans l'introduction, (« Reader's Road Map »), Drewal insiste sur le pouvoir « transformationnel » du rituel, considéré comme un « périple » (« journey ») par les peuples yorubas du Sud-Ouest du Nigeria. Elle identifie ainsi trois types de transformation en lien avec le processus rituel : « Scholars have long recognized the transformational capacity of ritual (see Meyerhoff 1990). Ritual has been said both to transform human consciousness and to alter the social statuses of participants, such as in rites of passage. This is true for the Yoruba cases examined here. In addition to these two kinds of transformation, I argue that ritual practitioners as knowledgeable human agents transform ritual itself through play and improvisation [...]. Rather than privileging ritual structure as if it were some *a priori* "thing," I stress the power of participants to transform ritual itself », (Drewal xiii-xiv).

⁸¹ Nous soulignons.

C'est bien cette conception du théâtre, et plus particulièrement du théâtre rituel, comme véhicule de questionnements qui bousculent les idées préconçues et les systèmes (idéologiques, politiques) établis que nous explorerons dans le chapitre 2 consacré aux dramaturgies résistantes de Yeats et de Soyinka.

Comme le montre Davis, dans « Drama and the Revolutionary Ideal » Soyinka suggère que « l'incorporation d'un rite reconnaissable » et de « rituels universels » dans une pièce de théâtre viendrait révéler la force révolutionnaire du drame qui entraînerait alors un renouvellement de l'identité individuelle et collective comparable à celle que provoque l'expérience rituelle pure : « In the experience of drama then, it is the performance which forces the individual audience member into a communal consciousness and also provides the material from which a new sense of self may be created [...] » (Davis 151).

Cela nous pousse à nouveau à nous interroger sur la nature exacte des relations entre théâtre et rituel dans la théorie et le corpus soyinkiens puisque l'analyse que Davis fait de « Drama and the Revolutionary Ideal » suppose la réutilisation par le dramaturge de la forme rituelle comme un matériau à intégrer à ses pièces, ce qui impliquerait de faire une distinction entre rituel et théâtre. Le rituel serait-il alors davantage à percevoir comme une forme parmi d'autres, particulièrement propice au projet du dramaturge moderne soucieux d'exploiter et d'actualiser pleinement le potentiel initiatique et transformationnel du théâtre ?

L'analyse que mène Jeyifo sur les rapports entre théâtre et rituel dans les textes théoriques et dramatiques de Soyinka pourrait bien nous inciter à répondre à cette question par une affirmation. En effet, dans le chapitre 4 de *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*, intitulé « Ritual, anti-ritual and the festival complex in Soyinka's dramatic parables », Jeyifo invite à nuancer et remettre en perspective le discours critique habituel qui interprète le rituel comme « un paradigme dramaturgique régulateur » (Jeyifo 2004 : 123) dans les œuvres majeures de Soyinka. Conscient du « rôle central » de la forme rituelle dans les

pièces et dans la théorie du drame de ce dernier, Jeyifo relativise néanmoins son importance précisant que « le rituel n'est en réalité qu'une des nombreuses formes performatives que le dramaturge s'approprie dans ses pièces les plus ambitieuses » (123).

Jeyifo met l'accent sur l'influence des fêtes sur l'esthétique dramaturgique soyinkienne, suggérant que le « festival complex », cet ensemble de festivités traditionnelles qui inclut les rites et rituels, est « le modèle fondamental sous-jacent de la forme dramatique » (« fundamental underlying paradigm for dramatic form ») dans les pièces et textes théoriques de Soyinka (126). Le dramaturge fait en effet l'éloge des fêtes traditionnelles dans « Theatre in African Traditional Cultures: Survival Patterns », montrant qu'elles constituent à elles seules une forme théâtrale accomplie dont la richesse inépuisable découle de la grande « variété de formes » performatives qu'elle renferme :

Festivals, comprising as they do such variety of forms, from the most spectacular to the most secretive and emotionally charged, offer the most familiar hunting-ground [for the roots of drama]. What is more, they constitute in themselves *pure theatre* at its most prodigal and resourceful. In short, the persistent habit of dismissing festivals as belonging to a "spontaneous" inartistic expression of communities demands reexamination. (Soyinka 1993 : 138)

Dans nombre de ses pièces, Soyinka tire parti des ressources de ce paradigme dramaturgique global que représentent les fêtes, un modèle inclusif et flexible à l'intérieur duquel il peut se réapproprier les formes rituelles traditionnelles dans une entreprise de déconstruction (Jeyifo 126). Puisque, comme le détermine Herbert M. Cole, cité par Soyinka dans « Theatre in African Traditional Cultures: Survival Patterns », la fête se construit autour de rituels essentiels au maintien et au renforcement de la vie (« life-sustaining ») tout en dépassant « la nécessité rituelle » par son entreprise de stylisation et d'élaboration⁸², l'on comprend bien que Jeyifo la

⁸² Herbert M. Cole rappelle que la structure de la fête traditionnelle, fondée sur la forme rituelle, transforme le rapport des participants au temps et à l'espace en même temps qu'elle les invite à formaliser leur gestuelle et leur comportement ordinaire. Cole souligne la théâtralité de l'événement : « It is as if a community becomes a stage set and its people actors with a battery of seldom-seen props and costumes. Meals become feasts, and greetings, normally simple, become ceremonies. Although dependent upon life-sustaining rituals, the festival is an elaborated and stylized phenomenon which far surpasses ritual necessity. It often becomes the social, ritual and political

choisisse comme point de départ d'une réflexion sur les transformations subies par les formes rituelles dans l'œuvre dramaturgique de Soyinka. Analysant ces transformations, il développe l'argument selon lequel les pièces majeures de Soyinka tirent leur force d'une récupération problématisée du rituel à travers laquelle il questionne les « crises et les contradictions » de l'Afrique contemporaine : « [...] in his most successful plays and theoretical essays, Soyinka subjects ritual to what we may call “anti-ritual” » (Jeyifo 2004 : 125).

Bien que l'idée de Jeyifo soit intéressante, il nous semble nécessaire d'aller au-delà de cette proposition binaire qui oppose de manière quelque peu catégorique le rituel à ce qui serait, selon les mots du critique, une forme « anti-rituelle ». Ce qui fait toute la force du corpus dramatique de Soyinka, c'est bien la subtilité de son maniement des formes rituelles, une subtilité que la formulation de Jeyifo occulte. Afin d'aborder la manière dont le rituel est finement « parodié, subverti ou déconstruit⁸³ » (Jeyifo 2004 : 127) chez Soyinka – mais non point nié –, il nous faudra analyser les passages ritualisés avec les notions de dissidence (*dis-sedere* : être assis à l'écart) et de recul critique en tête en soulignant le regard subversif décalé que porte Soyinka sur les formes rituelles (traditionnelles) qu'il mobilise dans plusieurs pièces.

On verra dans le chapitre suivant que ce que Jeyifo nomme « anti-rituel » n'est peut-être en réalité qu'une manifestation supplémentaire de la dissidence interne au corpus théâtral de Yeats et de Soyinka, ce pas de côté, ce détour qu'ils font tous deux, chacun à leur manière, pour faire du théâtre un lieu d'interrogations fructueuses, à l'échelle ontologique et socio-politique, davantage que de réponses définitives.

Tout en reconnaissant l'influence du modèle rituel sur les œuvres des deux dramaturges, influence qui explique en partie l'esthétique totale des pièces, nous nous intéresserons à la réappropriation distanciée, parfois même parodique (particulièrement chez Soyinka), de

apotheosis of community life in a year. At festival time one level of reality – the common and everyday – gives way to another, a more intense, symbolic and expressive level of reality » (Cole cité par Soyinka 1993 : 138).

⁸³ Jeyifo s'appuie sur cinq pièces dans son chapitre 4 : *A Dance of the Forests, The Road, Madmen and Specialists, Death and the King's Horseman, The Bacchae of Euripides: a Communion Rite.*

diverses structures rituelles dans le corpus dramatique étudié. Ce corpus nous apparaît décidément résister à toute tentative de catégorisation, à l'image de la danse, au centre du théâtre de Yeats et de Soyinka.

Chapitre 2 – Mobilisation et mise à distance du rituel : une dramaturgie de la résistance

2.1 Le rituel comme thème et structure dans les pièces de Yeats ?

Avant de voir comment Yeats déconstruit de l'intérieur certaines formes rituelles qu'il semble pourtant mettre à l'honneur dans ses pièces, rappelons que le rituel imprègne son théâtre en tant que thème et, bien souvent, en tant que modèle esthétique à part entière, notamment dans les « pièces pour danseurs »⁸⁴ des années 1910 dont la facture anti-naturaliste et le style cérémonial sont particulièrement marqués. Même dans les pièces qui semblent ne pas s'affranchir totalement des règles de la dramaturgie aristotélicienne traditionnelle, « fondée sur la tension dramatique, le conflit, la progression régulière de l'action » (Pavis 116), l'interaction, souvent conflictuelle, entre le monde temporel et l'univers spirituel occupe une place importante : « [...] even in his most ostensibly secular dramas one is always conscious of a vast cosmic background before which the ephemeral actions of man are carried out » (Flannery, 1976 : 83).

Flannery montre que l'atmosphère métaphysique des pièces de Yeats s'explique en partie par les expériences occultes du dramaturge au sein de la Golden Dawn, société secrète occultiste dont il fit partie de 1890 à 1922 (Flannery 1976 : 24), et de l'Ordre des mystères celtiques (Order of Celtic Mysteries) pensé comme « un équivalent irlandais des Mystères

⁸⁴ Nous faisons ici référence aux *Four Plays for Dancers* (1921) de Yeats, à savoir *At the Hawk's Well* (1917), *The Dreaming of the Bones* (1919), *The Only Jealousy of Emer* (1919) et *Calvary* (1921), quatre œuvres dans lesquelles la danse, parfaitement intégrée à la structure de la pièce, joue un rôle dramaturgique et symbolique très important. Nous verrons dans le troisième chapitre de cette première partie que les « dance plays » de Yeats, une expression qu'il utilise lui-même pour décrire ses *Four Plays for Dancers* dans ses notes sur *The Only Jealousy of Emer* (Yeats 2001 : 694), ne se limitent pas à ces quatre pièces. Dans cette thèse, nous pourrions donc employer l'expression « pièces pour danseurs » au sujet d'autres pièces qui font de la danse un élément dramaturgique essentiel telles que *The Cat and the Moon* (1924) ou encore *The King of the Great Clock Tower* (1934) et *A Full Moon in March* (1935).

d'Eleusis » (63)⁸⁵. Yeats envisageait la régénération spirituelle des membres choisis de l'Ordre des mystères celtiques comme modèle d'un renouveau à l'échelle nationale (65). Si l'Ordre n'avait pas abouti en tant que projet, en partie parce qu'il semblait trop éloigné des réalités politiques de l'Irlande⁸⁶, Yeats récupéra les rituels qu'il avait contribué à créer dans le cadre de la société secrète et s'en inspira pour la scène. On retrouve ainsi dans le théâtre du dramaturge le motif récurrent – emprunté aux Mystères Celtiques – de l'existence humaine comme recherche permanente de l'Unité d'Être, symbole d'épanouissement individuel sur lequel nous reviendrons plus longuement dans notre deuxième partie. Selon les termes de Flannery :

Yeats's plays, taken as a whole, might be described as a dramatic projection of the theme of spiritual regeneration. Almost every play explicitly or implicitly depicts life as a pilgrimage, with the dramatis personae involved in the process of becoming whole men. (86)

Ce motif régit en effet l'intrigue des pièces tout au long de la carrière dramatique de Yeats, à mesure que le style et la structure mêmes des pièces se ritualisent. Dans les pièces des années 1890 et du début du 20^{ème} siècle (encore ancrées pour la plupart dans une esthétique relativement mimétique et réaliste⁸⁷), la ritualité, comprise comme modèle esthétique structurel du drame, est reléguée à certains passages seulement ou est inexistante. Si Yeats avait bien en tête les concepts de *ritual movement* et de *patterned scenic decor* en écrivant *The Shadowy Waters* – qu'il concevait davantage comme un « rituel que comme une pièce » – et *The Countess Cathleen*⁸⁸ – pareille à une « tapisserie » selon ses propres dires (Flannery 240-43) – Flannery note qu'il prit vite conscience des limites d'une dramaturgie trop éloignée des aspects

⁸⁵ Flannery précise que Yeats projetait de réunir les membres de l'Ordre des mystères celtiques dans un château situé dans le comté de Mayo : « To this "Castle of Heroes" would come the intellectual leaders of Ireland in order to participate in an elaborate program of studies, ceremonies and initiation rituals similar to those of the Order of the Golden Dawn for the purpose of purifying and spiritually fortify themselves for public service » (Flannery 1976 : 63). Yeats tenta d'élaborer une série de rituels destinés à cet Ordre avec l'aide de Maud Gonne, Lady Gregory et d'autres (63-64).

⁸⁶ Flannery attribue la faillite du projet de l'Ordre des mystères celtiques à son inadéquation avec la nécessité de l'action politique, inadéquation que déplorait Maud Gonne, cette dernière envisageant l'Ordre davantage comme un « hôpital pour soldats irlandais blessés que comme une retraite mystique » (Flannery 1976 : 64).

⁸⁷ Certaines pièces sont plus réalistes que d'autres comme *The Pot of Broth*.

⁸⁸ *The Countess Cathleen* fut la première production de l'Irish Literary Theatre qui eut lieu le 8 mai 1899 à Dublin. La pièce avait été publiée dès 1892.

concrets de l'existence. Yeats entreprend donc de renforcer la dimension réaliste de ses pièces en poursuivant dans le même temps ses expérimentations avec les formes rituelles :

By structuring his plays so as to include ritualistic scenes side-by-side or even within relatively realistic scenes, he was enabled to slow down the stage action, heighten the dramatic impact, and thus carry the audience beyond the world of temporal affairs to the mystical realm of "tragic ecstasy". (Flannery 243)

On voit bien que Yeats, tout en souhaitant ancrer ses (premières) œuvres dans un certain réalisme, se montre déjà conscient du potentiel théâtral de la forme rituelle qu'il utilise comme contrepoint au style mimétique des pièces et comme moyen d'« intensifier l'impact dramatique » (« heighten the dramatic impact »). Nous verrons cependant dans ce chapitre que les scènes rituelles des pièces de Yeats ne se contentent pas de transporter le public dans un « royaume mystique » à part, une bulle métaphysique atemporelle qui n'aurait pas de rapport avec le monde réel et les questions ontologiques ou socio-politiques qui y sont liées. Bien au contraire, Yeats mobilise souvent les formes rituelles elles-mêmes comme un outil critique venant paradoxalement contrebalancer l'effet de transe hypnotique induit par le rituel.

De ce point de vue, l'un des exemples de passages ritualisés mentionnés par Flannery (243), le rituel d'allégeance de Cuchulain dans *On Baile's Strand*, pièce représentée pour la première fois en 1904, mérite que l'on s'y attarde⁸⁹ car il constitue selon nous un exemple marquant de l'ambiguïté du traitement des formes rituelles dans le corpus yeatsien, ce dont Flannery ne tient pas compte.

On Baile's Strand est l'une des cinq pièces de Yeats consacrées au héros et guerrier mythique Cuchulain⁹⁰. Quoique le dramaturge ait voulu utiliser des masques pour le Fou et l'Aveugle⁹¹, la pièce n'est pas informée par la structure ritualisée et la gestuelle stylisée qui

⁸⁹ Le passage où Cuchulain joint son épée à celle des autres rois dans le feu est un rite tiré des Mystères Celtiques (Flannery 243).

⁹⁰ Le cycle complet comporte *At the Hawk's Well* (1917), *The Green Helmet* (1910), *On Baile's Strand* (1903), *The Only Jealousy of Emer* (1919) et *The Death of Cuchulain* (1939).

⁹¹ À ce sujet, voir les propos de Yeats dans une lettre à Lady Gregory (21 octobre 1910) : « If the Masks [designed by Gordon Craig] work right [in *The Hour Glass*] I would put the fool and the blind man in *Baile's Strand* into

caractérisent les *Four Plays for Dancers* (que nous étudierons plus tard). La scène du serment d'allégeance de Cuchulain au roi Conchubar attire d'autant plus notre attention qu'elle s'insère dans une dramaturgie qui ne mobilise pas d'autres formes rituelles. Le serment, au centre de l'intrigue, fait l'objet de commentaires de la part du Fou et de l'Aveugle au début de la pièce, ce qui génère une attente de la part des spectateurs :

BLIND MAN. I know the big chair. It is to-day the High King Conchubar is coming. They have brought out his chair. He is going to be Cuchulain's master in earnest from this day out. It is that he's coming for.

FOOL. He must be a great man to be Cuchulain's master.

BLIND MAN. So he is. He is a great man. He is over all the rest of the kings of Ireland.

FOOL. Cuchulain's master! I thought Cuchulain could do anything he liked.

BLIND MAN. So he did, so he did. But he ran too wild, and Conchubar is coming to-day to put an oath upon him that will stop his rambling and make him as biddable as a house-dog and keep him always at his hand [...]. (Yeats 2001: 152)⁹²

Dans ce dialogue, qui présente le serment comme un moment historique (« It is to-day the High King Conchubar is coming [...] He is going to be Cuchulain's master [...] from this day out [...] Conchubar is coming to-day » [...]), la soumission anticipée de Cuchulain face au roi Conchubar est d'ores et déjà perçue comme problématique et contre-nature: « Cuchulain's master! I thought Cuchulain could do anything he liked » ; « and make him as biddable as a house-dog ».

Comme l'illustre l'échange suivant entre Conchubar, symbole de la froide raison, et Cuchulain, représentant d'un héroïsme en déclin⁹³, ce serment d'allégeance vise à asservir le

masks. It would give a wildness and extravagance that would be fine. I should also like the Abbey to be the first modern theatre to use the mask » (Yeats 2001: 850). La didascalie inaugurale de la version finale de la pièce précise bien que le Fou et l'Aveugle portent des masques qui rendent leurs traits « grotesques et extravagants » (Yeats 2001 : 151).

⁹² Toutes les citations extraites des pièces de Yeats sont issues de l'édition Scribner de ses œuvres dramatiques (*The Plays* vol II, 2001).

⁹³ Yeats tient les propos suivants au sujet des deux duos formés par le Fou et Aveugle et par Conchubar et Cuchulain dans la pièce : « One could put a terrible mask on the Blind Man for he like the Fool is a symbol. He is the shadow of Conchubar, the High King, as the Fool is Cuchulain's shadow. In a sense, they are reason and impulse, policy and heroism, the cold and the hot, the mind and the senses, and a thousand other things that should suggest themselves to the imagination when the curtain falls [...] » (Yeats 2001: 850).

corps et l'esprit rebelle de celui qui a choisi une vie de liberté, caractérisée par la fluidité et le mouvement à l'image de la danse qu'il pratique :

CUCHULAIN. Because I have killed men without your bidding
And have rewarded others at my own pleasure,
Because of half a score of trifling things,
You'd lay this oath upon me, and now—and now
You add another pebble to the heap,
And I must be your man, well-nigh your bondsman,
Because a youngster out of Aiofe's country
Has found the shore ill-guarded.

CONCHUBAR. He came to land
While you were somewhere out of sight and hearing,
Hunting or dancing with your wild companions.

CUCHULAIN. He can be driven out. I'll not be bound.
I'll dance or hunt, or quarrel or make love,
Wherever and whenever I've a mind to [...]. (156)

Conchubar reproche en effet à Cuchulain de ne pas avoir respecté son devoir en préférant se distraire avec ses « compagnons sauvages » (Conchubar emploie l'adjectif « wild » tout comme l'Aveugle dans le passage précédent) au lieu de veiller à la protection des frontières du territoire. La supposée négligence de Cuchulain a entraîné l'intrusion d'un étranger dans le pays, un jeune homme qui, comme Cuchulain le découvrira trop tard, est son propre fils venu pour le tuer. Face à un Conchubar désireux de le punir et de l'immobiliser, Cuchulain célèbre la force dissidente de son bon plaisir (« at my own pleasure ») et de son libre arbitre : « I'll dance or hunt, or quarrel or make love, / Wherever and whenever I've a mind to ». Le lien tissé entre la chasse et la danse invalide subtilement le souhait de Conchubar en remplaçant Cuchulain dans la position du prédateur et non de la proie dominée par un être plus puissant. La danse représente ici le point de vue subversif de Cuchulain qui se dissocie de ses pairs, le terme « quarrel » illustrant bien son rejet du consensus. Bien qu'il finisse par accepter le rite d'allégeance, Cuchulain témoigne déjà d'une puissance de résistance certaine qui semble ne pas pouvoir être canalisée si facilement.

Sans doute a-t-il raison de s'opposer à ce serment qui, loin de contribuer à un renouveau spirituel, s'assimile à un instrument politique brandi par un Conchubar empressé de retrouver le contrôle de la situation. Yeats prend ainsi une certaine distance vis-à-vis de ce rituel contre-nature dont le bon fonctionnement implique en outre de faire barrière au monde surnaturel, ici féminisé et symbolisé par les métamorphiques *Sidhe*⁹⁴ (« shape changers » dans le texte). Le discours de Conchubar qui intervient au commencement du rituel est fondé sur une opposition entre la « volonté » féminine « farouche » et indomptable des « shape changers », qui rappelle celle de Cuchulain, et les valeurs que prône Conchubar, défenseur de la rigueur, de la « coutume » et de la « loi »⁹⁵ :

CONCHUBAR. On this fire
That had been lighted from your hearth and mine;
The older men shall be my witnesses,
The younger, yours. The holders of the fire
Shall purify the thresholds of the house
With waving fire, and shut the outer door,
According to the custom; and sing rhyme,
That has come down from the old law-makers
To blow the witches out. Considering
That the wild will of man could be oath-bound,
But that a woman's could not, they bid us sing
Against the will of woman at its wildest
In the Shape-Changers that run upon the wind. (161)

Il est clair que le processus de purification de la « maison » (image en miniature de l'Irlande) que Conchubar souhaite enclencher se fait au détriment de la liberté de parole et de mouvement que les « shape changers » et Cuchulain incarnent (« Blow the witches out »). La protection du « seuil de la demeure » s'apparente donc ici à un emprisonnement, le pays tout entier, et pas seulement Cuchulain, étant condamné à rester sous la coupe d'un roi aux principes rigides.

⁹⁴ Les *Sidhe* sont ces « dieux de l'ancienne Irlande », « peuple des collines des Fées » associé au vent, selon les mots de Yeats dans sa note au poème « The Hosting of the Sidhe », comme le rappelle Jacqueline Genet dans ses notes à la traduction des pièces de Yeats (Yeats 2003 : 11-12).

⁹⁵ Notons le brouillage des genres qui a lieu ici : le guerrier Cuchulain, qui est l'incarnation d'une force désirante et libre, est du côté du féminin tout en étant attiré par Aioife la guerrière. Echappant aux catégorisations, comme la danse, Cuchulain perturbe Conchubar qui mobilise une rhétorique de la masculinité rationnelle faisant office de bouclier.

Notons qu'à peine le rituel terminé, le guerrier inapprivoisable montre qu'il n'a rien perdu de son tempérament dissident en se liant d'amitié, contre les ordres de Conchubar, avec le jeune homme qui est en réalité son fils, né d'une union avec la femme guerrière Aiofe, ce qui invalide en quelque sorte le serment d'allégeance (même si, en fin de compte, Cuchulain combattra et tuera son fils à cause du serment). Dans cette pièce qui, selon Reg Skene, marque la naissance du théâtre rituel irlandais⁹⁶, Yeats fait en réalité preuve d'un recul critique par rapport à un certain type de rituels dévoyés qui visent davantage à maintenir ou rétablir un statu quo socio-politique stérile qu'à provoquer une régénération spirituelle véritable.

Il n'est pas étonnant de constater cette double trajectoire de mobilisation et de remise en cause du rituel dans le contexte d'une pièce qui met en scène une crise sacrificielle analysée par Susan Cannon Harris dans *Gender and Modern Irish Drama*. Le sacrifice de soi qu'implique le serment d'allégeance n'est en effet pas plus souhaitable que la mort du jeune homme tué par Cuchulain, meurtre qui intervient après que les rois ont dit à Cuchulain qu'il est sous l'emprise des « sorcières », c'est-à-dire du monde surnaturel (Yeats 2001 : 168). *On Baile's Strand* remet en question le modèle sacrificiel représenté par *Cathleen Ni Houlihan*, modèle – ancré dans une conception traditionnelle du genre⁹⁷ – auquel adhèrent pourtant nombre de nationalistes irlandais, tels Arthur Griffith, qui associent l'image de la femme au foyer à celle d'une Irlande forte culturellement et économiquement, parce que protégée des impuretés et des dangers extérieurs :

⁹⁶ Skene tient les propos suivants dans *The Cuchulain Plays of W. B. Yeats: a Study*: « In the 1906 revision of *On Baile's Strand*, magic becomes central [...] and at the centre of the play Yeats places the fire ritual with its accompanying choral ode which ties the magical and psychological elements of the play together into a dramatic unity. In a very real sense, Irish ritual theatre was born with the 1906 revision of *On Baile's Strand* » (Skene 45).

⁹⁷ Dans *Cathleen Ni Houlihan*, le jeune Michael se sacrifie sur le champ de bataille pour sauver l'Irlande, représentée par cette « vieille femme » qui se transforme en jeune fille à la démarche royale à la fin de la pièce, signe que le sacrifice de Michael est fructueux. Il délaisse alors sa propre mère, Bridget, ainsi que sa fiancée Delia, les laissant accomplir les tâches matérielles nécessaires à la survie de la maison, et par extension symbolique, de l'Irlande : « According to the paradigm set up in *Cathleen*, the role of the male protagonist is to make the blood sacrifice that will symbolically regenerate Ireland, while the job of doing the work that will give material reality to this regeneration falls to the women » (Harris 2002 : 61).

Suggesting that Conchubar's desire to protect his kingdom by sealing off borders enforces a restrictive and reductive conception of gender, the revised *On Baile's Strand* blames that desire for the death of Cuchulain's son and implies that by clinging to the vision of a pure Ireland enclosed by impenetrable borders, Irish nationalists are forcing a futile repetition of the same sacrificial plot [...]. Yeats moves from an unqualified endorsement of self-sacrifice for Ireland in *Cathleen* to a position in *On Baile's Strand* that questions the very possibility of dying "for Ireland" in a meaningful way [...]. (Harris 2002 : 70-79)

Dans *On Baile's Strand*, Yeats amène ainsi le public à s'interroger sur le sens d'un rituel qui suppose de domestiquer ou d'évincer les individus dissidents, qu'ils soient féminins (comme la fière Aiofe et les *sidhe* qui défient les lois du genre) ou masculins (Cuchulain), et de faire triompher les conventions sociales ainsi que l'idéologie dominante, au nom d'un nationalisme protecteur et exclusif. Loin de concevoir le rituel comme un instrument coercitif permettant de renforcer un système politique existant – ce qui correspond à la vision de Conchubar – le dramaturge fait de celui-ci un véhicule de questionnements dissidents qui remettent en cause l'ordre établi.

Il semble que le rituel initiatique qu'accomplit Mary Bruin, la veille du premier mai, dans *The Land of Heart's Desire*, soit plus fructueux que celui auquel on assiste dans *On Baile's Strand*, bien que le départ de la jeune femme pour le pays des fées engendre sa mort, sacrifice déploré par le Père Hart à la fin de la pièce. *The Land of Heart's Desire* confronte ainsi le monde mortel, auquel Mary – la jeune mariée rêveuse – appartient contre son gré, au monde surnaturel représenté par l'enfant fée qui entre en scène après que Mary a appelé de ses vœux les créatures surnaturelles :

Come, faeries, take me out of this dull house!
Let me have all the freedom I have lost;
Work when I will and idle when I will!
Faeries, come take me out of this dull world,
For I would ride with you upon the wind,
And dance upon the mountains like a flame. (Yeats 2001 : 71-72)

Nous reviendrons plus tard sur l'association récurrente dans les pièces du corpus entre revendication féminine de la liberté et danse (cf partie III) mais précisons dès maintenant que les aspirations de Mary sont proches de celles de Cuchulain : elle exprime ici sa volonté

(« will ») d'être libre comme l'air, ou plus littéralement comme le « vent » (élément associé aux *Sidhe*), optant pour le mouvement et la « danse » plutôt que pour les tâches domestiques qui lui incombent dans cette maison « ennuyeuse ». Le rituel que Mary s'apprête à accomplir est cependant censé exaucer ses vœux, contrairement au rituel imposé à Cuchulain dans *On Baile's Strand*.

En termes thématiques, la pièce, bien qu'elle ne comporte pas de passages ritualisés à proprement parler, peut s'interpréter comme un rituel de transition. Dans cette perspective, la spatialisation des personnages est éloquente, Mary Bruin se situant près de la porte ouverte lorsque la pièce commence, au seuil d'une nouvelle existence spirituelle, à l'écart de Maurteen, Shawn et Bridget qui eux sont « assis dans l'alcôve ou près du feu » :

A room with a hearth on the floor in the middle of a deep alcove to the right. There are benches in the alcove and a table; and a crucifix on the wall [...]. There is an open door facing the audience to the left, and to the left of this a bench. Through the door can be seen the forest. It is night, but the moon or a late sunset glimmers through the trees and carries the eye far off into a vague, mysterious world. Maurteen Bruin, Shawn Bruin, and Bridget Bruin sit in the alcove at the table or about the fire. They are dressed in the costume of some remote time, and near them sits an old priest, Father Hart [...]. Mary Bruin stands by the door reading a book. If she looks up she can see through the door into the wood. (65)

Les didascalies établissent une distinction entre le dedans, caractérisé par un foyer rassurant, et le dehors associé aux adjectifs « vague » et « mystérieux ». Au crucifix fixé au mur et censé protéger la maison s'oppose une autre forme de spiritualité qui attire d'ores et déjà Mary, cette dernière étant happée par le bois qu'elle aperçoit à travers la porte : « *It is night, but the moon or a late sunset glimmers through the trees [...]. If she looks up she can see through the door into the wood* ».

Plus tard, Mary donne du lait à une créature surnaturelle présente à l'extérieur de la maison avant de s'aventurer dehors, attirée par « un étrange petit homme » (71) qui lui semble réclamer du feu, autant de comportements qui anticipent sa confrontation finale avec le monde des fées. L'entrée de l'enfant-fée, annoncée par un chant retentissant dans les bois, est bientôt

suivie par une danse et une chanson destinées à convaincre Mary de l'attrait du monde surnaturel par rapport au monde mortel :

THE CHILD. Here is level ground for dancing ; I will dance.
[Sings]
The wind blows out of the gates of the day,
The wind blows on the lonely heart,
And the lonely heart is withered away.
[She dances]. (76)

Mary ne participe à la danse qu'en tant que spectatrice, ce qui ne l'empêche pas d'atteindre un état de « transe » qui terrifie Shawn (« Awake out of that trance » (78)). L'acmé du rite de transition est atteint lorsque de « lointaines silhouettes de danseurs apparaissent dans les bois » (80), Mary entendant également leurs chants avant de mourir et de se réincarner en oiseau : « [Outside there are dancing figures, and it may be a white bird, and many voices singing] » (81).

Notons ainsi qu'après l'irruption du surnaturel dans la maison par l'intermédiaire de l'enfant-fée, la pièce réaffirme la séparation préalable entre le monde des mortels et le monde des fées, symbolisé par la danse, qui est relégué à l'extérieur du foyer. Si un rituel de régénération spirituelle a bien lieu dans *The Land of Heart's Desire*, celui-ci n'est par conséquent pas vécu comme tel par les spectateurs de cette pièce qui maintient bien le monde surnaturel à l'écart.

On a là une autre manifestation de l'utilisation distanciée des formes rituelles par Yeats qui invite ainsi son public à garder un esprit critique afin de méditer sur les enjeux et la portée du rite d'initiation de Mary Bruin. Contrairement au rituel présenté dans *On Baile's Strand*, l'expérience de Mary lui ouvre les portes d'une liberté toute nouvelle qui implique néanmoins sa mort, le prix à payer dans un monde où les rêveurs sont souvent sacrifiés sur l'autel du pragmatisme. La pièce nous plonge dans une atmosphère rituelle – même si la facture générale de *The Land of Heart's Desire* n'est pas ritualisée – pour ensuite nous en extirper, un mode de

présentation dramaturgique avec lequel Yeats semble rompre, du moins à première vue, dans les *Four Plays for Dancers*.

Dans ses « pièces pour danseurs », Yeats fait de la scène elle-même un espace rituel à part entière, point de rencontre entre les deux mondes où l'invisible se manifeste au sein du visible (Longuenesse 2016 : 84) sous la forme de personnages, souvent spectraux, qui apparaissent comme par magie. Le terme d'apparition est d'autant plus adéquat qu'il renvoie au fonctionnement des pièces de théâtre Nô dont Yeats s'inspire (librement) ; on songe ici à la formule de Paul Claudel citée par Jacqueline Genet dans *Le Théâtre de W. B. Yeats* : « le drame grec, c'est quelque chose qui arrive ; le nô c'est quelqu'un qui arrive » (Genet 1995 : 49)⁹⁸.

Les quatre premières « pièces pour danseurs », *At the Hawk's Well* (1917), *The Dreaming of the Bones* (1919), *The Only Jealousy of Emer* (1919) et *Calvary* (1921), s'appuient ainsi sur une dramaturgie ritualisée, entraînant le spectateur dans une « cérémonie magique » (Longuenesse 2015 : 35) orchestrée par le chœur. Ce dernier préside à l'ouverture et la clôture de la pièce par l'intermédiaire du rituel de l'étoffe qu'il déplie et replie. Voici, en guise d'illustration de ce processus, les didascalies liminaires et finales de *At the Hawk's Well* et *The Dreaming of the Bones* :

*The stage is any bare space before a wall against which stands a patterned screen [...] The First Musician carries with him a folded black cloth and goes to the centre of the stage towards the front and stands motionless, the folded cloth hanging from between his hands. The two other Musicians enter and, after standing a moment at either side of the stage, go towards him and slowly unfold the cloth, singing as they do so. (Yeats 2001, *At the Hawk's Well* 297)*

*The Musicians stand up; one goes to centre with folded cloth. The others unfold it. While they do so they sing [...]. Songs for the unfolding and folding of the cloth. (*At the Hawk's Well* 306)*

The stage is any bare place in a room close to the wall. A screen, with a pattern of mountain and sky, can stand against the wall, or a curtain with a like pattern hang upon it, but the pattern must only symbolise or suggest. One Musician enters and then two others, the first stands singing, as in the preceding plays, while the others take their places. Then all three

⁹⁸ Nous nous repencherons sur l'influence du Nô dans le corpus yeatsien en abordant la question du théâtre total dans notre chapitre 3.

sit down against the wall by their instruments, which are already there—a drum, a zither, and a flute. Or they unfold a cloth as in 'At the Hawk's Well', while the instruments are carried in. (The Dreaming of the Bones 307)

The Musicians begin unfolding and folding a black cloth. The First Musician comes forward to the front of the stage, at the centre. He holds the cloth before him. The other two come one on either side and unfold it. They afterwards fold it up in the same way. While it is unfolded, the Young Man leaves the stage⁹⁹. (The Dreaming of the Bones 315)

La notion « d'espace nu » (« bare space ») mentionnée dans les didascalies nous montre bien que la scène des « pièces pour danseurs » devient alors cet espace liminal dont parle Schechner dans *Performance Studies*, lorsqu'il se penche sur les notions de « limen » et de « liminarité » analysées par Victor Turner, ce « seuil » qui représente le lieu des possibles : « The liminal phase fascinated Turner because he recognized in it a possibility for ritual to be creative, to make new situations, identities, and social realities [...] » (Schechner 2013 : 66).

Les chants des musiciens, la musique, la danse qui intervient au plus fort de la pièce, et plus généralement la gestuelle stylisée des acteurs, tendent à provoquer un état de transe chez le spectateur qui intègre alors le rituel d'autant plus facilement que ces pièces, censées se dérouler dans un salon privé ou studio, encouragent la proximité entre acteurs et public¹⁰⁰.

Selon les propos de Yeats dans sa préface aux *Four Plays for Dancers*, les acteurs doivent se déplacer telles des marionnettes, au son des tambours :

All must be played to the accompaniment of drum and zither and flute, but on no account must the words be spoken "through music" in the fashionable way; and the players must move a little stiffly and gravely like marionettes and, I think to the accompaniment of drum taps. (Yeats 1966 : 1304)

Cette gestuelle ordonnée et rythmée contribue à donner l'impression d'une « occupation quasi magique de l'espace suivant une chorégraphie minutieuse » (Genet 1995 : 35) qui confère une portée rituelle aux mouvements des personnages. Ainsi, dans *At the Hawk's Well*, pièce mettant

⁹⁹ Ce même processus est employé pour l'ouverture et la clôture de *The Only Jealousy of Emer* et *Calvary*.

¹⁰⁰ Voir Yeats au sujet de *The Only Jealousy of Emer* lorsqu'il explique qu'il a écrit ses « dance plays » pour un public choisi d'une cinquantaine de personnes rassemblées dans un salon privé (*drawing room*) ou un studio (Yeats 2001 : 694).

en scène la quête de l'eau de l'immortalité par le jeune Cuchulain et par un Vieil Homme qui dépérit en espérant avoir enfin accès à l'eau du puits, les déplacements du vieillard sont investis d'une dimension symbolique qui transcende leur efficacité pratique :

The Old Man stands for a moment motionless by the side of the stage with bowed head. He lifts his head at the sound of a drum-tap. He goes towards the front of the stage moving to the taps of the drum. He crouches and moves his hands as if making a fire. His movements like those of the other persons of the play, suggest a marionette. (Yeats 2001 : 299)

Si, comme l'affirme Richard Taylor dans *A Reader's Guide to the Plays of W. B. Yeats*, le drame rituel est « la présentation directe de l'inévitabilité »¹⁰¹ (Taylor 1984 : 4-5), *At the Hawk's Well* illustre cette dimension inéluctable via les mouvements des personnages, en l'occurrence ceux du Vieil Homme qui semble mu par une force invisible.

Pourtant, et nous le verrons lorsque nous aborderons les enjeux symboliques de la danse dans nos parties suivantes, la thématique du destin qui est centrale aux pièces côtoie celle du libre-arbitre. On fait alors face à un paradoxe caractéristique du théâtre de nos deux dramaturges, un théâtre dissident (au sens étymologique du terme « *dis-sedere* ») où l'espace ritualisé est à la fois prison et lieu d'ouverture infinie.

Comme nous nous apprêtons à le montrer, à travers l'étude de *The Only Jealousy of Emer*, *The Dreaming of the Bones* et *Calvary*, ce qui permet aux « pièces pour danseurs » de Yeats d'échapper au caractère déterminé et préréglé du rituel, c'est précisément le pas de côté que le dramaturge effectue pour saboter de l'intérieur ce qui semble pourtant, de prime abord, constituer un exemple parfait de transe rituelle partagée par les personnages et les spectateurs. Nous avons choisi de terminer cette analyse en nous concentrant sur *The Dreaming of the Bones* et *Calvary* en raison de la grande subtilité avec laquelle Yeats manipule les formes rituelles

¹⁰¹ Au sujet du lien entre le drame rituel et la notion d'inévitabilité, Taylor tient les propos suivants : « Ritual drama is distinguishable from other kinds of theatre in that it directs the attention of the audience towards the inevitability and representative meaning of the action rather than towards the inner conflict of tragedy or the reassertion of outward order after cosmic inversion or intervention. Ritual drama is a direct presentation of inevitability [...] » (Taylor 1984 : 4-5).

dans ces deux pièces où le processus de mobilisation et de mise à distance du rituel sert une réflexion sur le Soulèvement de Pâques 1916 et sur la construction et l'avenir de l'identité nationale irlandaise.

Nous verrons que dans les trois pièces, la danse est à la fois le centre ou l'apogée du rituel *et* l'élément perturbateur qui vient déstabiliser le rituel lui-même (et les valeurs qu'il est censé défendre).

Commençons par *The Only Jealousy of Emer*. La ritualité de cette pièce, qualifiée de « rituel de résurrection » (Genet 1995 : 243) par Jacqueline Genet, est frappante. La pièce s'articule autour des efforts menés par Emer (la femme de Cuchulain) et Eithne Inguba (sa maîtresse) pour ramener l'homme qu'elles aiment à la vie : Cuchulain s'étant battu avec les vagues dans un épisode précédent (*On Baile's Strand*), il est à présent dans un état comateux, à la merci des créatures surnaturelles Bricriu et Fand, cette dernière voulant emmener Cuchulain avec elle au « Pays Sous La Vague ». Emer et Eithne tentent, en vain, de repousser les créatures de la mer grâce à un feu censé les maintenir à l'écart : « EMER. I'll cover up his face to hide the sea ; / And throw new logs upon the hearth and stir / The half-burnt logs until they break in flame. [...] all the enchantments of the dreaming foam / Dread the hearth-fire » (Yeats 2001 : 320).

Comme dans les autres « pièces pour danseurs », les mouvements travaillés et hypnotisants des personnages, rythmés par le tambour et la flûte, obéissent à une logique interne implacable :

She [Emer] pulls the curtains of the bed so as to hide the sick man's face, that the actor may change his mask unseen. She goes to one side of the platform and moves her hand as though putting logs on a fire and stirring it into a blaze. While she makes these movements, the Musicians play, marking the movements with drum and flute perhaps [...]. (Yeats 2001 : 321)

La danse de Fand, membre des *Sidhe*, est elle-même investie d'un pouvoir hypnotique, à l'instar de celle de la gardienne du puits possédée par la femme épervier dans *At the Hawk's*

*Well*¹⁰². Elle est l'occasion d'une rencontre, récurrente dans les pièces de Yeats, entre un représentant du monde mortel, Cuchulain, et un représentant du monde surnaturel, Fand, dont la tenue, les cheveux et les mouvements relèvent d'un univers à part. Fand apparaît en effet comme une « idole » et un objet d'art dans les didascalies suivantes :

The Woman of the Sidhe moves round the crouching Ghost of Cuchulain at front of stage in a dance that grows gradually quicker, as he slowly awakes [...]. She is accompanied by string and flute and drum. Her mask and clothes must suggest gold or bronze or brass or silver, so that she seems more an idol than a human being. This suggestion may be repeated in her movements. Her hair, too, must keep the metallic suggestion. (325)

Tout laisserait donc penser que le passage dansé, s'inscrivant naturellement dans le cadre d'une pièce ritualisée, contribue à renforcer la transe du spectateur, préparée en amont par le rituel d'ouverture de la pièce qu'accomplissent les Musiciens.

Cependant, précisons que cette danse intervient dans un contexte particulier d'illusion théâtrale, après que Bricriu (appelé Figure of Cuchulain dans les didascalies), esprit des *Sidhe* venu pour semer la discorde, a touché les yeux d'Emer pour lui permettre de voir l'invisible, c'est-à-dire ici, le fantôme de Cuchulain qui est pris entre la vie et la mort. N'étant plus de ce monde, celui-ci, en revanche, ne peut pas voir sa femme comme l'explique Bricriu : « FIGURE OF CUCHULAIN. I have dissolved the dark / That hid him from your eyes, but not that other / That's hidden you from his » (324). Emer se retrouve alors dans une position de spectatrice tandis que Cuchulain – et plus tard Fand lorsqu'elle entre en scène pour effectuer sa danse rituelle de séduction – occupe celle de l'acteur. Le rapport qui s'instaure entre les personnages s'assimile bien à ce qu'Alexandra Poulain nomme « la non-réciprocité de la relation scopique

¹⁰² Fand et la femme épervier sont en réalité une seule et même personne comme le dialogue entre Fand et Cuchulain le prouve dans *The Only Jealousy of Emer* : « GHOST OF CUCHULAIN : « I know you now, for long ago / I met you on a cloudy hill / Beside old thorn-trees and a well. / A woman danced and a hawk flew, / I held out arms and hands; but you, / That now seem friendly, fled away, / Half woman and half bird of prey. WOMAN OF THE SIDHE : « Hold out your arms and hands again; / You were not so dumfounded when / I was that bird of prey, and yet / I am all woman now » (Yeats 2001 : 325-26). Nous reviendrons sur cette danse et son potentiel hypnotique dans la deuxième partie.

entre le public et les acteurs » dans « ‘Westward Ho!’ *The Only Jealousy of Emer: From Noh to Tragedy* » (Poulain 2015 : 95).

La danse de Fand autour d’un Cuchulain fasciné prend alors la forme d’une pièce dans la pièce qui se déroule sous le regard impuissant d’Emer. L’échange dialogué entre Bricriu et cette dernière souligne bien la dimension théâtrale de l’apparition de Fand qui est présentée comme un être factice, un rêve – métaphore de l’acteur : « FIGURE OF CUCHULAIN. She [...] dreamed herself into that shape [...] EMER. And so that woman / Has hid herself in this disguise and made / Herself into a lie » (324).

Non seulement le passage dansé constitue une forme de contre-rituel dirigé contre le rituel accompli par Emer et Eithne, qui vise à lutter contre les créatures surnaturelles de la mer (« We’re but two women struggling with the sea » (321)), mais il implique aussi, grâce à son caractère méta-théâtral, un processus de distanciation critique. Le fait que la danse de Fand s’apparente à un drame Nô en miniature, comme le fait remarquer Alexandra Poulain, vient renforcer ce phénomène de distanciation qui s’instaure entre la pièce et le public. Fand correspond bien au personnage traditionnel du *shite*¹⁰³ (« celui qui agit »), cet esprit invisible qui apparaît sous les yeux des spectateurs (à la fois Emer et le public de la pièce de Yeats) par l’intermédiaire du *waki* (Cuchulain) » (Poulain 2015 : 95). On voit bien que Yeats invite ici les spectateurs à pénétrer dans les coulisses de son laboratoire théâtral, instaurant une mise en abyme de ses propres méthodes et influences dramaturgiques qui menace d’interrompre la transe rituelle.

¹⁰³ Comme l’explique René Sieffert dans son introduction à *La tradition secrète du nô* (Zeami), la structure du Nô est souvent la suivante : le *shite* (« celui qui fait, qui agit »), le personnage principal qui chante et danse, rencontre le *waki* (« celui du côté ») qui entre généralement en scène en premier après avoir décrit le périple qui l’a mené jusqu’au lieu de l’action. Le *waki* – bien souvent un moine – est un personnage passif qui observe le *shite* à mesure que le personnage surnaturel se remémore son histoire passée devant lui. Le rôle du *waki* est malgré tout essentiel puisqu’il « est le spectateur qui rend possible, mieux : qui provoque la venue du *shite*. Le *shite*, dans la plupart des cas, n’est rien d’autre, en effet, qu’une vision du *waki* » (Sieffert 20).

La danse de Fand, loin de n'être qu'une pause décorative, constitue à elle seule un microcosme représentatif du fonctionnement méta-théâtral de la pièce tout entière. Tout en se situant au cœur de la pièce ritualisée, elle attire l'attention sur l'artifice de ce rituel spectaculaire auquel nous assistons dans *The Only Jealousy of Emer*. Nous considérons que cette mise en abyme du médium dramatique est à l'origine d'une mise à distance du rituel que l'on retrouve dans les autres « pièces pour danseurs », caractérisées par une méta-théâtralité toute moderniste. Yeats joue avec les conventions du Nô¹⁰⁴ pour créer une pièce ritualisée qui encourage simultanément les spectateurs à participer à la cérémonie spirituelle sans recul critique *et*, dans le même temps, à observer et percevoir ce rituel comme étant éminemment théâtral¹⁰⁵.

De manière générale, la méta-théâtralité des « pièces pour danseurs » est affirmée dès le début dans la gestuelle et les paroles des Musiciens qui contribuent à installer l'atmosphère rituelle en même temps qu'ils font signe vers l'artificialité du moment. Le dépliage et le pliage initial de l'étoffe mentionné plus haut est un geste qui attire l'attention du public sur l'événement théâtral en lui-même : « En même temps qu'il ouvre sur une fiction, il est lui-même le premier événement d'un méta-drame », pour reprendre les termes de Pierre Longuenesse dans *Yeats et la scène* (Longuenesse 2015 : 122).

Une telle rupture de l'illusion dramatique dès le commencement de la fable plonge alors le public dans un « monde artistique hautement stylisé et autoréflexif », comme le dit Richard Taylor dans *A Reader's Guide to the Plays of W. B. Yeats* (Taylor 1984 : 60). L'expression « a highly stylised, self-conscious world of art » est une description adéquate des *Four Plays for*

¹⁰⁴ À ce sujet, voir Poulain dans *Writing Modern Ireland* : « What is specific about *The Only Jealousy of Emer* is that the organizing principle of the Noh, (the *waki*'s role as the spectator of the *shite*, who only intervenes as a vision) is both thematized and demultiplied, but also "westernized", insofar as Yeats uses it as the mainspring of tragedy, a dramatic principle which is quite alien to the Japanese Noh » (Poulain 2015 : 91).

¹⁰⁵ La structure enchâssée de l'intrigue constitue à elle seule un commentaire sur le processus théâtral et les rapports entre acteurs et public, faisant de *The Only Jealousy of Emer* une véritable poupée russe. La pièce compte en effet quatre niveaux distincts qu'Alexandra Poulain rappelle : « [...] the real audience watches the musicians who watch the main play (set in Emer and Cuchulain's home), in which Emer watches the inset, Noh-like play dramatizing the tribulations of the "Ghost of Cuchulain," who in turn, *waki*-like, watches two rival visions (Fand's dance, and his own wedding-day with Emer) [...] » (Poulain 2015 : 96).

Dancers qui font montre d'un anti-naturalisme assumé. Cette recherche de la stylisation est évidente dans les mouvements des acteurs commentés plus tôt mais également dans le port de masques : « The face of the speaker should be as much a work of art as the lines that he speaks or the costume that he wears, that all may be artificial as possible », explique Yeats dans sa préface (Yeats 1966 : 1305).

Paradoxalement, le choix d'un éclairage naturel et d'un dispositif scénique encourageant la proximité entre spectateurs et fable ne fait qu'accentuer « l'étrangeté » des acteurs. C'est cela même que suggère Yeats dans le texte didascalique de *At the Hawk's Well* : « *Indeed, I think, so far as my experience goes, that the most effective lighting is the lighting we are most accustomed to in our rooms. These masked players seem stranger when there is no mechanical means of separating them from us* », (Yeats 2001: 297).

Ainsi, même dans les pièces où Yeats mobilise la forme rituelle pour structurer le drame, la double trajectoire d'affirmation et de mise à distance du rituel est remarquable. La méta-théâtralité des *Four Plays for Dancers* constitue un contrepoint à leur atmosphère hypnotique, interrompant le fil rituel de ces courtes pièces en un acte et poussant le public à s'interroger sur la ou les significations de l'intrigue.¹⁰⁶

Le principe de méta-théâtralité est récurrent dans des pièces plus tardives où la ritualité est toujours présente. Nous songeons par exemple à *The King of the Great Clock Tower* (1934) ainsi qu'à sa réécriture, *A Full Moon in March* (1935). Dans la première pièce, les musiciens sont remplacés par deux serviteurs qui ouvrent puis ferment un rideau intérieur en chantant.

¹⁰⁶ D'un autre point de vue, cette méta-théâtralité peut se lire au contraire comme faisant partie intrinsèque de la tentative de ritualisation des pièces comme le montre Schechner dans *Performance Theory*, en des termes plus généraux et dans un contexte différent, au sujet du théâtre et des arts à partir des années 1960 : « Theater directors and choreographers discovered reflexivity even as they were discarding (temporarily) narrativity. The story of "how the performance is being made" replaced the story the performance more ordinarily would tell [...]. As such theater's reflexive phase signaled loudly that the spectators were now to be included as "speakers" in the theatrical event. Thus it was natural that reflexivity in theater went hand in hand with audience participation. Furthermore, all this attention paid to the procedures of making theater was, I think, an attempt to ritualize performance, to make theater yield efficacious acts » (Schechner 2005 : 117). C'est là une autre manifestation de la dissidence interne aux pièces.

Dans *A Full Moon in March*, c'est le dialogue pirandellien des serviteurs au début de la pièce qui rompt l'illusion théâtrale : « FIRST ATTENDANT. What do we do ? / What part do we take ? / What did he say? SECOND ATTENDANT. Join when we like / Singing or speaking. FIRST ATTENDANT. Before the curtain rises on the play? SECOND ATTENDANT. Before it rises » (Yeats 2001 : 501).

Bien loin de se résumer à une simple marque de fabrique moderniste, le phénomène de distanciation que Yeats entretient résulte d'une conception singulière du théâtre pensé comme véhicule de questionnements. Si le public plonge dans la transe, il est aussi invité à prendre du recul pour s'interroger sur des problématiques ontologiques ou nationales ardentes, de la crise sacrificielle dans *On Baile's Strand* au nationalisme révolutionnaire des insurgés de Pâques 1916 dans *The Dreaming of the Bones*.

À lire ou regarder *The Dreaming of the Bones* (publiée en 1919), l'on constate tout d'abord que l'atmosphère rituelle imprègne encore une fois les corps et les esprits des personnages et des spectateurs. Le périple du Jeune Homme révolutionnaire en fuite – il a participé à l'insurrection de Pâques 1916 – et du couple de fantômes (Diarmuid et Devorgilla) qui le guide vers le sommet de la montagne prend la forme d'une série de mouvements circulaires bien réglés et systématiquement indiqués par la didascalie suivante : « *They go round the stage once* »¹⁰⁷ (Yeats 2001 : 310-14).

Dans la mise en scène de la pièce par Melinda Szüts, les 8 et 9 novembre 2019 au O'Donoghue Theatre de Galway, la grande proximité entre les acteurs et le public encourageait la participation (indirecte) des spectateurs à la marche rituelle. Une photographie prise par Emilia Lloret lors de la représentation de la pièce rend compte de la dimension inclusive et participative de la mise en scène :

¹⁰⁷ Cette didascalie est mentionnée à trois reprises. Ce périple rappelle le cheminement des personnages des pièces de théâtre Nô qui inspirent Yeats. A ce sujet, voir Ellis : « As we have noted, most Noh plays involve a journey which the *shite* or the *waki* undergoes in order to find some person or to fulfil some duty or religious objective, and, while travelling, he passes some famous place [...] (Ellis 114-15).



Illustration 1 The Dreaming of the Bones. Le Jeune Homme, situé entre le fantôme de Diarmuid et celui de Devorgilla, accomplit sa marche rituelle. DancePlayers Company. O'Donoghue Theatre, © Emilia Lloret.

Ici, le Jeune Homme entame le voyage qui doit le mener jusqu'au sommet d'une montagne où on viendra le chercher à l'aube. Il est situé entre les deux fantômes de Diarmuid et Devorgilla – dont il ne connaît pas l'identité véritable – et les trois personnages accomplissent lentement les mêmes gestes stylisés en formant un cercle mouvant qui entoure et réintroduit le public dans sa sphère singulière.

Les diverses étapes du cheminement des trois personnages, tant physique qu'introspectif, sont décrites par le Premier Musicien :

FIRST MUSICIAN [*speaking*]. They've passed the shallow well
 And the flat stone
 Fouled by the drinking cattle, the narrow lane
 Where mourners for five centuries have carried
 Noble or peasant to his burial:
 An owl is crying out above their heads
 [...]
 [*They go round the stage once. The First Musician speaks*]

And now they have climbed through the long grassy field
 And passed the ragged thorn-trees and the gap
 In the ancient hedge, and the tomb-nested owl,
 At the foot's level beats with a vague wing.
 [...]

[*They go round the stage once. The First Musician speaks*]

They are among the stones above the ash,
Above the briar and thorn and the scarce grass;
Hidden amid the shadow far below them,
The cat-headed bird is crying out. (Yeats 2001 : 310-11)

Ce périple à travers une nature hostile (« ragged-thorn trees », « briar and thorn ») et inquiétante (en raison du cri du hibou et de l'oiseau à tête de chat) s'apparente bien à un rite initiatique que le spectateur est invité à accomplir en même temps que le Jeune Homme.

Cependant, le mouvement circulaire répété (« *They go round the stage once* »), bien qu'il contribue à installer l'état de transe hypnotique, n'est pas anodin : il illustre l'emprisonnement intérieur du Jeune Homme et anticipe son incapacité ultime à pardonner à Diarmuid et Devorgilla – qui lui apportent pourtant de l'aide en le guidant vers son lieu de rendez-vous¹⁰⁸ –, ces derniers ayant jadis trahi leur pays en faisant entrer une armée étrangère (314) (une allusion aux Anglo-Normands) en Irlande. Comme le montre Katherine Worth dans *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett* : « [...] Circularity becomes the sad symbol of the inner action, for the play ends with the Young Man unable to break out of the closed circle of his thoughts; he goes away as he came, set and solitary » (Worth 170). Nous estimons qu'il y a là un premier élément annonciateur de l'échec final du rituel de réconciliation entre les fantômes et le Jeune Homme, et par extension métaphorique, entre le passé, représenté par Diarmuid et Devorgilla (« *A Stranger and a Young Girl, in the costume of a past time, come in. They wear heroic masks* » (Yeats 2001 : 308) et le présent, incarné par le Jeune Homme.

La ritualisation des déplacements scéniques des personnages nous prépare à l'événement clef de cette pièce, à savoir la danse hypnotique des fantômes – l'apogée du rituel – effectuée une fois que le sommet de la montagne a été atteint, à l'aube. Le Jeune Homme ne se laisse pas facilement transporter par la chorégraphie du couple de fantômes qui cherchent à

¹⁰⁸ Au début de la pièce, le fantôme de Diarmuid, appelé « Stranger », dit au Jeune Homme qu'il peut compter sur lui : « I will put you safe » (Yeats 2001 : 309).

le persuader de la nécessité de pardonner à Diarmuid et Devorgilla. Comme nous le verrons dans notre troisième partie où nous étudierons cette danse plus en détail, il pose tout d'abord une série de questions qui suggèrent qu'il n'est pas encore happé par la danse spectrale : « Why do you dance ? / Why do you gaze [...] ? / Who are you ? what are you ? » (Yeats 2001 : 315). Néanmoins, petit à petit, le Jeune Homme semble lâcher prise : il se montre plus réceptif au rythme envoûtant de la chorégraphie, ce qui transparaît dans ses propos répétitifs et méditatifs : « Why do you look so strangely at one another, / So strangely and so sweetly ? [...] So strangely and so sweetly » (315)¹⁰⁹. La danse le plonge alors dans un état de transe, de courte durée, que les spectateurs éprouvent simultanément avant que le Jeune Homme ne résiste encore une fois au pouvoir de séduction des fantômes : « YOUNG MAN. never, never shall Diarmuid and Devorgilla be forgiven [...]. I had almost yielded and forgiven it all — / Terrible the temptation and the place! » (Yeats 2001 : 315).

De même que la danse prend fin une fois que les fantômes ont été chassés par l'aube, la musique de ce « royaume perdu » (316), évoquée par le chant des Musiciens à la fin de la pièce, disparaît (« Music of a lost kingdom / Runs, runs and is suddenly still » (315-16). L'allusion des Musiciens à cet homme qui s'est perdu dans la nuit et s'est retrouvé pris au piège (« I have heard in the night air / A wandering airy music ; / And moirered in that snare / A man is lost of a sudden, / In that sweet wandering snare » (316)) fait à la fois référence au Jeune Homme et aux spectateurs qui sont invités à méditer sur l'enjeu du rituel inabouti auquel ils viennent de prendre part.

¹⁰⁹ La mise en scène de la pièce par James Flannery au Peacock Theatre en 1990 exploite tout particulièrement le potentiel onirique de la danse : les mouvements de bras des fantômes sont très lents et lorsque le Jeune Homme prononce les mots suivants « I had almost yielded and forgiven it all — / Terrible the temptation and the place! (Yeats 2001 : 315), il semble revenir brusquement à la réalité. Au-delà du passage dansé, les gestes des fantômes sont caractérisés par leur stylisation et leur lenteur extrême dès le début de la pièce, à la limite de l'immobilité. Nous tenons ici à remercier Barry Houlihan (archiviste à la James Hardiman Library de NUI (National University of Ireland) de nous avoir donné accès aux archives numériques de l'Abbey Theatre lors d'un séjour à Galway en mai 2019, et notamment, aux vidéos de plusieurs mises en scène des pièces de Yeats.

Au terme de la pièce, le public est donc abruptement ramené à la réalité après la disparition des fantômes. Au-delà de la dimension méta-théâtrale analysée plus haut qui encourage déjà le recul critique, le fait que la pièce se termine sur la rupture et l'échec du rituel de réconciliation entre les fantômes danseurs et le Jeune Homme révolutionnaire – celui-ci ayant refusé de leur pardonner – incite les spectateurs à réfléchir aux implications d'une posture nationaliste ancrée dans le sentiment de haine et d'amertume. C'est donc bien une utilisation détournée du rituel qui fait la force de cette pièce : le public s'apercevant à la fin qu'il a lui aussi été momentanément emporté par le périple rituel et la danse des fantômes ne peut que reconsidérer son propre rapport à la nation et à l'identité irlandaises.

La danse, qui est portée par des individus dissidents comme c'est souvent le cas dans les pièces de Yeats et de Soyinka, correspond à un moment de vérité que le Jeune Homme refuse d'affronter. Tout en incarnant le point culminant du rituel de réconciliation censé réunir les fantômes et le Jeune Homme, elle fait vaciller les bases du rituel lui-même en poussant le Jeune Homme dans ses retranchements. Quand il découvre l'identité véritable des fantômes à travers leur danse, il entérine définitivement la rupture entre les danseurs et lui-même, et par extension métaphorique, entre le passé de l'Irlande et son présent. A l'échelle méta-textuelle, le passage chorégraphié est ainsi mobilisé comme outil critique, véhicule d'interrogations socio-politiques qui hantent la pièce.

Rappelons en effet que *The Dreaming of the Bones*, dont l'écriture fut provoquée par l'insurrection de Pâques, est, de l'aveu même de Yeats à Lady Gregory dans une lettre datant du 11 juin 1917, une œuvre fondamentalement politique : « I think [it] the best play I have written for years. It has grown greatly since you saw it and is I am afraid only too powerful politically » (Yeats 2001 : 874). Yeats confirme ce point de vue dans une lettre adressée à Stephen Gwynn, du 18 octobre 1918, où il se montre conscient du caractère subversif et potentiellement polémique de la pièce :

It is one of my best things but may be thought dangerous by your editor [of *Everyman*] because of its relation to the rising of 1916. My own thought is that it might be published with editorial note either repudiating its apparent point of view or stressing the point of view. England once, the point of view is, treated Ireland as Germany treated Belgium. (Yeats 2001 : 874)

L'hésitation de Yeats en ce qui concerne la note éditoriale est bien évidemment liée aux questions de censure et d'acceptabilité de la pièce dans un contexte politique tendu. N'oublions pas que les circonstances politiques irlandaises empêchèrent la pièce dissidente d'être jouée à Dublin pendant 14 ans (Genet 1995 : 280)¹¹⁰. Mais cette hésitation renvoie aussi aux doutes du dramaturge à propos de l'insurrection et du nationalisme républicain. En écrivant *The Dreaming of the Bones*, Yeats espérait moins apporter une réponse définitive à la question épineuse de l'engagement nationaliste révolutionnaire que mettre en scène ses propres interrogations sur l'insurrection, illustrés par un vers fameux de son poème « Easter 1916 » : « A terrible beauty is born »¹¹¹ (Yeats 1989 : 180).

Dans la pièce, ces interrogations sont traduites par la double dynamique d'affirmation et de mise à distance du rituel – celui-ci n'aboutissant pas – qui permet à Yeats de questionner l'avenir de l'Irlande et de son identité. Le comportement inflexible du Jeune Homme face aux traîtres Diarmuid et Devorgilla, symbole d'une Irlande décidée à arracher son indépendance des mains de l'Angleterre sans concessions, peut aussi bien relever de l'obstination stérile que de l'héroïsme stoïque. Yeats, en dépeignant les fantômes danseurs comme les victimes (fort séductrices) d'un crime de trahison commis par le passé, sème le trouble dans l'esprit des spectateurs.

¹¹⁰ *The Dreaming of the Bones* ne fut représentée pour la première fois qu'en 1931 à l'Abbey Theatre.

¹¹¹ Comme l'explique Alexandra Poulain dans « Living with Ghosts: Re-inventing the Easter Rising in *The Dreaming of the Bones* and *Calvary* » : « Although Yeats was fascinated with the heroism of the Easter Rising, and especially with the idea that it emanated not from the masses, but from a small elite who had no popular mandate (Moran 60), he was also, from the start, aware that the Catholic, Gaelic Ireland dreamed by Pearse, which became less of a dream and more of a possible future after Sinn Féin's victory in 1918, might not easily accommodate the Protestant aristocracy with whom he identified » (Poulain 2017 : 29-30).

La danse de Diarmuid et Devorgilla, quoiqu'elle n'ait pas convaincu le Jeune Homme, a profondément marqué les lecteurs et spectateurs. Elle se situe au centre d'un rituel dissident¹¹² qui amène ces derniers, bon gré mal gré, à réfléchir aux enjeux et aux conséquences d'une prise de position nationaliste catégorique faisant table rase du passé, à un moment décisif de l'histoire politique irlandaise, le Soulèvement de Pâques 1916, un événement crucial qui fait l'objet d'une réflexion approfondie dans *Calvary*. Tout en nous appuyant sur l'analyse éclairante de la pièce par Alexandra Poulain dans *Irish Drama, Modernity and the Passion Play*, nous nous concentrerons plus particulièrement sur la danse des soldats romains autour du Christ à la fin de *Calvary*. Nous souhaitons défendre l'idée que ce passage chorégraphié incarne et résume le processus paradoxal de rejet *et* d'exaltation du rituel communautaire que met en scène la pièce.

Dans *Calvary* (1921), la quatrième pièce pour danseurs qui peut se lire comme un commentaire implicite sur l'insurrection de Pâques 1916 (Poulain 2016), on constate à nouveau un détournement du rituel, ici christique. Cette réappropriation distanciée du rituel sacrificiel christique traduit l'ambivalence des sentiments de Yeats vis-à-vis du Soulèvement de 1916, le dramaturge étant à la fois admiratif et dubitatif devant la révolte et ses conséquences. Yeats poursuit l'exploration entamée dans *The Dreaming of the Bones* en allant plus loin. Alors que l'insurrection de Pâques 1916 ne constitue qu'une toile de fond à l'intrigue principale de *The Dreaming of the Bones* – la pièce ne commençant qu'une fois que le Jeune Homme s'est échappé de la poste de Dublin – *Calvary* place l'événement, et ses conséquences, à savoir le sacrifice des rebelles martyrs, au centre de l'action mais de manière déguisée.

¹¹² Le rituel, qui est constitué du périple et de la danse des fantômes, est dissident, si l'on se place du point de vue du Jeune Homme, dans la mesure où il tend, momentanément du moins, à rapprocher ceux qui jadis ont trahi leur pays, les dissidents Diarmuid et Devorgilla, du représentant des nationalistes révolutionnaires qui luttent pour l'indépendance de l'Irlande, c'est-à-dire le Jeune Homme, ce dernier incarnant une autre forme de dissidence, dirigée, elle, contre l'Angleterre. Le rituel de réconciliation irait donc à l'encontre de ce que les meneurs de l'insurrection de Pâques 1916 cherchent à faire, à savoir rompre définitivement les ponts avec le passé colonial de l'Irlande.

Poulain montre dans quelle mesure *Calvary* est une réécriture irlandaise moderne dissidente de la *Passion Play* (c'est-à-dire la Passion christique au sens dramaturgique du terme), et indirectement de l'insurrection, les rebelles ayant eux-mêmes « mis en scène » la révolte selon le modèle de la Passion du Christ¹¹³. La pièce, allant à l'encontre du phénomène d'identification du public avec la figure christique propre aux pièces qui réécrivent la Passion, semble chercher à mettre à distance « le corps sacrificiel » du Christ, et par là-même, l'acte révolutionnaire des insurgés de 1916, remettant ainsi en question le consensus républicain autour de laquelle la société irlandaise s'est réunie¹¹⁴ :

Just as the Easter Rising was staged so as to replay the Passion of Christ, *Calvary* in turn rewrites the Easter Rising as an ironic Passion play, constructing Christ as a figure of the rebel whose sacrifice fails to redeem those who ask nothing of Him, and remain unconvinced by His vision. (Poulain 2016 : 55)

Cette mise à distance est remarquable dès le départ lorsque les musiciens replacent la Passion christique dans un contexte onirique : « FIRST MUSICIAN. The road to Calvary, and I beside it / Upon an ancient stone. Good Friday's come, / The day whereon Christ dreams His passion through. / He climbs up hither but as a dreamer climbs » (Yeats 2001 : 330). Ce cadre irréel donne le ton de la pièce entière, éminemment subversive : *Calvary* interroge en effet l'utilité et le pouvoir de rédemption du sacrifice du Christ à travers les personnages de Lazare et de Judas qui s'opposent à lui, et à travers les soldats romains, indifférents à son supplice.

C'est en revisitant la Passion christique – au sens dramaturgique – à la lumière du Nô que Yeats parvient à saboter de l'intérieur l'impact collectif de cette dernière pour formuler en filigrane une réflexion critique sur le rituel sacrificiel des rebelles de 1916. Comme le montre Poulain, il tire parti de la dramaturgie codifiée et contrôlée du Nô pour démanteler le rituel de mort et de résurrection du Christ que la dramaturgie des pièces traditionnelles réécrivent la

¹¹³ À propos de la théâtralité de l'insurrection de Pâques, voir l'ouvrage de James Moran *Staging the Easter Rising*.

¹¹⁴ « By dramatising their rebellion as a sacrificial ritual, the leaders of the Rising made imperial violence blindingly visible and galvanised the newly unified community of mourners around Republican ideals, transmuting military debacle into political triumph » (Poulain 2016 : 52).

Passion donne précisément à voir à un public populaire, dans un cadre qui ne relève pas du « spectacle » mais de la cérémonie rituelle¹¹⁵ (Poulain 2016 : 56-57). La méta-théâtralité de *Calvary* entrave une fois de plus la transe rituelle du spectateur, empêchant la formation d'un consensus autour d'un récit nationaliste républicain totalisant. En effet, la dimension onirique, et donc lointaine, du rituel du Christ ainsi que l'encadrement de l'intrigue par le récit des musiciens contribuent à faire de *Calvary* une méditation sur le rôle du théâtre lui-même, ce qui rompt l'illusion de vraisemblance (Poulain 57-58).

C'est dans ce contexte de mise à distance du rituel qu'intervient la danse dissidente des soldats autour du Christ à la fin de la pièce. Cette danse, qui peut s'interpréter comme une célébration de la loi du hasard, prend place après que les soldats ont expliqué au Christ qu'il ne peut rien faire pour eux (« three old gamblers that have asked for nothing » (Yeats 2001 : 335)) et qu'ils vont lancer les dés pour savoir qui aura droit à son manteau : « THIRD ROMAN SOLDIER. We are the gamblers, and when you are dead / We'll settle who is to have that cloak of yours / By throwing dice [...] SECOND ROMAN SOLDIER. Whatever happens is the best, we say, / So that it's unexpected » (334). Pour rebondir sur cette phrase du Deuxième Soldat, la danse autour du Christ est pour le moins « inattendue », du point de vue du Christ¹¹⁶, dans la mesure où elle bouleverse le rituel sacrificiel en cours, le faisant totalement dévier de sa trajectoire.

Il semblerait en effet que la danse des soldats marque moins l'acmé du rituel sacrificiel que l'échec de ce dernier qui se mue en spectacle tragi-comique : le Christ se retrouve, contraint et forcé, dans la position passive et figée du public tandis que les soldats romains, supérieurs en nombre, lui imposent leur propre vision du monde : « SECOND ROMAN SOLDIER. Come

¹¹⁵ « By creating his own ultra-codified, Noh-inspired dramaturgy in a play which questions the redemptive power of the Christian passion, Yeats distances himself from the traditional ritual of the Passion play and neutralises its performative, community-building efficiency. Metonymically, he is thus also challenging the redemptive power of the 1916 rebels' re-enactment of the Christian Passion » (Poulain 56-57).

¹¹⁶ Du point de vue du spectateur, la danse ne fait que confirmer la stratégie de mise à distance du rituel élaborée par Yeats.

now; let us dance / The dance of the dice throwers, for it may be / He cannot live much longer and has not seen it » (Yeats 2001 : 335). L'on voit bien comment le passage dansé contribue, dans le cadre d'une remise en cause d'un rituel sacrificiel spécifique, à questionner le pouvoir de rédemption du Christ, et indirectement des rebelles de Pâques 1916. Les propos des soldats romains sont clairs à ce sujet : faisant du hasard leur choix premier, ils nient l'importance des actes altruistes du Christ : « They say you're good and that you made the world, / But it's no matter » (335).

La danse, qui dans d'autres pièces de notre corpus constitue la substantifique moelle du rituel lui-même, est pensée comme véhicule de questionnements, porteuse d'un discours dissident qui constitue un véritable contrepied aux idéologies dominantes du moment, qu'elles soient religieuses ou politiques. Par conséquent, si nous sommes d'accord avec l'idée défendue par Poulain selon laquelle la chorégraphie symbolise une forme de résistance mouvante face à un récit totalisant et univoque (Poulain 60), il nous semble que la danse des soldats ne peut être réduite à un passage « grotesque », un terme que Poulain emploie à deux reprises pour la qualifier (59-60). Selon nous, elle ne se résume pas non plus à une « farce » (60), un retournement de situation comique où les soldats bouffons volent la vedette au Christ (« literally stealing the show from him ») (60), proposant une alternative originale au récit républicain des rebelles sacrifiés. Le passage dansé est en réalité plus complexe qu'il n'en a l'air dans la mesure où il incarne en miniature la trajectoire paradoxale de la pièce qui consiste à rejeter et, dans le même temps, exalter le rituel communautaire mis en scène.

En effet, *Calvary* pourrait aussi bien se lire comme une exaltation de la « grandeur héroïque » de la figure christique, reflet du poète protestant anglo-irlandais qui n'a plus sa place dans la société irlandaise réunie autour d'un consensus républicain (Poulain 55). C'est bien là que réside le tour de force de Yeats : la pièce, exemple marquant de la dissidence interne qui parcourt le corpus de Yeats et de Soyinka, semble résister contre sa propre structure de rejet du

rituel sacrificiel en favorisant un phénomène d'identification avec la « figure christique du poète blessé » (Poulain 61). À la négation apparente du rituel s'oppose donc une réaffirmation de ce dernier.

C'est justement la possibilité de lire la pièce à la fois comme une mise à distance du rituel sacrificiel des rebelles de 1916 *et* comme rituel communautaire reconstruisant un consensus et une identité commune *autour* de la figure du Christ qui fait toute la richesse de *Calvary*. Il est clair qu'une telle interprétation implique de repenser le passage dansé qui pourrait suggérer le contraire de ce qu'il représente à première vue, à savoir l'inutilité du rituel sacrificiel du Christ. Les propos du Deuxième Soldat Romain avant la danse évoquent ainsi le caractère réconciliateur de cette chorégraphie circulaire qui se fait littéralement *autour* du Christ :

In the dance
We quarrel for a while, but settle it
By throwing dice, and after that, being friends,
Join hand in hand and wheel about the cross.
They dance. (Yeats 2001 : 335)

La danse est ici présentée comme un processus évolutif qui aboutit à la recréation d'une certaine harmonie, symbolisée par la figure du cercle. De la « mésentente » (« We quarrel for a while »), on est passé à l'alliance et l'amitié : « being friends, / Join hand in hand and wheel about the cross »). Il est bien sûr possible de considérer que cette danse se fait aux dépens d'une figure sacrificielle qui ne peut pas y participer, mais la lecture opposée est tout aussi convaincante.

Dans *Calvary*, le passage dansé constitue, comme dans *The Only Jealousy of Emer*, un microcosme révélateur des procédés employés par Yeats dans la pièce. Outil critique, la chorégraphie est à la fois le coup de grâce donné au Christ et aux rebelles de 1916, et le point culminant d'un rituel de réconciliation. Le protagoniste de ce rituel est alors soit le poète anglo-irlandais dont l'arme principale n'est pas le fusil du militaire mais la plume, soit le rebelle martyr lui-même.

C'est bien la dissidence propre à la pièce qui rend possible des productions de *Calvary* où le potentiel cohésif du rituel sacrificiel est placé au premier plan. Une mise en scène telle que celle de James Flannery à Trinity College en 1965¹¹⁷ exploite précisément la force émotionnelle directe que la dramaturgie de *Calvary* réprime. Dans « Action and Reaction at the Dublin Theatre Festival », Flannery explique ainsi certains de ses choix de mise en scène. Il évoque par exemple la décision de représenter directement la « foule moqueuse » (Yeats 2001 : 330) invisible qui n'est que décrite par le Premier Musicien au début de la pièce, ce qui contribue à renforcer le pathos de la scène et favorise le processus d'identification du public au Christ : « The use of a real crowd in *Calvary* made possible some extraordinarily beautiful and moving¹¹⁸ tableaux—the face of Christ lit to achieve, as the *Irish Times* described it, « “an almost medieval quality of anguish” » (Flannery 1967 : 74). De manière générale, le jeu des acteurs, ancré dans un style réaliste en rupture avec la dramaturgie stylisée de *Calvary*, tendit à « souligner l'humanité inhérente de chacun des personnages », luttant contre « l'effet d'éloignement » (Flannery 1967 : 75) induit par la gestuelle travaillée des acteurs et le port de masques tels qu'ils sont recommandés dans le texte didascalique de la pièce.

Nous nous sommes penchés en détail sur cette pièce parce qu'elle constitue un exemple frappant de la trajectoire double qui traverse les pièces dissidentes de notre corpus. Comme nous nous apprêtons à le voir, chez Soyinka, comme chez Yeats, – mais dans un contexte culturel fort différent – mobilisation du rituel et mise à distance de ce dernier cohabitent au sein

¹¹⁷ Dans *Irish Drama, Modernity and the Passion Play*, Alexandra Poulain mentionne cette mise en scène ainsi que celle de Brook Jones aux Philippines en 1971. Dans le contexte philippin, le rituel sacrificiel de la pièce acquiert une portée révolutionnaire auprès d'un public accoutumé aux pièces réécrivant la Passion, comme le souligne Poulain. Le président de l'association PETA (*Philippine Educational Theater Association*), conçue comme un moteur de changements à l'échelle sociale, raconte ainsi que le metteur en scène qu'ils avaient invité, Brook Jones, fit de *Calvary* « une pièce de rue » (cité par Poulain 63) que certaines communautés jouent encore pour « exprimer le fardeau des couches défavorisées des villes (urban poor) à la lumière de la passion du Christ » (Poulain 2016 : 63) : « Surprising as it may seem to associate Yeats with urban proletarian revolution, this statement again invites us to read *Calvary* against the grain of its own strategy of containment and look for its usually unacknowledged utopian potential » (Poulain 2016 : 63).

¹¹⁸ C'est nous qui soulignons.

d'œuvres qui remettent constamment en question le consensus socio-politique, faisant du théâtre un véritable laboratoire de réflexions critiques.

Dans les pièces de Soyinka, la réappropriation de formes rituelles que le dramaturge détourne ou met en échec sert une réflexion, plus explicite que chez Yeats, sur l'avenir incertain de nombre de rituels traditionnels, dans un cadre (post)colonial nigérian (et plus largement africain)¹¹⁹ où ces derniers ne sont plus forcément suffisants pour maintenir ou renforcer l'esprit de communauté. Loin de s'en tenir à l'élaboration d'un théâtre rituel qui chercherait simplement à compenser les failles d'une vie moderne de plus en plus sécularisée en recréant une cohésion sociale, Soyinka pose les bases d'une interrogation sur les dérives des pratiques rituelles à l'ère postcoloniale, formulant ainsi, de manière plus ou moins explicite selon les pièces, une critique de la modernité, comprise comme un processus intrinsèquement lié à celui de la colonisation, un lien que le sociologue péruvien Aníbal Quijano souligne dans des articles comme « Coloniality and Modernity/Rationality » et « Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America ».

Comme chez Yeats, dans nombre des pièces de Soyinka, la danse qui apparaît comme un élément essentiel du rituel (elle en constitue même le noyau central dans *Death and the King's Horseman* et *The Road*) est dans le même temps l'aiguillon qui attire l'attention des spectateurs sur un dysfonctionnement inquiétant. Qu'ils soient interrompus ou dénaturés¹²⁰, les rituels dansés auxquels nous allons nous intéresser maintenant jouent le rôle d'indicateurs de bouleversements éthiques, culturels et ontologiques profonds touchant la société nigériane.

¹¹⁹ La réflexion de Soyinka sur les formes rituelles lui permet de commenter, plus ou moins directement, la situation contemporaine du Nigeria tout en ne se limitant pas à la sphère nationale. De manière générale, ce qui intéresse Yeats et Soyinka, c'est de penser une identité plurielle qui ne se résume pas systématiquement à une nationalité particulière, ce qui confère à leurs pièces une portée atemporelle. Cela étant dit, Yeats et Soyinka s'intéressent bien sûr à la nation irlandaise et à la nation nigériane qui sont alors elles-mêmes envisagées dans leur pluralité.

¹²⁰ Chez Yeats, les rituels sont rarement interrompus mais très souvent mis à distance ou voués à l'échec comme nous l'avons vu.

Soyinka commente ces bouleversements d'une manière plus ou moins acerbe selon les pièces, atteignant le paroxysme de l'ironie désabusée dans *Madmen and Specialists*.

2.2 Détournements rituels dans le corpus soyinkien

Les pièces de Yeats et de Soyinka mobilisent souvent le rituel comme thème ou comme structure informant la pièce ou certaines parties de la pièce, celle-ci s'apparentant à une performance totale alliant chant, musique, danse et dialogues. Soulignons que dans le corpus soyinkien, le rituel, quoiqu'il se manifeste de manière récurrente comme thématique et comme forme intégrées à l'action dramatique, s'impose rarement en tant que paradigme structurel de la pièce considérée dans sa facture globale. Contrairement aux « pièces pour danseurs » de Yeats, inspirées de l'esthétique théâtrale ritualisée du Nô, des œuvres aussi diverses que *Kongi's Harvest*, *A Dance of the Forests*, *Death and the King's Horseman* ou encore *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite*, s'appuient sur une dramaturgie en partie réaliste qui introduit une distance avec les passages ritualisés plus stylisés.

Qu'un certain nombre des pièces de Soyinka soient fondées sur une conception non-mimétique du drame ne nous autorise donc pas à tirer des conclusions hâtives car ce qui fait la force de son théâtre est bien le mélange ou l'alternance d'une dramaturgie relativement réaliste et d'une dramaturgie rituelle totale s'appuyant sur la gestuelle symbolique, les chants et les danses des acteurs. C'est pour cette raison que Jeyifo invite à nuancer l'argument développé par Annemarie Heywood dans un article, par ailleurs remarquable, (« The Fox's Dance ») où elle se livre à une défense du drame soyinkien face aux accusations « d'incohérence » et « d'obscurité » formulées par Bernth Lindfors¹²¹. Dans sa réhabilitation des pièces attaquées par Lindfors, (*A Dance of the Forests*, *The Road*, *Madmen and Specialists*) Heywood, qui prétend que ces œuvres doivent être mises en scène selon le modèle du « masque ou du cabaret »

¹²¹ Annemarie Heywood fait ici référence à une communication que Lindfors avait donnée à Makerere, en 1974 devant l'Association for Commonwealth Literature and Language Studies.

(Heywood 44)¹²², part en effet du principe que le corpus soyinkien se diviserait en deux catégories, les pièces réalistes (*The Lion and the Jewel*, *Brother Jero*, *The Swamp Dwellers*, *The Strong Breed*) et les autres (*A Dance of the Forests*, *The Road* et *Madmen and Specialists*) qu'une production entièrement réaliste desservirait¹²³.

Or, Jeyifo précise que chez Soyinka même les pièces « les plus avant-gardistes » et « anti-mimétiques » comportent des passages « réalistes ». Quant aux pièces censées être « naturalistes », une mise en scène trop conventionnelle (« their staging as straight-forwardly conventional slice-of-life dialogue-drama ») serait tout aussi insatisfaisante, ce qui rend les classifications binaires impossibles (Jeyifo 2004 : 92-93). Jeyifo poursuit son raisonnement en démontrant que « l'un des principes opérateurs de la dramaturgie soyinkienne » consiste précisément en des « juxtapositions extrêmes et radicales » de divers « langages » scéniques empruntés à de multiples microcosmes sociaux :

For, in general, the kind of obliteration of the boundaries between « ritual » and « drama » that we encounter in *Death and the King's Horseman* does not constitute a dramaturgic norm in Soyinka's theatre. Definitely, in plays like *The Road* and *Kongi's Harvest*, ritual idioms, African or Western, animist or Christian, are deliberately kept from blending with mimetic, realistic drama. (105)

Contrairement à d'autres pièces de Soyinka, *Death and the King's Horseman* tendrait à « harmoniser rituel et drame en intégrant les mots, les actions et les gestes » du protagoniste Elesin, l'écuyer du roi défunt, à la fois en tant qu'acteur principal du rituel communautaire sur lequel repose la pièce et en tant que « « héros » existentiel du drame privé » qui a lieu dans sa conscience personnelle¹²⁴ (Jeyifo 2004 : 106). Quoiqu'il soit conscient de la distance critique que Soyinka prend vis-à-vis du rituel dans cette pièce comme dans d'autres, Jeyifo emprunte

¹²² Heywood n'utilise pas l'expression de « dramaturgie ritualisée » dans son article bien que la définition qu'elle donne ici l'évoque en partie : « These plays are best plotted for production as masques or cabaret, with characters conceived as masks, dialogue as choral, movement and gesture as emblematic » (Heywood 44).

¹²³ À propos de *The Road*, Heywood, qui reconnaît que la pièce a une « surface réaliste », prône le recours à une approche « naturaliste stylisée » (49).

¹²⁴ Le terme utilisé par Jeyifo est « Will » (Jeyifo 2004 : 106).

dans le passage cité ci-dessus un raccourci qu'il convient de remettre en question. Une observation détaillée de la structure de *Death and the King's Horseman*, pièce publiée en 1975, nous permettra de montrer comment Soyinka met en place un mécanisme d'interruption du fil rituel de la pièce et de réfléchir aux implications d'une telle stratégie de sabotage interne.

Le rituel communautaire autour duquel se construit *Death and the King's Horseman* – un rite dansé qui n'aboutira pas comme nous le verrons par la suite – n'est autre qu'un suicide (assumé) qu'Elesin se doit d'accomplir, par respect pour la tradition, afin d'accompagner l'*Alafin* (le roi d'Oyo décédé un mois auparavant) dans son chemin transitionnel vers le monde des ancêtres¹²⁵. La note qui suit la liste des personnages semble introduire l'idée d'une pièce pensée comme un rituel : « *The play should run without an interval. For rapid scene changes, one adjustable outline set is very appropriate* » (Soyinka 2016 : 5). Cette précision suggère en effet que le rythme du drame doit être soutenu, sans doute pour ne pas rompre le fil directeur qui nous mène inéluctablement à la danse rituelle d'Elesin à la fin de la scène 3 puis au rituel final d'Olunde, son fils, qui décide de le remplacer lorsqu'il constate l'échec de son père. Soyinka lui-même insiste sur l'importance de ne pas réduire *Death and the King's Horseman* à une simple confrontation idéologique entre la communauté yoruba et les colons britanniques, soulignant la dimension métaphysique de l'action. Il invite ainsi le metteur en scène potentiel de sa pièce à s'atteler à la « tâche difficile et risquée de traduire l'essence funèbre (« threnodic essence »¹²⁶) de la pièce » :

The confrontation in the play is largely metaphysical, contained in the human vehicle which is Elesin and the universe of the Yoruba mind – the world of the living, the dead and the unborn, and the numinous passage which links all: transition. *Death and the King's*

¹²⁵ Dans ses notes introductives à la pièce, Soyinka explique que le thème principal est emprunté à un événement réel ayant eu lieu en 1946. Dans *Wole Soyinka*, James Gibbs précise que le dramaturge se trompe puisque le suicide rituel de l'écuyer du roi d'Oyo eut lieu le 4 janvier 1945 (Gibbs 1986 : 117-18). L'action de la pièce se déroule en 1944 (pour des questions dramaturgiques) dans l'ancienne ville yoruba du nom d'Oyo au Nigeria (Soyinka 2016 : 3).

¹²⁶ « Threnody » : chants funèbres.

Horseman can be fully realised only through an evocation of music from the abyss of transition. (Soyinka 2016 : 3-4, « Author's note »)¹²⁷

Néanmoins, l'alternance de scènes nigérianes et de scènes centrées sur les représentants de l'autorité coloniale britannique qui méprisent les croyances yorubas et ne saisissent pas les enjeux majeurs du rite de passage d'Elesin, un rite censé maintenir l'équilibre social et cosmique, tend à briser la continuité rituelle de l'intrigue. La première scène nous ouvre les portes d'un marché yoruba sur le point de fermer, anticipation symbolique de la mort prochaine de l'écuyer du roi : « *A passage through a market in its closing stages* » (Soyinka 2016 : 7). Elle est caractérisée par le chant et la danse d'un Elesin qui se prépare à affronter le gouffre de la transition. À cette scène liminale succède une scène où le couple britannique formé par Simon et Jane Pilkings se livre à des commentaires inappropriés sur le rituel à venir, ce qui contribue à le désacraliser avant même qu'il n'ait lieu.

De la même manière, l'intensité et le sérieux de la fin de la scène 3, qui marque le début de la transe dansée d'Elesin, sont quelque peu entamés par le ridicule de Simon et Jane Pilkings lors du bal masqué à la résidence des Britanniques organisé en l'honneur du Prince (scène 4). Cette caricature de rituel joué par les Pilkings qui utilisent les masques *egungun*¹²⁸ comme déguisement nous apparaît comme une cérémonie vide de sens en comparaison avec « la danse de mort et de rédemption »¹²⁹ de l'écuyer du roi, danse « royale » et « solennelle » comme l'indiquent les didascalies de la scène 3 : « *His dance is one of solemn, regal motions, each gesture of the body is made with a solemn finality* » (Soyinka 2016 : 44). La description du comportement de Simon et Jane Pilkings lors de ce bal (scène 4) offre un exemple du processus de dénaturaion des rituels sacrés dont Soyinka parle dans « *Morality and Aesthetics of the*

¹²⁷ Notons que la musique est décrite comme « the intensive language of transition » à la fin de « *Morality and Aesthetics of the Ritual Archetype* » (Soyinka 2005 : 36).

¹²⁸ Voir Annexe III pour une photographie d'un masque *egungun* et un lien vidéo.

¹²⁹ Cette formule est empruntée à Jane Plastow dans ses notes à la pièce (Soyinka 2016 : 88).

Ritual Archetype » (Soyinka 2005 : 7). Lorsque ceux-ci sont décontextualisés et traités comme de simples attractions touristiques, ils se transforment en pur spectacle :

The ritual of introductions soon takes in Pilkings and his wife. The Prince is quite fascinated by their costume and they demonstrate the adaptations they have made to it, pulling down the mask to demonstrate how the egungun normally appears, then showing the various press-button controls they have innovated for the face flaps, the sleeves, etc. They demonstrate the dance steps and the guttural sounds made by the egungun, harass other dancers in the hall, Mrs Pilkings playing the 'restrainer' to Pilkings's manic darts. Everyone is highly entertained, the Royal Party especially who lead the applause. (Soyinka 2016 : 49-50)

Dans ce passage, la répétition du verbe « demonstrate » ainsi que l'allusion au jeu d'acteur de Madame Pilkings (« *playing the restrainer* ») et aux modifications apportées aux masques *egungun* (« *they demonstrate the adaptations they have made to it* ») illustrent bien la déformation du rituel. Le couple considère les « costumes » qu'ils portent comme des oripeaux sans vie. Or, les masques *egungun* sont un élément central des rites religieux yorubas. Pendant la danse rituelle, la personne qui porte le masque *egungun* (« masquerade »), un habit cachant tout le corps, incarne l'esprit des ancêtres. L'on assiste donc ici à un acte sacrilège d'appropriation et de transformation de costumes traditionnels à des fins de divertissement quasi anthropologique pour un public européen colonial : « *everyone is highly entertained, the Royal Party especially* ».

Bien sûr, on pourrait considérer que cette structure dramaturgique en alternance ne fait que mettre à l'honneur les scènes nigérianes mais il n'en reste pas moins que le caractère hypnotique du rituel dansé d'Elesin – plongé dans sa transe – est entamé par la scène 4. La danse n'atteindra pas son terme car elle sera interrompue par Simon Pilkings qui ne saisit pas le sens du rituel et l'interprète comme une infraction à la loi.

Cette stratégie d'interruption du fil rituel de la pièce permet à Soyinka d'introduire un thème récurrent dans son corpus dramatique : celui de la crise que traversent les formes rituelles, et plus généralement les valeurs et l'éthos de la communauté nigériane, de la période coloniale à l'ère postcoloniale, dans un contexte modernisé où les repères épistémologiques,

éthiques, psychologiques et religieux sont en profonde mutation. La danse de transe avortée d'Elesin fournit ainsi un exemple marquant de la dynamique double de célébration et de mise à distance du rituel que nous avons analysée dans la sous-partie précédente consacrée à Yeats. Si chez Yeats, la danse vient déstabiliser le rituel dans des pièces comme *The Only Jealousy of Emer*, *The Dreaming of the Bones* et *Calvary*, dans *Death and the King's Horseman*, elle incarne le rituel dysfonctionnel à elle seule. Soyinka pose là un regard interrogateur sur les rituels traditionnels (yorubas), ce qui lui permet de mettre en scène ce que Jeyifo identifie comme étant « les crises existentielles, sociales et épistémologiques profondes et répandues en particulier en Afrique, à l'ère postcoloniale¹³⁰, et plus généralement, dans le monde moderne » (Jeyifo 2004 : 128).

Précisons que Soyinka illustre le dysfonctionnement et la dérive des formes rituelles traditionnelles par différents biais. Tout d'abord, il adopte une stratégie de contournement du rituel consistant à ne pas représenter l'acmé de la transe dansée d'Elesin, celle-ci se déroulant hors-scène tout comme le rituel de suicide d'Olunde, son fils, qui a lieu plus tard. Ensuite, le rituel qu'il intègre à sa pièce ne suit pas les règles établies puisque selon la tradition Oyo, un fils n'a pas le droit d'accomplir le devoir de son père¹³¹. La mise à distance du rituel traditionnel est ici double : relégué à un espace invisible, il ne respecte pas la coutume yoruba non plus.

Dysfonctionnels, le rituel contre-nature d'Olunde et la transe dansée d'Elesin menacent le maintien de l'ordre sociétal et cosmique au lieu de le renforcer. La mort d'Elesin qui s'étrangle avec ses chaînes quand il apprend – alors qu'il est en prison après avoir été arrêté par Pilkings – qu'Olunde a cherché à rattraper la faille de son père en se donnant la mort, illustre parfaitement la déchéance du personnage qui entraîne avec lui sa communauté. Iyaloja résume bien l'aspect contre-nature du rituel d'Olunde qui se sacrifie à la place de son père : « There are

¹³⁰ Bien que l'intrigue de *Death and the King's Horseman* se déroule en 1944, les réflexions que Soyinka mène sur l'avenir difficile des formes rituelles sont tout à fait d'actualité lorsque la pièce est publiée en 1975.

¹³¹ À ce sujet, voir Götrick dans « Rituality and Liminality in Soyinka's Plays » (Götrick 2000 : 153).

some who choose to reverse the cycle of our being » (Soyinka 2016 : 77). Les mots du Griot à la fin de la pièce rendent également compte de ce renversement inattendu des rôles entre père et fils : « But this young shoot has poured its sap into the parent stalk, and we know this is not the way of life. Our world is tumbling in the void of strangers » (83). La faute est partagée car la chute du « monde yoruba » dans le « précipice amer »¹³² (82) que décrit le Griot quelques lignes plus haut n'est pas seulement due à l'intervention des « étrangers malintentionnés » (82) mais aussi à la faiblesse d'Elesin. Celui-ci avoue lui-même avoir manqué de force mentale et de volonté au moment crucial de la danse de transition, en dépit de sa confiance affichée au début de la pièce : « [...] my weakness came not merely from the abomination of the white man who came violently into my fading presence, there was also a weight of longing on my earth-held limbs » (71).

La mort du père et du fils, qui rappelle celle de Cuchulain et du jeune homme dans *On Baile's Strand*, est vaine, signe que le modèle sacrificiel respecté jusqu'à présent par la communauté yoruba est vacillant face aux changements qui touchent la société. En disant cela, nous ne suggérons pas que Soyinka condamne catégoriquement les formes rituelles traditionnelles, les trouvant inadaptées et dépassées. Il serait bien plus juste de dire qu'il met en scène, comme l'a fait Yeats avant lui, les difficultés de survie de certains rituels traditionnels dans un contexte socio-politique moderne particulier, tout en conservant une certaine fascination pour ces derniers¹³³, et notamment, pour leur capacité dissidente à résister, tant bien

¹³² Nous nous pencherons sur les associations entre danse et déséquilibre (pas systématiquement négatives) dans notre deuxième partie.

¹³³ Dans *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*, Biodun Jeyifo nomme certains des facteurs qui favorisent la disparition progressive des rituels sacrés traditionnels : « [...] though some of the rituals [that Soyinka incorporates in his plays] are still performed in traditional religious festivals today, they survive precariously under the combined weight of repressive Christian proselytization, the rise of the secular, rational world-views, and the material forces of technology and economic production. From the perspective of the onslaught of these forces, cultic rituals are little more than archaisms without the dynamism they may have once had [...] (Jeyifo 2004 : 123-24). Chez Soyinka, les formes rituelles traditionnelles ne se limitent cependant jamais à de simples « archaïsmes », une forme cérémonielle vide qui n'aurait plus du tout de sens.

que mal, à la modernité coloniale et la modernisation de la société en refusant de disparaître totalement.

Ce mélange entre observation critique et fascination (pour le potentiel de dissidence des rituels du passé qui résistent à la modernité), présent dans *Death and the King's Horseman*, caractérise déjà l'approche du rituel dans *The Road*, pièce publiée dix ans plus tôt – en 1965, quelques années après l'indépendance du Nigeria – où la crise des formes rituelles est également représentée. Le langage stylisé du rituel est mis à distance en dépit du fait que la pièce entière s'organise autour de la quête métaphysique de Professor, personnage énigmatique qui cherche à percer le mystère de la mort. L'intrigue (peu mouvementée en termes d'action dramatique) tend vers la danse rituelle finale du muet Murano. Ce tireur de vin de palme est maintenu dans un état de suspension entre le monde matériel et le monde divin depuis qu'il a été renversé, en pleine phase de possession, par un camion conduit par Kotonu, lors de la fête des chauffeurs organisée en l'honneur du dieu Ogun. Dans ses notes adressées au metteur en scène potentiel de *The Road*, Soyinka donne quelques explications au sujet du « culte religieux de dissolution de la chair » autour duquel la pièce s'articule :

Agemo is simply a religious cult of flesh dissolution. The dance is the movement of transition; it is used in the play as a visual suspension of death—in much the same way as Murano, the mute, is a dramatic embodiment of this suspension. He functions as an arrest of time, or death, since it was in his 'agemo' phase that the lorry knocked him down. Agemo, the mere phase, includes the passage of transition from the human to the divine essence (as in the festival of Ogun in this play), as much as the part psychic, part intellectual grope of Professor towards the essence of death. (Soyinka 1973 : 149)

La mention de l'accident de Murano, dans un passage consacré à la danse de transition permettant au protagoniste rituel de passer du monde des vivants à la sphère divine, nous prépare déjà au dysfonctionnement du rituel qui constitue le cœur de la pièce. C'est bien le non-aboutissement du rite dansé de Murano lors de la fête des chauffeurs – sur lequel nous allons revenir – qui constitue l'élément déclencheur de l'intrigue, à savoir les tentatives inépuisables de Professor d'avoir accès à l'inaccessible qu'est la mort, par l'intermédiaire de son cobaye

Murano, un être situé au croisement du monde humain et du monde divin. Professor espère en effet provoquer, de manière artificielle, la danse de transition entamée avant l'accident pour enfin s'approcher de « l'essence de la mort ».

Ce rituel de transition, aussi important qu'il soit, n'informe que partiellement l'esthétique dramaturgique de la pièce qui mélange les styles, comme le montre James Gibbs dans *Wole Soyinka* : « The style is one which combines Naturalism with Symbolism, popular comedy with ritual, political satire with choral interludes, and Shakespearean echoes with absurdist mannerisms » (Gibbs 1986 : 80).

The Road comporte deux passages ritualisés, tous deux situés dans la deuxième partie de la pièce. Le premier correspond à la fête des chauffeurs, fidèles d'Ogun, le dieu de la route, et nous est présenté via la technique du flash-back :

Samson breaks free with desperate strength, flees upstage only to be met by the explosive fall of the tailboard. Right on the sound the light changes, leaving only the store area in light. Falling grotesquely after the board, is the mask. A moment later, Kotonu emerges from behind the mass of junk and clothing. Immediately, the mask-followers fill the stage searching for their mask-bearer [...]. It is a Drivers' festival and they are all armed with whips and thick fibre stalks. Two carry a dog tied to a stake and brandish machetes. Dashing everywhere with the steady leader-and-refrain chant they break off sporadically for brief mutual whipping contexts, dashing off again in pursuit [...]. The maskers come in again, performing the dance of the whips, darting off again and back, looking for the missing god [...]. (Soyinka 1973 : 207-209)

Nous est ici décrit l'accident au cours duquel Kotonu, accompagné de Samson, renverse Murano alors que celui-ci est en phase de possession ogunienne. Les chauffeurs et la présence du chien renvoient directement à Ogun, dieu de la route censé se nourrir de viande de chien. Les chauffeurs sont à la recherche de Murano, appelé « dieu manquant » dans les didascalies car il est habité par l'esprit d'Ogun pendant le rituel.

Le second passage ritualisé constitue l'apogée de l'intrigue : Professor, qui souhaite appréhender la mort, provoque la danse de Murano, ce dernier étant revêtu du masque *egungun*

qu'il portait lors de son accident. En voici un court extrait où la danse de Murano autour de lui-même précède sa disparition définitive¹³⁴ :

[...] *The egungun has become thoroughly possessed [...]. Slowly the mask spins, spins, sinking lower as the Professor staggers to his table [...]. The mask still spinning, has continued to sink slowly until it appears to be nothing beyond a heap of cloth and raffia [...].*
(228-29)

Ces deux scènes s'insèrent toutefois dans le cadre général réaliste de la pièce, constitué par un groupe d'hommes de la route nigériens, des camionneurs, chauffeurs, racoleurs de passagers et voyous qui évoluent dans une « cabane de bord de route » près de « l'Aksident store », un ancien « mammy wagon » transformé en magasin de vente par Professor (Soyinka 1973 : 151). En effet, le titre même de la pièce, tout en renvoyant au concept métaphysique de la transition, fait dans le même temps référence à la réalité concrète des routes (de l'Ouest) du Nigéria¹³⁵ moderne et des dangereux métiers de la route. Penelope Gilliat résume ainsi brillamment la portée duelle de *The Road* dans « A Nigerian Original » : « Soyinka's play is mystical-satirical, one foot in the limbo of dissolving flesh that is called *agemo* and the other firmly up the rump of modern Nigeria »¹³⁶ (Gilliat 106).

Expérimenter ou interpréter la pièce elle-même comme un rituel semble donc compromis. Quant au rituel dansé de Murano, qui se déroule en deux temps car il a été interrompu lors de son accident pendant la fête des chauffeurs, Soyinka le met en scène en usant d'une technique de détournement. Pour commencer, la première phase de la danse de transition de Murano nous est présentée par l'intermédiaire d'un flash-back, comme nous l'avons dit, ce qui contribue à créer une certaine distance entre le public et le passage ritualisé qui est relégué

¹³⁴ Nous reviendrons sur la danse finale de Murano, qui constitue un défi aux certitudes et repères épistémologiques, dans notre troisième partie consacrée aux rapports entre danse et langage dans les pièces.

¹³⁵ Christiane Fioupou rappelle que le Nigéria détient « le record mondial des accidents de la route, en particulier l'axe Lagos-Ibadan qui serait l'un des plus meurtriers » et que Soyinka empruntait souvent. Ce serait la raison pour laquelle il aurait écrit *The Road*, pensée « presque comme un exercice d'exorcisme » (Fioupou 1991 : 15).

¹³⁶ Voir aussi Jeyifo dans *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism* : « *The Road*, written for, and staged at the Commonwealth Arts Festival in 1965, dramatizes the profound dislocating impact of the forces of technology and social and cultural changes on the daily lives of the newly urbanized working poor of West African cities who try to make a living out of professions associated with the roads and the highways (Jeyifo 2004 : 121).

à la sphère du passé. Ensuite, aussi intense que ce passage puisse être en termes dramaturgiques, il débute juste après que Murano a été renversé par le camion de Kotonu, à un moment où le rituel dansé est déjà mis à mal, et cela creuse encore davantage l'écart entre les spectateurs et le rituel mis en scène.

Dans « Rituality and Liminality in Soyinka's Plays », Kacke Götrick analyse justement cette stratégie de présentation indirecte utilisée par Soyinka pour mettre en scène le rituel : elle y voit une tentative de confronter le public au « contexte » du rituel religieux à défaut de pouvoir le confronter à l'expérience rituelle en elle-même, dans un cadre théâtral contemporain sécularisé. Elle avance l'idée que le dramaturge fait le choix de ne pas représenter « la transition de Murano vers un état liminal » (avant qu'il ne soit renversé par le camion de Kotonu), conscient de la difficulté de la transposer fidèlement sur une scène moderne (Götrick 2000 : 150). Götrick se réfère ici au premier épisode ritualisé sans prendre la peine de se pencher en détail sur le rôle de Kotonu dans cette scène marquante, rôle qui se rapproche pourtant de celui de Murano.

En effet, durant cet épisode, le chauffeur Kotonu, ayant renversé le porteur de masque Murano alors qu'il était possédé par Ogun, se voit finalement obligé de se glisser dans le masque ensanglanté du « dieu manquant » (209), c'est-à-dire Murano-Ogun, et de feindre la possession pour échapper aux chauffeurs. Précisons que dans cette transe jouée, Kotonu, qui a renversé un homme, revit malgré lui la bataille d'Ire où Ogun, alors qu'il était ivre et aveuglé par le sang, tua ses amis et ses ennemis¹³⁷ :

There is a sudden violent movement against the canvas and Samson, scared, rushes there. Almost at the same time, the masquerade comes through in violent throes, a figure in torment. There is a loud yell from the dancers and the whipping and chanting becomes more violent, aiding the god's seeming possession.

KOTONU [*tearing at the clothes, demented*]: It's all wet inside, I've got his blood all over me. [*They dance and whip one another around the masquerade, leaving a clear space for his frenzy.*] It's getting dark Samson I can't see. His blood has got in my eyes. I can't see

¹³⁷ À ce sujet, voir Soyinka, « Morality and Aesthetics of the Ritual Archetype » (*Myth, Literature and the African World*) (Soyinka 2005 : 29). Et surtout, voir *Idanre* de Soyinka, cinquième partie (Soyinka 1979).

Samson [...]. Samson where are you? My eyes are all clammed up I tell you. Samson!
Samson! Samson!

[His struggles become truly frantic, full of violent contortions. Gradually he grows weaker and weaker collapsing slowly on the ground until he is completely inert. The dancers flog one another off the scene. A slow black-out, and a half-minute pause [...]. (Soyinka 1973 : 209)

Au départ, l'expérience de Kotonu est une pure fiction comme l'indique l'adjectif « seeming » : « *There is a loud yell from the dancers and the whipping and chanting becomes more violent, aiding the god's seeming possession* ». Mais ce jeu d'acteur devient une réalité à mesure que Kotonu, recouvert de sang tel Ogun lors de la bataille d'Ire, entre dans une transe véritable (« *his struggles becomes truly frantic, full of violent contorsions* »), entouré et encouragé par la danse rituelle des chauffeurs : « *They dance and whip one another around the masquerade, leaving a clear space for his frenzy* ». Notons que l'effondrement de Kotonu au terme de la danse frénétique est proche de celui de Murano à la fin de la pièce qui effectue aussi un mouvement descendant : « *gradually he grows weaker and weaker collapsing slowly on the ground* ». Cependant, contrairement à Murano dont le corps s'évapore totalement (« *The mask still spinning, has continued to sink slowly until it appears to be nothing beyond a heap of cloth and raffia [...]* ») (Soyinka 1973 : 228-29), Kotonu ne meurt pas, les didascalies suggérant qu'il s'est simplement évanoui : « *collapsing slowly on the ground until he is completely inert* ». Le chauffeur n'a donc pas franchi le gouffre de la transition bien qu'il s'en soit dangereusement approché. Si l'expérience de Kotonu semble vite se transformer en un vrai rituel, elle n'en reste pas moins marquée du sceau de la fiction car Kotonu *joue* le rôle de la mascarade *egungun* au départ. Soyinka confronte donc ici les spectateurs à un rite insolite, situé à l'interstice entre rituel et théâtre, réalité et fiction, nous donnant à voir un Kotonu au seuil du passage de la transition ogunienne.

Selon Götrick – qui ne s'appuie pas sur l'épisode mentionné ci-dessus – c'est précisément l'absence de représentation scénique de la phase liminale de possession authentique, vécue par Murano avant l'accident, qui permet à Soyinka de contourner les

problèmes posés par la mise en scène de rituels yorubas traditionnels, dans le cadre d'une pièce de théâtre moderne. Recréer le « contexte » du rituel religieux, sans pour autant en reproduire « le point culminant »¹³⁸ (Götrick 2000 : 152) de manière mimétique, serait l'une des stratégies choisies par le dramaturge pour conférer à ses pièces une « atmosphère » cérémoniale singulière (Götrick 2000 : 150). Cependant, de notre point de vue, les diverses stratégies de bifurcation qu'emprunte Soyinka dans son traitement des formes rituelles traduisent moins une tentative d'investir *The Road* d'une ambiance rituelle que le souhait de souligner le caractère fictionnel, mais néanmoins puissant, du rite théâtral en question. L'épisode commenté plus haut, où le jeu fictif de Kotonu se mue en une transe située au croisement de l'expérience rituelle et théâtrale, est particulièrement éloquent à ce sujet. Le passage constitue une méditation implicite sur les interactions subtiles entre rituel et théâtre, le médium théâtral s'appropriant le rituel religieux pour l'absorber et recréer, comme le fait Kotonu, un autre type d'expérience ritualisée collective. Ce rituel revisité, issu de la créativité du dramaturge, est lui-même porteur de questionnements sur l'avenir des rites sacrés à l'ère coloniale ou postcoloniale moderne, une ère où les rituels dansés, tels que ceux de Murano ou d'Elesin, sont voués à être interrompus ou transformés. Dans *The Road*, la critique de la modernité comprise comme le corollaire de la colonisation est ainsi bien présente.

En effet, *The Road* symbolise les crises profondes engendrées par des bouleversements d'ordre technologique, social et culturel en Afrique de l'Ouest (Jeyifo 2004 : 145), changements qui ont un impact direct sur la « vie quotidienne des classes populaires nouvellement urbanisées des villes ouest-africaines » (121). Les personnages de la pièce représentent cette couche défavorisée de la population qui tente de survivre grâce aux dangereux métiers de la route et qui doit faire face en permanence à la violence de la mort, les accidents étant nombreux en

¹³⁸ Lorsque la danse de transition de Murano prend place à la fin de la pièce, elle a été provoquée artificiellement par Professor, ce qui entame l'expérience liminale de passage d'un état à un autre.

raison de l'état des routes. *The Road* nous confronte ainsi aux « codes moraux » et rituels problématiques de personnages qui ne peuvent se rattacher à un « ordre » éthique stable :

Apart from the many references to horrible road crashes involving mass slaughter of lorry drivers, their apprentices and their passengers, there is the enormously crucial fact that the huge void which exists where there should be a cohering or stable moral order is filled by the extremely bizarre personal moral codes of many characters of the play; all of these private codes revolving around the banality of meaningless, violent death or destruction. (Jeyifo 2004 : 145)

Les « codes moraux personnels » et les rituels quotidiens¹³⁹ de Professor, personnage central de la pièce qui erre à la recherche des restes des accidents de la route dans l'espoir de cerner l'expérience de la mort, le conduisent d'abord à explorer puis rejeter « les rites liturgiques et les croyances théologiques de la foi chrétienne puis les croyances rituelles traditionnelles africaines [...] » (Jeyifo 148-49). Faisant un commerce de ces objets trouvés au bord de la route, à l'instar de feu Sergent Burma, Professor se comporte en prédateur matérialiste vis-à-vis de la mort tout en conservant paradoxalement une vision spirituelle et mystique de cette dernière (Jeyifo 149).

C'est son audace et son refus de se plier à un code moral et rituel traditionnel qui le pousse à maintenir « un dieu en captivité » (Soyinka 1973 : 223), c'est-à-dire Murano, pour finalement tenter de réenclencher et compléter, de manière artificielle, le processus de transition entamé par le personnage lors de la fête des chauffeurs en l'honneur d'Ogun, action qui relève du « sacrilège » selon Say Tokyo Kid¹⁴⁰ (227). Dans le passage qui suit, Professor revient sur les raisons qui l'ont poussé à garder Murano et à « attendre » que la transformation finale, à savoir la mort, ait lieu :

[...] And waiting, waiting till his tongue be released, [*desperately*] in patience and in confidence [...]. So, surely Murano, crawling out of the darkness, from the last suck of the throat of death, and Murano with the spirit of a god in him, for it came to the same thing, that

¹³⁹ L'expression « daily ritual » est employée p. 179 (Soyinka 1973) au sujet des habitudes de Professor, toujours en quête de signes qui lui permettraient de se rapprocher de ce qu'il nomme « le Verbe », et plus généralement, de l'essence de la mort.

¹⁴⁰ Nous analyserons plus en détail les réactions des différents personnages à la danse masquée de Murano dans la partie III.

I held a god captive, that his hands held out the day's communion! And should I not hope, with him, to cheat, to anticipate the final confrontation, learning its nature bearing its skulking face, why may I not understand...
 [He stops, looks around him.] So, why don't you ask him you runaway driver, why don't you ask him to try it on, see if it [the mask] fits ...
 [He pulls up Murano, takes him into the store, pulls the canvas behind him.] (223-24)

L'on voit bien que Professor entend provoquer la danse d'*agemo* de Murano dans un esprit de tricherie (« to cheat, to anticipate the final confrontation »), oubliant que les conditions ne sont pas réunies pour que le rituel se déroule comme il devrait se dérouler. Envisageant la danse de Murano comme une expérimentation, il force les musiciens à jouer le rythme d'*agemo* (« Play you foul-mouthed vermin of the road » (226), signe d'un dysfonctionnement qui anticipe sa propre mort aux mains de Say Tokyo Kid, ce dernier souhaitant mettre un terme au rituel détourné et, selon lui, désacralisé.

La fin de la pièce (qui compte également une lutte entre l'*egungun* et Say Tokyo) est donc pour le moins chaotique, enregistrant une crise rituelle également présente dans *Death and the King's Horseman*. Comme dans *On Baile's Strand* de Yeats, cette crise rituelle prend la forme d'une crise sacrificielle. Soyinka l'illustre en remobilisant les croyances yorubas relatives au dieu de la route Ogun (croyances qui impliquent de lui offrir en guise de « sacrifices propitiatoires »¹⁴¹ de la viande de chien) pour en faire une métaphore subversive du massacre humain sur les routes du Nigeria moderne des années 1960. On note ainsi les allusions de Samson à la nécessité d'écraser un chien pour apaiser Ogun, acte que le conducteur de camions Kotonu ne se résout pas à accomplir car il est traumatisé par ce qu'il nomme la macabre « moisson de la route » (181), ces êtres humains victimes d'accidents et morts en vain : « SAMSON: Kill us a dog Kotonu, kill us a dog. Kill us a dog before the hungry god lies in

¹⁴¹ Voir Christiane Fioupou, dans *La route*, qui mentionne ces « croyances yoruba, toujours vivaces, selon lesquelles Ogun doit être honoré par des sacrifices propitiatoires qui lui éviteront de se mettre en colère et calmeront sa faim « de viande » et de sang. Sans les sacrifices de substitution nécessaires, le dieu risquerait de provoquer de terribles accidents pour se nourrir de « viande plus chère » » (Fioupou 1991 : 177).

wait and makes a substitute of me » (198). Samson craint que l'obstination de Kotonu ne soit fatale et ne provoque la vengeance du dieu :

He's never acted like a normal person. When other drivers go out of the way to kill a dog, Kotonu nearly somersaults the lorry trying to avoid a flea-racked mongrel. Why, I ask him, why? Don't you know a dog is Ogun's meet? Take warning Kotonu, take warning. Before it's too late take warning and kill us a dog (165).

Tout au long de la pièce, les allusions aux meurtres de chiens se mêlent à des références aux « sacrifices » humains qui ne s'expliquent pas exclusivement par la vengeance d'Ogun mais par l'état désastreux des routes et de la conduite des hommes de la route. Cette déviation sacrificielle fait même l'objet des questionnements de « Chief-in-town » lors d'un échange avec Samson :

SAMSON: He [Kotonu] used to be my driver and I his tout. Now he doesn't want any part of the road—except what is left of the sacrifice.

CHIEF-IN-TOWN: Sacrifice? What sacrifice? (168)

Samson fait ici référence à l'exploitation commerciale que Professor et Kotonu font des restes des accidents de la route, qu'il s'agisse de pneus, de moyeux, de freins ou d'autoradios (174). L'étonnement de Chief-in-town illustre à quel point la notion de sacrifice est détournée de son sens premier dans la bouche de Samson.

Dans *Madmen and Specialists* (1971), pièce qui évoque « les convulsions de la guerre civile » (Fioupou 1991 : 444)¹⁴² incarnées par la danse de Saint-Guy d'Aafaa – version parodique et désacralisée de la danse de transe – le pervertissement de la notion de sacrifice, dans un contexte meurtrier où la mort est banalisée, atteint son paroxysme. L'intrigue nous

¹⁴² Fioupou rappelle que la pièce fut probablement conçue « partiellement en prison », où Soyinka resta deux ans pendant la guerre civile nigériane qui opposa les sécessionnistes biafrais aux forces fédérales. Il monta la pièce en 1970 à l'Eugene O'Neill Theater Center dans le Connecticut, puis en 1971 à Ibadan (Fioupou 1991 : 444). Au-delà de la référence toujours implicite à la guerre civile (qui n'est pas mentionnée en tant que telle), la pièce, « par son caractère stylisé, par l'économie et l'intensité de son langage, par les pitreries de ses clowns tristes et grimaçants [...] peut se situer hors d'un cadre précis dans l'espace et dans le temps. Cet « exercice d'exorcisme » est donc applicable à tout système politique ou religieux lorsque, à contretemps du monstre mécanique et métallique, il est bien doux d'entendre le tic-tac de l'hérétique... » (454).

confronte à un groupe de mendiants, Cripple, Goyi, Blindman et Aafaa, quatre rescapés de la guerre civile nigériane (1967-1970), à qui le docteur Bero a confié la tâche de surveiller Old Man, son père, caché dans le cabinet de chirurgie situé au sous-sol. Le docteur Bero, chirurgien qui, étourdi par le pouvoir, a troqué ses connaissances médicales pour se spécialiser en guerre et en torture¹⁴³, reproche en effet à son père d'avoir osé apprendre à penser aux mendiants alors qu'ils étaient en convalescence, leurs corps mutilés par la guerre (Soyinka 2009 : 242). Espérant démasquer le culte de « Comme » (« As ») auquel son père a initié les mendiants, Bero ne comprend pas que ce culte « se réduit à une parodie des préceptes destructeurs de son régime de terreur » (Fioupou 1991 : 445).

Madmen and Specialists comporte deux passages particulièrement marquants où le détournement des rituels sacrificiels traditionnels s'inscrit dans un cadre de violence inouïe qui tend à faire de la mort un événement banal, voire-même délectable. Le choix de ce terme, « délectable »¹⁴⁴, n'est pas anodin puisque le premier passage en question est une scène de cannibalisme collectif orchestrée pendant la guerre par Old Man, dissident désireux de confronter les militaires à leur propre soif de sang, une soif qui entraîne des sacrifices humains inutiles, ce « gâchis » qu'Old Man ne supporte pas (Soyinka 2009 : 240).

La scène nous est rapportée par Old Man lui-même, lors d'une discussion avec son fils qui prend place une fois la guerre terminée, ce dernier s'étant depuis converti au plaisir monstrueux du cannibalisme : « OLD MAN : Your faces, gentlemen, your faces. You should see your faces. And your mouths are hanging open. You're drooling but I am not sure exactly why. Is there really much difference? All intelligent animals kill only for food, you know, and you are intelligent animals. Eat-eat-eat-eat-eat-Eat ! » (254). Old Man, sans doute inspiré par

¹⁴³ Bero explique à sa sœur qu'il a quitté le corps médical pour rejoindre le service des renseignements de l'armée pendant la guerre (Soyinka 2009 : 237).

¹⁴⁴ Bero affirme ainsi que la chair humaine est « délicate » face au prêtre dans la première partie de la pièce (Soyinka 2009 : 240).

la « modeste proposition » de Swift¹⁴⁵, envisage avec ironie de pousser les militaires dans leurs retranchements en suggérant de « légaliser le cannibalisme » (240), espérant leur donner une leçon. L'idée est qu'il est possible de mettre un terme au gâchis provoqué par l'homme, animal qui ne tue pas que dans l'optique de se nourrir mais également dans le cadre de guerres destructrices – dont certaines sont menées au nom de « l'intégrité nationale » – en se nourrissant des cadavres issus de la guerre : « His utterly sardonic rationale: man is the only animal that kills wastefully, not for food; if we cannot end wars, we can at least end war's wastefulness [...] » (Jeyifo 2004 : 149).

Le second passage intervient au point culminant de l'intrigue, dans un contexte rituel parodique où les mendiants et Old Man s'adonnent à une performance totale. Ce « spectacle » total incarne avec cynisme les idéologies totalitaires des régimes militaires en place au Nigeria à partir de 1966, date du premier coup d'état qui renverse le régime civil non moins corrompu de la Première République, mais aussi, de manière plus générale, tout système idéologique répressif politique ou religieux. La logorrhée incantatoire d'Old Man qui dénonce les abus du « système » établi se mêle ici au chant choral des mendiants auquel s'ajoute la danse de Saint-Guy d'Aafaa (Soyinka 2009 : 271-73), cette performance menant finalement à la mise en scène du meurtre d'un supposé « hérétique ». Cripple, qui a en effet osé poser une question (« I have a question (275) »), fait office de représentant des « kystes dans le système » (271) huilé du pouvoir qui étouffe les propos ou comportements contestataires. Old Man, quant à lui, revêt la tenue de chirurgien de son fils (275) pour jouer le rôle des hommes avides de pouvoir et de sang, chargés d'éliminer les individus dissidents :

OLD MAN [*at the top of his voice*]: Bring him [the Cripple] over here. [*He dons mask*]. Bring him over here. Lay him out. Stretch him flat. Strip him bare. Bare! Bare! Bare his soul! Light the stove! [*They heave him onto the table and hold him down while the Old Man rips*]

¹⁴⁵ Wole Soyinka, tout comme Yeats avant lui, fut inspiré par l'œuvre de l'écrivain irlandais Jonathan Swift. La pièce de Soyinka *Requiem for a Futurologist* (1985) est notamment influencée par le texte satirique de Swift *The Bickerstaff Papers*.

the shirt open to bare the Cripple's chest. Bero rushes in and takes in the scene, raises his pistol and aims at the Old Man.]

OLD MAN: Let us taste just what makes a heretic tick.

[He raises the scalpel in a motion for incision. Bero fires. The Old Man spins, falls face upward on the table as the Cripple slides to the ground from under him [...].] (276)

Notons la violence des termes et du comportement de Old Man qui ordonne aux autres de lui amener Cripple pour une opération meurtrière, comme le suggère le mouvement menaçant du scalpel (« *He raises the scalpel in a motion for incision* »). Dénudant Cripple avec force (« *the Old Man rips the shirt open to bare the Cripple's chest* »), il met du même coup implicitement « à nu » « l'âme » corrompue de ceux qui, comme son fils, jouissent de la mort (« Bare! Bare! Bare his soul! »)¹⁴⁶. Ironie du sort, c'est finalement Old Man qui est « sacrifié » sur la table d'opération du docteur Bero, un « ersatz d'autel rituel », pour utiliser une formule de Jeyifo (Jeyifo 2004 : 153), en adéquation avec cet ersatz de rituel qui ne mènera pas à un renouveau ou à une régénération spirituelle. Le masque que porte ici Old Man (« *He dons mask* ») n'a rien des masques *egungun* commentés plus haut : la dérive des pratiques rituelles traditionnelles est totale.

Cette scène de parricide où Bero tue Old Man, détruisant ainsi « l'ombre » d'humanité qui lui restait (Soyinka 2009 : 253), symbolise la déchéance morale d'individus qui ont perdu tout lien avec les valeurs positives et cohésives qui fondent les rituels traditionnels. Comme le montre Jeyifo, *Madmen and Specialists* présente en effet une critique acerbe du « clergé » politique de « Comme » et de ses fidèles, symbole d'idéologies hypocrites utilisées pour « normaliser la guerre » et justifier « les abus du pouvoir au nom du patriotisme, de l'honneur ou même du devoir religieux » (Jeyifo 2004 : 122).

Outre les deux passages analysés ici, la danse de Saint Guy d'Aafaa est un exemple marquant des déformations subies par les formes rituelles dans un contexte belliqueux, ou tout

¹⁴⁶ Nous voyons en effet dans l'injonction (« Bare his soul! ») un double sens : tout en renvoyant à la volonté des hommes de pouvoir de démasquer et maîtriser les individus dissidents comme Cripple, elle évoque aussi la nécessité de donner à voir l'âme pervertie de personnes telles que le docteur Bero. La victime et le bourreau sont ainsi démasqués en même temps dans cette scène.

simplement dans un contexte moderne chaotique, caractérisé par une perte des repères éthiques collectifs. Les gesticulations d'Aafaa ponctuant la pièce, elles constituent une métaphore filée dont la signification est double. En effet, le corps traversé de spasmes d'un personnage traumatisé par la guerre se fait à la fois le miroir des atrocités perpétrées *et* lieu de résistance inouï. L'ambiguïté qui définit la danse d'Aafaa est omniprésente : si le personnage se plaint de ne pas pouvoir contrôler les mouvements de son corps à plusieurs reprises, il exploite pourtant son handicap à des fins bien précises. C'est le cas au début de la pièce lorsque les mendiants font leur numéro à l'arrivée de la sœur de Bero : « SI BERO: Go and find some decent work to do. AFAAA: With this affliction of mine? » (Soyinka 2009 : 218). Les didascalies qui précèdent cet échange nous montrent bien qu'Aafaa profite justement de son infirmité pour soutirer de l'argent aux passants avec ses acolytes : « *Aafaa's St. Vitus spasms are designed to rid the wayfarer of his last pennies [...]* (217); « *The Mendicants begin their performance as soon as they sense her approach. Blindman is alms collector, Goyi repeats a single acrobatic trick, Aafa is 'the dancer'* » (218).

La danse d'Aafaa ne peut cependant pas se résumer à une simple stratégie pour gagner quelques sous. Le fait qu'Aafaa soit considéré par Old Man comme étant le plus malin de ses « élèves » (255) n'est pas anodin. Le « danseur » mendiant est en effet l'individu le plus dissident du groupe, ce qui apparaît très clairement lors d'un échange avec Bero où Aafaa lui tient tête, refusant de se soumettre à ses ordres : « You say we are under orders but I tell you I am not » (232). Aafaa, bien qu'il semble s'en offusquer lorsqu'on lui suggère qu'il manipule son infirmité (246), fait de sa danse de Saint Guy une arme de dénonciation explosive.

Dans le cadre chaotique de la pièce qui reflète l'atmosphère post-guerre civile au Nigeria, la danse d'Aafaa articule en effet un discours dissident dirigé contre le travestissement des rituels sacrificiels traditionnels que le pouvoir, politique ou religieux, se réapproprie. Il ne semble plus y avoir de place véritable pour les danses de transe authentiques dans un contexte

où « l'épilepsie », symbole de la mainmise du pouvoir – « divinité » néfaste – sur les corps individuels, est la nouvelle règle : « BLINDMAN: For your Divinity to have control, the flock must be without control. Epilepsy seems the commonest form [...]. GOYI: Taken by the spirit, they call it » (246). Ces rituels dénaturés que symbolise la danse de Saint Guy d'Aafaa n'apportent point de révélations, comme le fait remarquer Old Man avec cynisme lorsque qu'Aafaa raconte le choc psychologique qui a provoqué son handicap : « AAFAA: My back just went on bending over and snapping back again, like the spirit had taken me. God! What a way for the spirit to mount a man. OLD MAN: « But no revelations ? No inspired pronouncements ? » (257). C'est bien là que réside la puissance subversive de la danse d'Aafaa : tout en étant présenté comme une victime supplémentaire, sacrifiée sur l'autel de la nation¹⁴⁷, le « danseur » se saisit de son infirmité pour en faire une arme critique corrosive qui s'inscrit au cœur des performances grotesques diverses réalisées par les mendiants.

Contrairement aux passages dansés de *Death and the King's Horseman* ou *The Road*, la danse, dans cette pièce, ne fait pas véritablement partie intégrante d'un rituel singulier : elle est plutôt associée aux rituels-performances des quatre mendiants qui se refusent à jouer le rôle hypocrite de victimes sacrificielles et parviennent à inverser la situation, en faisant de leurs corps amoindris une force à la fois visuelle et discursive. Ces rituels-performances, bien qu'ils reflètent la dénaturation des rituels traditionnels dans un cadre moderne sécularisé – et ici meurtrier – sont dans le même temps la preuve d'une certaine « récalcitrance »¹⁴⁸ des rituels du passé à disparaître complètement et de leur capacité d'adaptation et de transformation face aux atteintes diverses qui menacent leur intégrité.

¹⁴⁷ Comme le montrent Toyin Falola et M. Heaton dans *A History of Nigeria*, la guerre civile nigériane fut l'une des conséquences des tensions régionales qui plombaient le Nigeria depuis son indépendance en 1960. En dépit de la réintégration de la région sécessionniste orientale (qui avait créé l'état du Biafra) dans le système fédéral nigérian à la fin du conflit, la guerre civile, loin de résoudre les problèmes liés à la question nationale, les incarna au plus haut point (Falola et Heaton 160).

¹⁴⁸ Nous empruntons ce terme à David Lloyd dans *Ireland after History* (Lloyd 2006 : 4).

Dans *The Bacchae of Euripides: A Communion Rite*, publiée en 1973, Soyinka semble renouer avec la nature cohésive et régénératrice du rituel. La pièce échappe en partie à l'ironie acerbe d'un dramaturge conscient des dérives multiples que subissent les rituels, sacrificiels ou pas, dans un contexte postcolonial moderne. Dans cette réécriture des *Bacchantes* d'Euripide, le sacrifice final du leader tyrannique Penthée, représentant possible de l'autorité coloniale et impérialiste ou du pouvoir tyrannique des dirigeants africains de l'époque postcoloniale, mène apparemment à un renouvellement de la cité de Thèbes. L'image marquante du sang de Penthée qui se transforme en vin de palme, invention et déviation soyinkienne par rapport à la pièce originale, est éloquente de ce point de vue. Le vin qui jaillit de la tête de Penthée, sur une musique dionysiaque, s'assimile à un rite de fertilité. Le sang d'un corps inerte s'est transformé en nectar nourricier dans cette scène d'eucharistie revisitée :

[The theme music of Dionysos begins, welling up and filling the stage with the god's presence. A powerful red glow shines suddenly as if from within the head of Pentheus, rendering it near-luminous. The stage is bathed in it and, instantly, from every orifice of the impaled head spring red jets, spurting in every direction. Reactions of horror and panic [...].]

TIRESIAS: What is it Kadmos? What is it?

KADMOS: Again blood Tiresias. Nothing but blood.

TIRESIAS: *[He feels his way nearer the fount. A spray hits him and he holds out a hand, catches some of the fluid and sniffs. Tastes it.]:* No. It's wine.
[Slowly, dream-like, they all move towards the fountain, cup their hands and drink. Agave raises herself at last to observe them, then tilts her head backwards to let a jet flush full in her face and flush her mouth. The light contracts to a final glow around the heads of Pentheus and Agave.] (Soyinka 1973 : 307)

C'est à une transe collective que l'on a affaire ici, les personnages allant s'abreuver à la source vivifiante que constitue le sang de Penthée : « *slowly, dream-like, they all move towards the fountain, cup their hands and drink* ». Agave, qui a participé au meurtre de son fils alors qu'elle était possédée par Dionysos, renoue avec lui à travers ce liquide réconciliateur : « *Agave [...]* *tilts her head backwards to let a jet flush full in her face and flush her mouth* ». C'est en cela que Soyinka prend ses distances vis-à-vis de la version d'Euripide comme il l'explique dans

« Soyinka in Zimbabwe ». Le dramaturge estime que la fin de la pièce d'Euripide estompe la force collective que représente la présence dionysiaque en donnant à voir un Dionysos triomphant et tyrannique qui punit et bannit au lieu de rassembler. Soyinka dit avoir cherché à réinstaurer l'impact communautaire et cohésif du dieu :

Dionysus I saw as the communal will, the collective will, the effective principle of the mass of the people merged together with the forces of the earth. So what I tried to do was to restore that element of the collective power, and try to resolve the conflict which had existed through the symbolism of the communion wine. (Gibbs 2001 : 86)

Cette scène inspirée des rituels liés au culte d'Ogun, dieu de la route mais également du vin, comme Dionysos, clôt la pièce sur une note d'espoir. La mort du tyran aux mains des Bacchantes, dont fait partie la propre mère de Penthée, se voit ici investie de vertus régénératrices. Dans ce cas précis, drame et « rite de communion » (le sous-titre de la pièce) se confondent, donnant naissance à un rituel libérateur, Dionysos apparaissant dans la pièce comme le dieu des minorités, qu'il s'agisse des ménades ou des esclaves.

La danse d'Agave et des ménades, qui précède cette scène de rituel final, anticipe le retour à une harmonie sociale et spirituelle : « *She takes the thyrsus in both hands and whirls it. The Maenads chase and catch the ribbons as they unfurl and float outwards. With Agave in the centre, a Maypole dance evolves naturally from their positions. It is a soft graceful dance* » (Soyinka 1973 : 302). Pendant cette danse, Agave présente bien la tête de Penthée comme une offrande faite à Dionysos et décrit la manière dont les ménades ont tué le tyran en des termes qui relient directement leur action à une renaissance : « We tracked him down / Not with nets nor spears forged in workshops / Of Thessaly / but with the untried, delicate hands / That give birth [...]. Do you know of any greater than the power / Of our creative wombs? » (302). On note ici l'allusion au pouvoir créateur de la femme qui est subtilement associé à la danse en train de se dérouler, elle aussi investie d'une valeur quasiment procréative. C'est la fin d'un cycle et le commencement d'un nouveau que symbolise en effet cette chorégraphie faisant

office de prélude au rituel final : Agave, qui a donné naissance à Penthée, l'a tué (sans le savoir) de ses propres mains et préside maintenant à la résurrection de la cité de Thèbes, cette dernière s'apprêtant à renaître grâce au sang de Penthée.

Le rituel qui clôt la pièce actualise les propos du Chef des Esclaves¹⁴⁹ au début de *The Bacchae of Euripides*. Celui-ci, qui déplore la cruauté des « rites indicibles » (Soyinka 1973 : 237) formant les « Mystères d'Eleusis », souhaite que les puissants soient les sacrifiés et non l'inverse :

HERDMAN: Someone must cleanse the new year of the rot of the old or, the world will die [...].

LEADER: Why us? Why always us?

HERDSMAN: Why not?

LEADER: Because the rites bring us nothing! Let those who profit bear the burden of the old year dying. (237)

La récupération des rites mobilisés pour renforcer le statu quo socio-politique est également décriée par Tirésias, lors d'un échange avec Dionysos, au cours duquel le vieil homme explique qu'il s'est désigné comme « victime » destinée à être flagellée afin d'alléger le fardeau des esclaves :

TIRESIAS: The city must be cleansed. Filth, pollution, cruelties, secret abominations—a whole year's accumulation.

DIONYSOS: Why you? Are you short of lunatics, criminals or slaves?

TIRESIAS: A mere favour to Kadmos whom I love like a brother [...]. And Thebes—well, let's just say the situation is touch and go. If one more slave had been killed at the cleansing rites, or sacrificed to that insatiable altar of nation-building... (242)

¹⁴⁹ Soulignons que le chœur des esclaves est un ajout de Soyinka. Voir Isidore Okpewho dans « Soyinka, Euripides, and the Anxiety of Empire »: « Perhaps the most notable element of the adaptation is his inclusion of a group of slaves in the dramatis personae [...]. There really should be little doubt in anyone's mind that the identification of the Slave Leader as a black man has something of a black nationalist impulse behind it [...]. This puts a counter-hegemonic slant to the representation of the Slave Leader, who is given the privilege of leading the combined multinational chorus in singing praises to Dionysos with epithets and lines from the *oriki* of a black African god » (Okpewho 36-37).

Dans ce contexte, le sacrifice de Penthée représente un juste retour des choses : celui qui soumettait son peuple à un régime de répression, évoqué au début de la pièce par « un alignement de corps d’esclaves crucifiés » (235), se retrouve dans la posture même de la victime sacrificielle. C’est dans ce sens que Jeyifo voit dans cette pièce « la mise en scène la plus convaincante de la théorie soyinkienne du rituel comme matrice performative de changement et de renouveau » (Jeyifo 2004 : 161) et la représentation d’une « résolution [...] positive de la problématique rituelle » (162). Nous verrons plus loin comment la danse elle-même incarne ce renouveau dans la pièce. Mais précisons que même dans *The Bacchae of Euripides* où Soyinka souligne la puissance régénératrice du rituel, il ne fait pas l’économie d’une critique des rituels dévoyés et entretenus par le pouvoir à des fins de domination : les propos du Chef des Esclaves et de Tirésias, cités plus haut, le montrent bien.

Comme nous le prouve cette analyse détaillée de la remobilisation critique de formes rituelles dans le corpus yeatsien et soyinkien, ces dernières, tout en étant utilisées comme medium de recreation d’une harmonie collective, sont dans le même temps envisagées comme véhicule de questionnement et de remise en cause des circonstances socio-politiques, et plus généralement, de la modernité. C’est en mobilisant le théâtre comme outil de questionnement ontologique et politique que les deux dramaturges repensent l’identité irlandaise et nigériane, tiraillés entre un souhait utopique de refonder une unité nationale inclusive et la nécessité de résister contre tout récit (national) totalisant et figé.

Si Yeats et Soyinka affectionnent particulièrement le théâtre total, esthétique qui découle de leur conception en partie rituelle du théâtre, ce n’est donc pas exclusivement en vertu de ses potentialités dramaturgiques unificatrices. Bien que les pièces rituelles totales de notre corpus projettent une vision harmonieuse de l’identité, incarnée (à première vue seulement) par la danse, elles tirent aussi parti des différences entre les media utilisés, témoignant par là du refus d’une totalité qui impliquerait une uniformisation infructueuse.

Il est clair que Yeats et Soyinka se rejoignent dans leur choix d'un style théâtral en rupture avec le modèle aristotélicien et porteur d'une force de dissidence esthétique et politique. Cependant, les deux dramaturges opèrent dans des contextes culturels et artistiques très différents qu'il convient de définir.

Chapitre 3 – Un théâtre total dissident

Aborder des pièces de théâtre total implique de tenir compte de la tension inhérente à cette forme dramatique, prise entre un idéal symboliste¹⁵⁰ de fusion ou de correspondance des arts, et l'importance de conserver le potentiel expressif de chacun. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis définit le « théâtre total » comme « une représentation qui vise à utiliser tous les moyens artistiques disponibles pour produire un spectacle faisant appel à tous les sens et créant ainsi l'impression d'une totalité¹⁵¹ et d'une richesse de significations subjuguant le public [...] » (Pavis 380). Le choix du terme « impression » est intéressant car il place la discussion du côté du spectateur qui perçoit la pièce comme totale alors même que, bien souvent, le théâtre total est davantage « un idéal esthétique », « un projet futuriste qu'une réalisation concrète de l'histoire du théâtre » (Pavis 380).

Présentant le concept clef de *Gesamtkunstwerk*¹⁵², un terme inventé par Richard Wagner qui signifie littéralement « œuvre d'art globale », Pavis insiste sur l'impossibilité d'une synthèse complète des divers média mobilisés. Le théâtre total serait-il alors voué à n'être qu'un art « impur composé de bric et de broc » et non pas une « totalité harmonieuse dans laquelle tout ce qui apparaît sur la scène se fond[rait] comme dans un creuset » (Pavis 149) ? Il semble que non puisque, si la fusion des arts n'est pas envisageable, l'effet produit sur les spectateurs

¹⁵⁰ Comme le montre Sylvia Ellis : « One of the aims of Symbolism was that of a unity of all the arts, while another was that of an aspiration to the state of music, where synthesis of form and content would be achieved » (Ellis 2).

¹⁵¹ Pavis souligne la différence établie par Piscator entre le « théâtre total », « concept dramatico-esthétique, une idée, assez vague, de libération de l'ensemble des arts figuratifs », selon les termes du metteur en scène allemand (Piscator cité par Pavis 381), et le « théâtre [épi]que de la totalité » défini par Piscator comme « un théâtre d'analyse scientifique, d'objectivité critique », « une construction « totalement » conçue par le jeu, dans laquelle le spectateur, centre spatial, est entouré d'une scène totale, est « totalement » confronté avec elle. La simultanéité des événements historiques, la synchronisation de « l'action » et de la « réaction » sociales et politiques peuvent, sur cette scène, sur cet ensemble de scènes, être représentées en même temps » (Piscator cité par Pavis 381). Il semble que les œuvres de Yeats et Soyinka se situent sur un continuum entre ce que Piscator nomme « théâtre total », qu'il considère comme un « théâtre formaliste » « se met[tant] en scène pour soi-même » (381), et un « théâtre de la totalité » qui demande au public de ne pas se contenter de « jouir du spectacle » (381).

¹⁵² Pavis précise que le concept fut créé par Wagner vers 1850. « L'esthétique de l'opéra wagnérien recherche l'œuvre « la plus hautement communautaire » qui soit une synthèse de la musique, de la littérature, la peinture, la sculpture, l'architecture, la plastique scénique [...] » (Pavis 149).

est bien celui d'un tout, d'un ensemble formé de sensations diverses (149) qui font sens et qui découlent de l'interaction (plus que de la synthèse) des différents arts scéniques.

Du fait de leur conception du théâtre comme médium de questionnements ontologico-politiques, Yeats et Soyinka tirent parti de ce paradoxe fondamental défini par Pavis dans un contexte plus général, à savoir « unir les arts de la scène en une expérience unique pour le spectateur, tout en conservant à chacun son pouvoir spécifique » (Pavis 149). Les deux dramaturges mettent ainsi l'accent sur la coexistence, voire parfois la confrontation, des formes dramaturgiques et des arts scéniques davantage que sur leur fusion immuable. Ainsi, si les pièces totales de Yeats et de Soyinka hypnotisent le public pour reconstruire l'unité propre aux rituels et aux fêtes traditionnelles, elles cherchent aussi souvent, et quelquefois simultanément, à provoquer des réactions, à susciter des interrogations via une esthétique qui pourrait bien se rapprocher de ce que Pavis nomme la « distanciation réciproque des systèmes » dans son *Dictionnaire du théâtre* (Pavis 150). Celle-ci consiste, si ce n'est à « montrer les arts scéniques [et plus généralement les influences et les styles dramaturgiques employés] en les opposant les uns aux autres » (150) de manière radicale, tout du moins à « refuser d'additionner leur résultante »¹⁵³ (150) pour multiplier « les interprétations possibles » (380).

Chez Soyinka, ce sont plutôt les styles dramaturgiques employés (réaliste, ritualisé) qui sont confrontés les uns aux autres que les arts eux-mêmes. Néanmoins, on note la tension entre danse et langage, déjà présente chez Yeats – ou la tension entre danse et théâtre si l'on adopte une acception restreinte et logocentrique du théâtre – dans nombre de pièces où le corps dansant suggère l'indicible, la résistance aux systèmes langagiers autoritaires, comme nous le montrerons en détail dans notre troisième partie.

¹⁵³ À ce sujet, Pavis cite Brecht (*Petit Organon*) : « Que les arts frères de l'art dramatique soient donc invités dans notre maison, non pour fabriquer une « œuvre d'art totale » dans laquelle ils s'abandonneraient et se dissoudraient tous, mais pour faire avancer la tâche commune, chacun selon sa manière. Toutes leurs relations consisteront à se distancier les uns des autres » (Brecht cité par Pavis 150).

Nous nous pencherons d'abord sur les implications esthétiques et politiques de la conception yeatsienne du théâtre total, un théâtre *résistant* à bien des égards au sein duquel la danse joue un rôle de plus en plus crucial en termes dramaturgiques. Ensuite, nous nous intéresserons à la vision soyinkienne du théâtre total, ancrée dans une matrice culturelle traditionnelle nigériane qu'il mobilise pour repenser le théâtre moderne africain.

3.1 Yeats à la recherche d'une forme dramatique totale

Katharine Worth, dans *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, revient sur l'intérêt marqué de Yeats pour le dialogue entre les arts, intérêt qu'elle juge indissociable de sa recherche de l'unité¹⁵⁴ : « Yeats's desire for a theatre of all the arts went very deep: it was an expression of his belief in the essential unity of being – “The Arts are but on Art” – and of his need to explore, illustrate and know his own depths by acting them out to the full » (Worth 11). Si l'idée d'une fusion des arts mérite d'être nuancée au profit d'une vision moins synthétique, il est clair que l'attrait de Yeats pour les pièces totales est resté intact tout au long de sa carrière théâtrale influencée par l'esthétique symboliste, la conception craigienne du théâtre, la rencontre avec le Nô et les collaborations avec les danseurs professionnels Michio Ito et Ninette de Valois.

Bien avant les *Four Plays for Dancers*, caractérisées par la « cohésion des différents médias » opérant dans « une structure dense et unifiée » (Ellis 266-67), Yeats s'interroge déjà sur le statut de la parole poétique et des mouvements des acteurs, rejetant les conventions du théâtre commercial anglais, favorable à l'emphase vocale et gestuelle. Cette dynamique de résistance inscrit en partie le projet yeatsien dans l'histoire du théâtre irlandais caractérisé, selon Richard Allen Cave, par un esprit de rébellion particulièrement notable à l'époque coloniale où des dramaturges tels que Dion Boucicault, et plus tard Oscar Wilde ou George Bernard Shaw,

¹⁵⁴ Pour une étude approfondie du rapport entre la danse et la notion d'unité dans les pièces, voir le chapitre 1 de la partie II.

se réapproprièrent les genres du mélodrame ou de la comédie et contribuèrent, subtilement et chacun à leur manière, à remettre en question l'hégémonie anglaise¹⁵⁵ (Cave 2016 : 123). Cave situe ainsi la création de l'Irish Literary Theatre dans un contexte dissident similaire : « In founding the Irish Literary Theatre with Lady Gregory and Edward Martyn in 1899, Yeats was determined to establish a company and repertoire that owed nothing to English influence or personnel... » (124)¹⁵⁶. Un tel constat s'impose en effet à lire le texte élaboré par Yeats, Lady Gregory et Edward Martyn en 1897, une lettre ouverte intitulée « Letter to the Guarantors for a « Celtic » Theatre » qui illustre leur souhait de créer un théâtre capable de mettre en valeur un répertoire national irlandais. Yeats et ses collaborateurs y affirment la nécessité de se différencier des théâtres anglais, qu'ils jugent enfermés dans une sclérose artistique, pour explorer de nouvelles pistes créatives propres à l'Irlande :

We hope to find in Ireland an uncorrupted and imaginative audience trained to listen by its passion for oratory, and believe that our desire to bring upon the stage the deeper thoughts and emotions of Ireland will ensure for us a tolerant welcome, and that freedom to experiment which is not found in theatres in England, and without which no new movement in art or literature can succeed. We will show that Ireland is not the home of buffoonery and of easy sentiment, as it has been represented, but the home of ancient idealism [...]. (Yeats 1997 : 123-24)

Dans ce passage, le « nouveau » théâtre littéraire – qui sera fondé deux ans plus tard – est investi d'une tâche à la fois esthétique et éthique : il s'agit de privilégier les expérimentations dramaturgiques (« that freedom to experiment ») pour trouver un moyen adéquat de mettre en scène et célébrer l'âme irlandaise véritable (« bring upon the stage the deeper thoughts and emotions of Ireland »), loin des représentations coloniales stéréotypées¹⁵⁷ qui ne lui correspondent pas : « Ireland is not the home of buffoonery ».

¹⁵⁵ « Resistance has long been a feature of Irish drama well before the onset of modernism; under English colonial rule, English cultural values had held sway, dictating acceptable literary and theatrical styles, forms and plot structures » nous dit Cave dans « Modernism and Irish Theatre 1900-1940 » (Cave 2016 : 123).

¹⁵⁶ Cave précise qu'il y eut des exceptions à ce choix : Mrs Patrick Campbell, Florence Darragh... Voir aussi à ce sujet Longuenesse (Longuenesse 2015 : 107-108).

¹⁵⁷ Au sujet de ces représentations stéréotypées, voir les remarques passionnantes de Lionel Pilkington sur le *stage Irishman* dans *Theatre and Ireland* où il souligne le potentiel subversif de ce personnage type : « Sometimes, the

Dans le contexte anglo-irlandais du début du XX^{ème} siècle, le projet yeatsien se situe aux antipodes des traditions du théâtre victorien. Face au « numéro d'acteur » et à la « surcharge décorative », le dramaturge cherche alors à repenser l'interaction entre parole et corps (Longuenesse 2015 : 62), à l'aune de la problématique du rythme qui les relie. Les critiques de Yeats portent ainsi tantôt sur les exagérations vocales des comédiens qui se montrent insensibles au « mouvement de la parole » (Longuenesse 2015 : 66), tantôt sur leur « agitation » et leurs déplacements gratuits (65). Ainsi remarque-t-il dans « An Introduction for my Plays » (*Essays and Introductions*) : « When I saw a London play, I saw actors crossing the stage not because the play compelled them, but because a producer said they must do so to keep the attention of the audience; and I heard words that had no vividness except what they borrowed from the situation » (Yeats 1961: 527-28). Yeats déplore aussi bien la gestuelle injustifiée des acteurs – qui ne découle pas d'une logique interne – que la vacuité spirituelle du dialogue réduit à servir l'intrigue de la pièce.

Conscient de la nécessité de réformer l'art théâtral de son temps, Yeats souligne clairement sa visée révolutionnaire dans « The Reform of Theatre » (1903) (*Explorations*) : « I think the theatre must be reformed in its plays, its speaking, its acting, and its scenery. That is to say, I think there is nothing good about it at present » (Yeats 1962 : 107). Le drame suggestif et intérieur qu'il cherche à construire implique notamment une reconquête du rythme langagier et, ce qui nous intéresse tout particulièrement ici, du rythme corporel de l'acteur (il recherche une gestuelle plus juste) à travers une dramaturgie non-mimétique. Yeats commente lui-même la notion de rythme dans « The Symbolism of Poetry » (*Essays and Introductions*) où il associe cette dernière à un état contemplatif de transe qui est propice à la créativité :

The purpose of rhythm, it has always seemed to me, is to prolong the moment of contemplation, the moment we are both asleep and awake, which is the one moment of creation, by hushing us with an alluring monotony, while it holds us waking by variety, to

stage Irishman is not just a character for an audience to laugh at but a device that makes us think again about what makes us laugh » (Pilkington 12).

keep us in that state of perhaps real trance, in which the mind liberated from the pressure of the will is unfolded in symbols. (Yeats 1961 : 159)

On retrouve bien là l'identité double des formes rituelles dans les pièces de Yeats qui plongent les spectateurs dans ce que l'on pourrait appeler un « somnambulisme éveillé » paradoxal (« the moment when we are both asleep and awake »). Mary Fleischer insiste sur la place importante qu'occupent les notions de *pattern* et de *rhythm*¹⁵⁸ dans la pensée du dramaturge, deux éléments que Yeats admirait déjà chez les peintres préraphaélites et qui relient les arts, dont le théâtre, à leur origine rituelle et spirituelle (Fleischer 152).

Le grand intérêt accordé par Yeats à la voix de l'acteur et ses expérimentations du début du siècle, visant à capter la musicalité et la rythmique intrinsèques du vers et de la parole¹⁵⁹, semblent à première vue définir un « théâtre du Verbe » (Longuenesse 2007 : 135) qui se situe dans la tradition littéraire du drame irlandais depuis la Renaissance irlandaise (Celtic Revival)¹⁶⁰. Cependant, ce théâtre des mots n'est nullement désincarné, « la voix au théâtre [inscrivant] une « corporalité » dans le discours par l'intermédiaire de l'acteur » (Longuenesse 2012 : 33). Il faut donc être prudent lorsqu'on interprète le nom de l'Irish Literary Theatre et les nombreuses déclarations de Yeats qui mettent l'accent sur la voix et les mots au détriment – seulement apparent – du corps et du mouvement. Il est vrai que le dramaturge se concentre sur la parole, comme en attestent ses propos dans cet extrait de « Plans and Methods » (mai 1899) (*Collected Works*, vol VIII) :

¹⁵⁸ Plus tard, en parlant du Nô dans « Certain Noble Plays of Japan » (*Essays and Introductions*), Yeats se focalise précisément sur la notion de « rythme » dans les danses : « I have lately studied certain of these dances, with Japanese players, and I notice that their ideal of beauty, unlike that of Greece and like that of pictures from Japan and China, makes them pause at moments of muscular tension. The interest is not in the human form but in the rhythm to which it moves, and the triumph of their art is to express the rhythm in its intensity » (Yeats 1961 : 230-31).

¹⁵⁹ Au sujet des collaborations de Yeats avec les acteurs Florence Farr et Frank Fay, voir Longuenesse, *Yeats et la scène*. A propos du travail sur le « parlé-chanté » de Florence Farr, voir *Yeats et la scène* (Longuenesse 2015 : 75-87).

¹⁶⁰ Le caractère littéraire du théâtre irlandais au XXème siècle est abordé par de nombreux ouvrages. Voir notamment Ojrzynska et Sweeney.

The speaking of words, whether to music or not, is [...] so perfectly among the lost arts that it will take a long time before our actors, no matter how willing, will be able to forget the ordinary methods of the stage, or to perfect our new methods. (Yeats 2003 : 145)

En février 1900, dans le second numéro de la revue *Beltaine*, il tient un discours similaire, suggérant que la prononciation des vers, cet « art perdu », est ce qui le préoccupe le plus : « I rather shrink from producing another play unless I get some opportunity for private experiment with my actors in the speaking of verse » (Yeats 2003 : 154) (*Collected Works*, vol VIII). L'extrait suivant, tiré d'un essai de 1904, « The Play, the Player, and the Scene » (*Explorations*), confirme cette insistance sur les mots. Yeats se fait ici le défenseur de la voix de l'acteur face au mouvement, qui doit être le plus discret et sculptural possible, et face au décor et à la mise en scène :

That we may throw emphasis on the words in poetical drama [...] the actors must move, for the most part, slowly and quietly, and not very much, and there should be something in their movements decorative and rhythmical as if they were paintings on a frieze [...] We must have a new kind of scenic art. I have been the advocate of the poetry as against the actor, but I am the advocate of the actor as against the scenery [...]. The actor and the words put into his mouth are always the one thing that matters, and the scene should never be complete of itself, should never mean anything to the imagination until the actor is in front of it.¹⁶¹ (Yeats 1962 : 176-79)

Dans ce passage où Yeats subordonne le mouvement à la parole (« That we may throw emphasis on the words in poetical drama [...] the actors must move [...] slowly »), il se montre pourtant sensible à la rythmique des acteurs même si le modèle choisi est pictural, ce qui implique une certaine fixité : « The actors must move [...] slowly and quietly, and not very much [...] as if they were paintings on a frieze ».

Le fameux passage dans *Samhain 1902* (*Explorations*) où Yeats dit avoir voulu immobiliser ses acteurs lors des répétitions de la troupe avec laquelle il travaillait est, à première

¹⁶¹ C'est en partie ce qui oppose au départ l'approche du scénographe Edward Gordon Craig (dont nous reparlerons) à celle de Yeats comme le montrent Flannery, dans son article « W. B. Yeats, Gordon Craig and the Visual Arts of Theatre » (Flannery 1975 : 90), et Longuenesse (Longuenesse 2015 : 69).

vue, un exemple encore plus marquant du privilège accordé à la parole, le corps de l'acteur étant ici réduit au statisme le plus total :

[...] It was the first performance I had seen since I understood these things in which the actors kept still enough to give poetical writing its full effect upon the stage. I had imagined such acting, though I had not seen it, and had once asked a dramatic company to let me rehearse them in barrels that they might forget gesture and have their minds free to think of speech for a while [...]. (Yeats 1962 : 86)

Cette immobilisation des acteurs est cependant présentée comme temporaire (« for a while ») et elle est envisagée par Yeats comme un simple outil censé les aider à se concentrer sur leur discours. On pourrait même aller plus loin dans la réinterprétation de ce passage souvent cité en guise d'anecdote. Tout comme l'extrait cité précédemment où le dramaturge préconise une gestuelle minimale, l'épisode des tonneaux s'inscrit parfaitement dans l'entreprise yeatsienne de reconquête d'un rythme vocal et corporel juste. Cette reconquête étant difficile, compte tenu du contexte théâtral dans lequel Yeats évolue, elle nécessite des expérimentations théâtrales et des ajustements supposés mener à son but premier : créer un théâtre poétique où le rythme hypnotique provoque un état de transe rituelle chez le spectateur : « The purpose of rhythm, it has always seemed to me, is to prolong the moment of contemplation... » (Yeats 1961 : 159).

Bien que Yeats insiste sur le rôle central des mots dans l'établissement de ce théâtre ritualisé (« The theatre began in ritual, and it cannot come to its greatness again without recalling words to their ancient sovereignty » (Yeats 1961 : 170), il ne néglige pas pour autant le travail corporel de l'acteur. Nous rejoignons donc Pierre Longuenesse lorsqu'il défend l'idée que l'« exemple [des tonneaux] permet d'apercevoir l'organicité d'un projet inscrivant travail vocal et travail physique dans une même démarche de rupture avec l'agitation expressive des théâtres dits « commerciaux » » (Longuenesse 2015 : 70). Si l'acteur bouge peu, c'est parce que ses mouvements sont en accord avec son débit. Dans un cadre rituel où « l'exercice d'énonciation – la profération des mots, leur rythme et leur présence sonore dans le parlé ou le

chanté – est en soi un acte producteur de sens » (70), la lenteur du mouvement reflète moins un rejet de la sphère corporelle qu'un processus de « transformation » (70).

Non seulement Yeats est soucieux d'harmoniser corps et verbe, mais il est également conscient de l'importance de l'« image scénique » (Longuenesse 2015 : 70). Il s'intéresse très tôt aux couleurs et aux éclairages mis en valeur sur la scène ainsi qu'au rythme de l'espace scénique lui-même (70). L'idée réductrice selon laquelle le parcours théâtral de Yeats serait celui d'un poète ignorant des dispositifs scéniques qui aurait finalement saisi les spécificités matérielles d'un genre étranger, grâce à sa rencontre avec la forme rituelle totale du Nô en 1913, mérite ainsi d'être définitivement abandonnée au profit d'une approche centrée sur la continuité et l'évolution progressive de la vision yeatsienne du théâtre.

L'intérêt déjà marqué de Yeats pour la relation entre verbe, musicalité et mouvement, ainsi que pour le potentiel communicationnel de la danse (qu'il mobilise dès 1894 dans *The Land of the Heart's Desire*), est tout d'abord renforcé par sa rencontre en 1902 et ses échanges fructueux avec le metteur en scène et scénographe Edward Gordon Craig, entre 1909 et 1912¹⁶². Flannery explique que les innovations scéniques de Craig réactivent le penchant expérimental de Yeats à un moment où le découragement le guette (entre 1907 et 1908), ses tentatives de construire un théâtre poétique et d'emporter l'adhésion d'un public nationaliste n'ayant pas abouti (Flannery 1975 : 95-96)¹⁶³.

En mai 1901, dans *The Speaker*, Yeats montre déjà son enthousiasme pour les innovations craigiennes à propos de la mise en scène de *Dido et Aeneas* de Purcell¹⁶⁴:

¹⁶² Edward Gordon Craig (1872-1966) est le fils d'Ellen Terry, célèbre actrice britannique, et d'Edward William Godwin, architecte féru de théâtre. D'abord acteur, il devient ensuite graveur, dessinateur et metteur en scène (Bablet). Les expérimentations que Yeats mène en 1910 avec la maquette (Flannery 1975 : 97) des *screens* que lui a faite Gordon Craig déboucheront sur la mise en scène de *The Hour-Glass*, *The Countess Cathleen* et *The Land of Heart's Desire* dans le décor des *screens* entre 1911 et 1912 (Longuenesse 2007 : 136).

¹⁶³ Ce public est en effet « favorable à un théâtre populaire, miroir idéalisé des réalités rurales et des luttes militantes des années 1900 » pour citer Longuenesse dans « Yeats à l'écoute de Craig. L'exemple de « The Hour-Glass » » (Longuenesse 2007 : 135).

¹⁶⁴ Cette production avait déjà été présentée à Londres l'année précédente comme le précise James Flannery dans « W. B. Yeats, Gordon Craig and the Visual Arts of the Theatre » : « Two elements—colour and light—were of primary importance in the production. The backdrop, a great purple-blue cloth, bore no resemblance to the

Naturalistic scene-painting is not an art but a trade, because it is, at best, an attempt to copy the obvious effects of Nature by the methods of the ordinary landscape-painter, and by his methods made coarse and summary [...]. Decorative scene-painting would be, on the other hand, as inseparable from the movements as from the robes of the players and from the falling of the light; and being in itself a grave and quiet thing it would mingle with the tones of the voices and with the sentiment of the play, without overwhelming them under an alien interest [...]. Mr. Gordon Craig used scenery of this kind at the Purcell Society performance the other day, and [...] it was the first beautiful scenery our stage has seen. *He created an ideal country where everything is possible, even speaking in verse, or speaking to music, or the expression of the whole life in a dance*¹⁶⁵. (Yeats cité par Flannery 1975 : 85)

Yeats se prononce ici en faveur d'un style décoratif en ce qui concerne la peinture scénique, considérant que l'approche naturaliste, même quand elle est convenable, ne peut être qu'imparfaite : il établit ainsi une distinction entre « l'art », qu'il associe implicitement à la peinture scénique décorative, et le « métier d'artisan » ou le « commerce », qu'il relie à la décoration naturaliste. Le vocabulaire utilisé par Yeats pour qualifier le style décoratif est ancré dans la notion d'harmonie : le décor est « inséparable » de la gestuelle et des costumes des acteurs. Il se fond avec leurs voix. Le terme employé, « mingle », est significatif de ce point de vue. La mise en scène de *Dido and Aenas* par Craig correspond bien à la conception théâtrale de Yeats. Loin des effets de réalisme, l'univers scénique de Craig permet la rencontre entre les arts : « He created an ideal country where everything is possible, even speaking in verse, or speaking to music, or the expression of the whole life in a dance ». Yeats voit donc dans cette représentation l'incarnation d'un idéal dramatique qu'il partage avec Craig¹⁶⁶.

Tout en étant influencé par les éclairages et les jeux de lumière préconisés par Craig, Yeats cherche à maintenir l'acteur lui-même, et non le décor ou la mise en scène, au centre de l'art théâtral¹⁶⁷. La vision révolutionnaire du théâtre que Craig développe dès 1905 dans *The*

traditional perspective views in which the nineteenth century scene-painters took such pride [...] (Flannery 1975 : 85).

¹⁶⁵ Nous soulignons.

¹⁶⁶ Yeats tente de mettre en pratique ce « nouveau style de décor » (« decorative design » Flannery 1975 : 88) dès 1903, lors d'une représentation de *The Hour-glass* où son attention se porte tout particulièrement sur la combinaison des couleurs et sur le détail des costumes (Flannery 1975 : 87).

¹⁶⁷ On reprochait souvent à Craig de produire des effets théâtraux extraordinaires au détriment des acteurs dont la présence scénique ne faisait pas le poids face aux immenses décors qu'il utilisait lors de son travail expérimental en Angleterre. Les jeux de lumière qu'il créait sur scène, ainsi que le maniement des couleurs, contribuaient à exprimer l'atmosphère de la pièce, volant cette attribution aux acteurs (Flannery 1975 : 90).

*Art of the Theatre*¹⁶⁸ puis dans « The Actor and the Uber-marionnette » (1908)¹⁶⁹, en expérimentant en parallèle avec ces « paravents verticaux » appelés *screens* qui lui permettent de concevoir une « scène mouvante » (Duvillier 2010 : 50), entre cela dit fortement en résonnance avec les aspirations yeatsiennes de repenser le mouvement dans une dramaturgie symbolique totale. Inspiré par « le mouvement à l'état pur » (Bablet 97) qu'incarne l'une des pionnières de la danse libre, Isadora Duncan¹⁷⁰ – qu'il rencontre en 1904 – Craig rêve d'un « nouvel art théâtral qui, à l'image de sa danse, exprimerait des idées dans le temps et l'espace » (Flannery 1975 : 94) :

No longer would scenery be a mere background to the stage action. By becoming three-dimensional, as flexible, and as interesting in itself as the body of a trained dancer, and by changing shape before the eyes of the audience, it would provide a new kind of theatrical experience. (Flannery 1975 : 94)

Une telle conception de la mise en scène implique de repenser le jeu de l'acteur : Craig assimile alors ce dernier à une marionnette, choisie comme modèle d'une « gestuelle symbolique » (Craig 2009 : 30). Yeats s'en souviendra lors de l'écriture de ses *Four Plays for Dancers* où le masque porté par l'acteur-(danseur), « corps en transe » dont « la beauté mortuaire » cache un « esprit vivant »¹⁷¹ (Craig 2009 : 40), répond aux exigences d'abstraction et de dépersonnalisation que recherche également Craig :

[...] the players must move a little stiffly and gravely like *marionettes*¹⁷²[...] the dancing will give me much trouble, for I know but vaguely what I want. I do not want any existing form of stage dancing, but something with a smaller gamut of expression, something more self-controlled [...]. The beautiful mask of Cuchulain may, I think, serve, for Devorgilla, and if I write plays and organize performances on any scale and with any system, I shall hope for

¹⁶⁸ Cet essai fut d'abord publié en 1905 puis republié sous le titre *On the Art of Theatre* en 1911 (cette édition contenait aussi « The Actor and the Uber-marionnette »).

¹⁶⁹ L'essai fut d'abord publié dans *The Mask* en 1908 puis dans *On the Art of the Theatre*.

¹⁷⁰ Au sujet de la rencontre entre Craig et Duncan, voir Denis Bablet (Bablet 97). A propos de l'influence de Duncan sur les pièces de Yeats, voir chapitre 4 de la partie III.

¹⁷¹ « The über-marionnette will not compete with life—rather will it go beyond it. Its ideal will not be the flesh and blood but rather the body in trance—it will aim to clothe itself with a death-like beauty while exhaling a living spirit » (Craig 2009 : 40).

¹⁷² Nous soulignons.

a small number of typical masks, each capable of use in several plays. (Yeats 1966 : 1304-305)

On note à nouveau ici l'insistance de Yeats sur une gestuelle contrôlée et retenue (« something more self-controlled »). Il réaffirme sa volonté de réformer le théâtre (mentionnée plus haut) en optant pour un style de danse nouveau (« I do not want any existing form of stage dancing »), en adéquation avec le jeu stylisé des acteurs qu'il compare à des « marionnettes ».

La découverte que Yeats fait du Nô par l'intermédiaire d'Ezra Pound¹⁷³ confirme ses intuitions et prolonge les réflexions entamées lors de sa collaboration avec Craig¹⁷⁴. Outre l'intérêt pratique¹⁷⁵ et financier que représente cette forme théâtrale épurée nécessitant peu de décors et d'accessoires scéniques, le Nô réalise l'alliance des arts – que Yeats recherche – au sein d'une dramaturgie rituelle non-réaliste qui tire parti de la force expressive du corps, et plus particulièrement, du corps dansant. Dans « Certain Noble Plays of Japan » (*Essays and Introductions*)¹⁷⁶ Yeats souligne la relation entre la parole, le chant des acteurs et la danse qui constitue l'apogée de la pièce :

They sing as much as they speak, and there is a chorus which describes the scene and interprets their thought and never becomes as in the Greek theatre a part of the action. At the climax, instead of the disordered passion of nature, there is a dance, a series of positions and movements which may represent a battle, or a marriage, or the pain of a ghost in the Buddhist Purgatory. (Yeats 1961 : 230)

¹⁷³ La veuve d'Ernest Fenellosa avait demandé à Ezra Pound de publier les carnets de son époux, philosophe et orientaliste américain qui fut Directeur de l'académie des Beaux-Arts de Tokyo, conservateur du département d'art oriental au Musée des Beaux-Arts de Boston et œuvra à la préservation de l'art traditionnel japonais, dont le Nô. En 1914, Pound publie ainsi l'une des traductions de Fenellosa, la pièce nô *Nishikigi*. Plus tard, en 1917, il publie *Noh or Accomplishment, a Study of the Classical Stage in Japan* (Longuenesse 2015 : 118).

¹⁷⁴ Flannery insiste bien sur l'aspect crucial des collaborations avec Craig qui ont tendance à passer au second plan, Ezra Pound étant censé être celui qui a initié Yeats au théâtre Nô : « As early as 1908 Craig began to relate his theories to Oriental theatre. In 1910 *The Mask* concerned itself with *Noh Drama*. With its emphasis on symbolical gesture and its subordination of accidental traits of "character" to essential passion, Noh drama provided Craig with yet another ancient manifestation of what he had been pursuing through his theory of the *übermarionette* (Flannery 1975 : 98).

¹⁷⁵ L'une des raisons pour lesquelles les « *screens* » de Craig ne furent quasiment plus employés à l'Abbey Theatre (à partir de 1913) était technique, la manipulation de ces derniers n'étant pas aisée sur la scène « limitée » du théâtre (Flannery 1975 : 105).

¹⁷⁶ *Certain Noble Plays of Japan*, publié par Ezra Pound en 1916, à partir des traductions d'Ernest Fenellosa et avec une introduction de W. B. Yeats, contient quatre pièces nô : *Nishikigi*, *Hagoromo*, *Kumasaka* et *Kageyiko*. Dans *The Dreaming of the Bones*, Yeats s'inspire de la pièce *Nishikigi*, de Seami Motokiyo. A ce sujet, voir Ellis (133-36).

Le passage dansé, bien qu'il puisse évoquer des réalités aussi distinctes qu'une « bataille » ou un « mariage », est ici implicitement présenté comme un retour au calme et à l'harmonie situé à l'opposé des scènes théâtrales emplies de pathos que Yeats déplore : « At the climax, instead of the disordered passion of nature, there is a dance ». La danse s'insère tout naturellement dans cette dramaturgie totale symbolique structurée par le rythme des corps et des voix.

En effet, comme le montre Richard Taylor dans « Assimilation and Accomplishment », la réussite d'une pièce de théâtre Nô dépend essentiellement de son « rythme » et de sa « forme », la « logique » et « l'interaction des événements » étant secondaire (Taylor 1975 : 137-38). Le but du Nô étant de « suggérer la vérité d'une action idéalisée » (137) et de susciter l'imagination du public au lieu de représenter avec réalisme un événement singulier, l'expression de l'émotion et de l'atmosphère de la pièce repose en grande partie sur le langage corporel symbolique des personnages, et sur leurs danses :

On the No stage the projection of emotion depends largely on [...] dance, and every motion of the body is measured in space and time; none are imitations of normal human motions, but are rather expressive movements of abstract purity and restraint which approach the condition of dance, introduce elegant ritual action, and suggest universality [...]. (Taylor 1975 : 138)

Yeats souligne bien la dimension abstraite des mouvements des acteurs du Nô dans « Certain Noble Plays of Japan » : « 'No naturalistic' effect is sought. The players wear masks and found their movements upon those of puppets [...]. A swift or a slow movement and a long or a short stillness, and then another movement » (Yeats 1961: 230).

Loin de reproduire à l'identique les pièces du théâtre Nô, Yeats se réapproprie et « adapte » un style dramaturgique dans l'espoir de contribuer au renouveau théâtral, et plus largement spirituel, de son pays l'Irlande, comme il l'explique dans « Certain Noble Plays of Japan » :

For some weeks now I have been elaborating my play [*At the Hawk's Well*] in London where alone I can find the help I need, Mr. Dulac's mastery of design and Mr. Ito's genius of movement; yet it pleases me to think that I am working for my own country. Perhaps some

day a play in the form I am adapting for European purposes may excite once more, whether in Gaelic or in English, under the slope of Slieve-na-mon or Croagh Patrick, ancient memories, for this form has no need of scenery that runs away with money nor of a theatre-building. (Yeats 1961: 236)

Dans ce passage, il justifie son exil à Londres et son travail théâtral à partir d'une forme étrangère, le Nô, en envisageant sa nouvelle pièce *At the Hawk's Well* et ses pièces à venir – qui seront également ancrées dans les légendes celtiques – comme le réceptacle de la mémoire collective irlandaise.

Au sujet de la première pièce pour danseurs, *At the Hawk's Well*, Yeats affirme avoir « inventé une nouvelle forme de drame » :

I have written a little play that can be played in a room for so little money that forty of fifty readers can pay the price. There will be no scenery, for three musicians [...] can describe place and weather, and at moments action and accompany it all by drum and gong or flute and dulcimer. Instead of the players working themselves into a violence of passion which is indecorous to our sitting-room, the music, the beauty of form and voice all come to climax in a pantomimic dance.

In fact, with the help of Japanese plays “translated by Ernest Fenollosa and finished by Ezra Pound,” I have invented a new form of drama, distinguished, indirect, and symbolic [...]. (Yeats 1961: 221)

Le drame « distingué, indirect et symbolique » que Yeats dit avoir créé s'appuie non seulement sur la parole évocatrice des musiciens, qui remplace les décors réalistes grossiers décriés par le dramaturge, mais aussi et surtout sur la danse « pantomimique »¹⁷⁷ qui clôt l'intrigue. À nouveau, la danse est associée au calme et à la discrétion, par opposition au jeu excessif de certains acteurs du théâtre contemporain : « Instead of the players working themselves into a violence of passion which is indecorous to our sitting-room, the music, the beauty of form and voice all come to climax in a pantomimic dance ». Nous verrons plus tard que le lien entre danse et retour au calme ou résolution du conflit ne se vérifie pas toujours dans les pièces de Yeats (tout du moins en termes thématiques). Quoi qu'il en soit, le dramaturge souligne bien le

¹⁷⁷ Précisons que « pantomimique » ici n'est pas synonyme de « réaliste », la gestuelle des personnages étant clairement symbolique et abstraite.

rôle crucial de la chorégraphie dans ce théâtre ritualisé qu'il tente d'élaborer depuis le début de sa carrière.

Bien avant les « pièces pour danseurs » et ses collaborations avec Michio Ito et Ninette de Valois, qui le conduisent à explorer pleinement les potentialités dramaturgiques de la chorégraphie, Yeats insère déjà des passages dansés dans ses pièces, de *The Land of Heart's Desire* (1894) à *Where there Is Nothing* (1902). Même lorsqu'elle ne figure pas en tant que performance, la danse, un symbole récurrent dans son théâtre, est souvent mobilisée comme motif littéraire, de *The Island of Statues* (1884) à *The Green Helmet* (1910) en passant par *Deirdre* (1907) et *On Baile's Strand* (1903)¹⁷⁸. Dans *The Island of Statues*, Colin loue ainsi la grande beauté de sa bergère bien-aimée en comparant la luminosité de son regard à une danse surnaturelle : « And thine eyes more bright than faery's, / Dancing in some moony place » (Yeats 1966 : 1226). Dans *The Green Helmet*, les propos de Conall au début de la pièce anticipent la danse de la Reine avec la tête coupée dans les réécritures de l'épisode biblique de Salomé, *The King of the Great Clock Tower* (1934) et *A Full Moon in March* (1935) : « I cut off a hundred heads with a single stroke of my sword, / And then I danced on their graves and carried away their hoard » (Yeats 2001 : 242). Quant à *Deirdre*, c'est l'impossibilité de la danse qui fait l'objet d'un commentaire par Fergus, ce dernier la rapprochant d'un idéal existentiel inatteignable : « I've need of music too ; / If this grey head would suffer no reproach, / I'd dance and sing—» (Yeats 2001 : 178).

Lorsqu'elle est incarnée sur scène, la danse est plus ou moins intégrée à la structure dramaturgique de la pièce. Dans *The Plays of W. B. Yeats. Yeats and the Dancer*, Sylvia Ellis établit précisément une distinction entre ce qu'elle nomme les « dance plays » (qui ne se limitent pas aux *Four Plays for Dancers*)¹⁷⁹, faisant montre d'une véritable « unité organique »

¹⁷⁸ Voir le chapitre 2 au sujet de la danse rebelle de Cuchulain mentionnée dans les propos des personnages.

¹⁷⁹ Outre les *Four Plays for Dancers*, elle cite notamment *The Cat and the Moon*, (écrite en 1917, publiée pour la première fois en 1924), *The Resurrection* (une pièce, publiée pour la première fois en 1927 puis sous une forme

et contribuant à la « révélation d'un épisode intense via l'interrelation de divers média » (Ellis 266), et les autres pièces de Yeats qui mobilisent la danse, comprise comme performance, sans pour autant en faire un élément narratif et structurel indispensable, et/ou sans présenter cette dramaturgie totale caractéristique des *Four Plays for Dancers*. Dans cette deuxième « catégorie »¹⁸⁰, elle fait figurer *The Land of Heart's Desire* (1894), *Where There Is Nothing* (1902), *The Player Queen* (1922) et *The Herne's Egg* (1938). Précisons que la danse est cependant loin de n'être qu'une pause décorative dans ces pièces où elle est cruciale en tant que concept ou motif thématique, comme nous le verrons par la suite.

Dans *The Land of Heart's Desire*, la danse de l'enfant-fée complète sa chanson qui reste en suspens, la structure rimée des tétramètres (abab) étant inachevée puisque l'on note l'absence d'un dernier vers qui rimerait avec le deuxième : [« The wind blows out of the gates of the day, / The wind blows out on the lonely heart, / And the lonely heart is withered away. [*She dances*] » (Yeats 2001: 76)]. Le mouvement dansé découle ainsi naturellement des vers de la créature surnaturelle : « 'Heart' is left dangling alone, rhymeless and it is the dance that will serve to complete the song by expressing the moods and vicissitudes of the human heart, that of Mary Bruin. Thus, the dialogue is transfigured and movement is proposed as its answer » (Ellis 269). Pourtant, selon Ellis, la danse de l'enfant fée demeure accessoire dans la mesure où elle n'est pas indispensable d'un point de vue narratif (Ellis 268)¹⁸¹. Son idée est la suivante : si *The Land of Heart's Desire* est « presque une dance play avant la lettre » (Ellis 268), car la danse et le langage interagissent de manière subtile, une différence majeure sépare la pièce des *dance plays*. Celle-ci a trait à la motivation du passage dansé dans l'économie dramaturgique de la

révisée en 1931, qui ne contient pas de danse mais qui comporte les caractéristiques des *dance plays*), *The King of the Great Clock Tower* (1934), *A Full Moon in March* (1935) et *The Death of Cuchulain* (Ellis 280-81).

¹⁸⁰ Ellis insiste, avec raison, sur l'importance d'une classification « flexible » qui respecte les spécificités de chacune des pièces dans leur traitement de la danse (Ellis 271).

¹⁸¹ Longuenesse rejoint ce point de vue dans *Yeats dramaturge : la voix et ses masques*. Selon lui, bien que l'on trouve déjà, dans *The Land of Heart's Desire*, « l'embryon d'une mise en relation entre la corporalité rythmique d'une parole poétique, et son écho dans le mouvement dansé », « narrativement [...] le mouvement répond plus ici à un impératif symbolique qu'à une nécessité intrinsèque » (Longuenesse 2012 : 300).

pièce. Ce dernier est attendu car le personnage de la fée est toujours associé à la danse chez Yeats et dans les légendes irlandaises : « a Faery must dance – this is the very nature of Faery – and any play or poem dealing with a Faery demands it » (Ellis 271). Dans les *dance plays* en revanche, la danse répond à une nécessité dramaturgique réelle (271).

L'argument d'Ellis, quoi qu'intéressant, ne nous semble pas totalement convaincant. Si la danse de la fée est attendue en termes de *topoi* littéraires, la portée dissidente de la chorégraphie, qui rompt avec l'image de la fée traditionnelle, ne l'est pas et elle a une importance cruciale pour la compréhension des enjeux de l'intrigue. *The Land of Heart's Desire* ne comporte certes pas la structure resserrée des *dance plays* mais la motivation du passage dansé au sein de l'intrigue va déjà bien au-delà d'un simple cliché littéraire. Nous nous pencherons en détail sur la puissance subversive de cette danse – qui bouleverse les repères religieux et familiaux des Bruin – dans notre troisième partie¹⁸².

Dans la scène 2 de *The Herne's Egg*, la danse¹⁸³ de la prêtresse Attracta, décrite par Mary, Agnes et Kate, et déclenchée par un air de flûte, répond sans hésitation à une fonction bien précise au sein de l'intrigue puisque c'est lors de sa transe dansée que la prêtresse remplace l'œuf du héron par un œuf de poule, échange qui provoquera un conflit entre les deux rois Congal et Aedh (Ellis 276). Cela ne fait pas pour autant de *The Herne's Egg* une *dance play*, si l'on adopte la définition d'Ellis, compte tenu de l'absence de masques, d'un chœur et du fait que la pièce ne présente pas « un épisode intense » dans une structure dramaturgique dense (276).

Enfin, dans *Where There Is Nothing* et *The Player Queen*, les danses ne sont pas véritablement intégrées à l'action et ne s'insèrent pas dans une structure dense propre aux *dance*

¹⁸² Le but ici n'est pas de mener une analyse détaillée du fonctionnement des passages dansés dans les pièces (ce que nous ferons dans les parties II et III) mais de donner quelques éléments nécessaires à la compréhension des enjeux de la danse au sein d'une dramaturgie totale.

¹⁸³ « AGNES. Her limbs grow rigid, she seems a doll upon a wire [...]. KATE. Travelling fast asleep / In long loops like a dancer » (Yeats 2001 : 517-18). Pour une micro-lecture de ce passage dansé, voir partie III, chapitre 4.

plays, bien qu'elles soient importantes sur un plan symbolique et conceptuel comme nous le montrerons dans les parties suivantes. En cela, les propos de Sylvia Ellis, qui suggèrent que les danses de ces pièces pourraient être retirées sans créer de bouleversements majeurs, méritent encore une fois d'être nuancés, notamment en ce qui concerne l'étrange danse des moines dans *Where There Is Nothing* (acte IV, scène 2). Cette chorégraphie prend place dans une crypte, à l'aube : « *Paul Ruttledge is lying on the altar steps. Friars are dancing slowly before him in the dim light* (Yeats 2001 : 646). Ellis prétend que cette danse singulière, aussi fascinante qu'elle soit, n'est pas indispensable d'un point de vue narratif et chorégraphique : « The dance is a curious one and could easily be omitted from both narrative and choreographic points of view » (272). Or, la danse, initiée par Paul Ruttledge, un riche propriétaire qui a décidé de renoncer à son confort bourgeois quotidien pour vagabonder et retrouver sa liberté, précipite son éviction du monastère qu'il a rejoint car le Supérieur interprète cette chorégraphie insolite comme un blasphème. Non seulement le passage dansé a un impact sur la progression de l'intrigue mais il renvoie en outre au thème de la subversion, Paul apparaissant dans la pièce comme un personnage dissident qui souhaite transformer l'ordre social et idéologique existant (voir partie III).

En ce qui concerne *The Player Queen*, les deux danses, qui sont exécutées en guise de spectacle divertissant pour satisfaire Decima, sont présentées comme des chorégraphies artificielles, sans âme, qui ne découlent pas d'une logique interne à la pièce : « There are two dances, both performed at the whim of Decima [...]. The dances are passionless party-pieces and the dancers always-primed [...] ». (Ellis 273-4). Nous montrerons par la suite que ces danses ne constituent pas seulement une « parodie de l'apogée des *dance plays* » (Ellis 274) mais également une parodie subtile de l'acquisition de l'Unité d'Être chez une femme qui pense avoir enfin trouvé la liberté en endossant le rôle d'une reine (voir partie II). Notons d'ores et déjà que Decima ne danse pas elle-même mais fait danser les autres pour elle (« I will make

them dance » [...] (Yeats 2001 : 368), ce qui signale un certain dysfonctionnement. L'on peut dire que même dans les pièces où la danse semble, à première vue, inessentielle car elle n'est pas aussi bien intégrée à la structure dramaturgique qu'elle le sera par la suite, elle est toujours investie d'une réelle importance thématique.

Dans les *dance plays* telles que les définit Ellis, pièces fondées sur l'interaction entre les passages dialogués, les chants des musiciens, la musique, les parties mimées, et la danse qui intervient lors de l'acmé dramatique, l'on assiste au phénomène de « transsubstantiation » du langage en mouvement dansé (Ellis 320)¹⁸⁴, une expression qui pourrait également s'appliquer à nombre de passages dansés ritualisés dans les pièces de Soyinka (*The Road, Death and the King's Horseman*) : « [...] the most significant attribute of the dance in these plays is that it represents a point in the narrative where language itself is ineffectual in the communication of great passion » (267). Dans ces pièces, la danse s'intègre à l'action, ayant parfois un impact primordial sur elle (*At the Hawk's Well, The Only Jealousy of Emer*) ou allant jusqu'à constituer le cœur même des événements (*The King of the Great Clock Tower, A Full Moon in March*).

C'est là l'un des points qui différencient selon Ellis – elle s'appuie sur les propos de Karen Dorn dans *Players and Painted Stage* – les pièces de Yeats des pièces de théâtre Nô. Alors que ces dernières envisagent davantage la danse comme une résolution du drame, un retour au calme, chez Yeats la « danse fait [souvent] partie intégrante du conflit » (Dorn citée par Ellis 147) :

As we have observed, the dance develops through Yeats's plays growing in centrality, until it becomes the action itself, and in so doing, it eschews the induction of trance. In a Noh play such as *Hagoromo* or *Nishikigi*, the dance is less a part of the plot than a celebration of the overcoming of conflict, the resolution of crisis. Rather than occupying the terrain where language ceases to function, it inhabits the area where all has been said [...]. (Ellis 147)

¹⁸⁴ Voir la partie III pour une analyse poussée des rapports entre la danse et l'indicible dans les pièces de Yeats et de Soyinka.

On retrouve ici la double trajectoire qu'empruntent les pièces, déjà mentionnée dans notre chapitre 2 à propos des formes rituelles : la danse est tantôt envisagée comme cet idéal d'unité que nous étudierons dans le premier chapitre de notre deuxième partie et comme forme imparfaite, impliquant le conflit, la dualité. Si Yeats prétend s'inspirer du Nô, il ne le copie pas, faisant de la danse un motif plus complexe et ambigu.

La fonction communicationnelle centrale de la danse au sein des *dance plays* rend compte d'une évolution de la perception du corps en mouvement chez un dramaturge toujours plus conscient de sa puissance d'expression. Dans une lettre à Lady Gregory datant du 26 mars 1916, Yeats se montre ainsi particulièrement inquiet au sujet des mouvements désastreux de l'acteur Henry Ainley lors des répétitions de *At the Hawk's Well*, Ainley interprétant le rôle du Jeune Homme : « The play goes on well except for Ainley, who waves his arms like a drowning kitten [...]. I am going this afternoon to Dulac's to go on working out gestures for Ainley. They are then to be all drawn by Dulac. I believe I have at last found a dramatic form that suits me » (Yeats 2001: 871).

Tous les acteurs de la pièce ne sont visiblement pas dotés du sens inné du mouvement stylisé que possède Michio Ito (interprète de la Gardienne du Puits). Un passage de « Certain Noble Plays of Japan » illustre à quel point la réussite de *At the Hawk's Well* dépend du danseur et chorégraphe japonais avec lequel Yeats travaille alors. Michio Ito qui incarne la Gardienne du Puits chorégraphie lui-même sa danse¹⁸⁵ :

My play is made possible by a Japanese dancer whom I have seen dance in a studio and in a drawing-room and on a very small stage lit by an excellent stage-light. In the studio, and in the drawing-room alone, where the lighting was the light we are most accustomed to, did I see him as the tragic image that has stirred my imagination. There, where no studied lighting, no stage-picture made an artificial world, he was able, as he rose from the floor, where he had been sitting cross-legged, or as he threw out an arm, to recede from us into some more

¹⁸⁵ *At the Hawk's Well* fut jouée le 2 avril 1916 à Londres, dans le salon de Lady Cunard avec le casting suivant : The Young Man, Henry Ainley; The Old Man, Allan Wade; The Guardian of the Well, Michio Ito; The Three Musicians, Edmund Dulac, Mars. Mann, Mr. Foulds. Deux jours plus tard, une deuxième performance eut lieu dans le grand salon de Lady Islington (Caldwell 49). Caldwell explique que Michio Ito présenta la pièce en 1918 à New York et en 1929 en Californie. En 1939, il la traduisit en japonais et elle fut jouée au Japon pour finalement être intégrée au répertoire de pièces nô du pays (Caldwell 54).

powerful life. Because that separation was achieved by human means alone, he receded but to inhabit as it were the deeps of the mind [...]. (Yeats 1961 : 224)

La première phrase de l'extrait, « My play is made possible by a Japanese dancer... », présente Michio Ito comme un élément central, le socle sur lequel la pièce repose. Loin de considérer le danseur comme un simple exécutant ou collaborateur, Yeats voit en lui « l'image tragique qui éveille son imagination ». La capacité d'Ito à incarner une « vie plus puissante » et à « habiter les profondeurs de l'esprit » fait de lui un danseur idéal du point de vue d'un dramaturge qui pense ses pièces pour danseurs comme des cérémonies symboliques et spirituelles.

Michio Ito, ayant reçu une formation au *Kabuki*, forme théâtrale traditionnelle japonaise alliant danse et chant, fut également initié à la méthode Dalcroze à Hellerau, entre 1912 et 1914. Destinée au départ à des étudiants en musique, cette méthode élaborée pour développer chez eux le sens de la structure et du rythme en faisant intervenir le corps et ses réactions immédiates à la musique, eut un impact important sur le développement de la danse moderne, comme le rappelle Mary Fleischer (Fleischer 167-68) : « Important for the development of early modern dance was his [Emile Jacques Dalcroze's] belief that “the body in motion is a direct interpreter of human emotions” » (Dalcroze cité par Fleischer 168). En s'intéressant à la musique, les danseurs, dont Michio Ito, libérés du souci de réalisme et des règles de convenance sociale, devenaient capables de construire leur propre vocabulaire chorégraphique à partir de ressources intérieures (Fleischer 168). Notons que la méthode Dalcroze implique une définition du rythme proche de celle de Yeats, à savoir que le rythme, symbole de spiritualité, crée un pont entre l'univers intérieur et l'extérieur : « Rhythm, for Dalcroze, was a way of linking unconscious impulses with external form, it both embodied the spiritual and spiritualized the body »¹⁸⁶ (Fleischer 168).

¹⁸⁶ Nous reviendrons sur cette question d'une spiritualisation du corps chez Yeats et certains danseurs modernes qui l'influencent, comme Isadora Duncan, dans le chapitre 4 de notre dernière partie.

Michio Ito était parfaitement conscient du lien unissant non seulement l'inconscient et l'extérieur ou la sphère physique mais aussi l'esprit conscient et le corps. La définition qu'il donne de la danse est éloquente de ce point de vue : « Is dancing art ? As long as it expresses an idea—yes » (Ito cité par Caldwell 3). Ito est justement l'auteur de plusieurs *dance poems*, courtes pièces incarnant chacune une idée et une atmosphère singulières mais néanmoins reliées par une thématique commune, celle de la lutte entre les opposés qui occupe également la pensée yeatsienne : « Each of these compositions embodies a different idea, each is wrought about a single mood. Yet all are variations on one dramatic theme of love in its struggle with an opposite: life with death, creation with destruction, harmony with war, good with evil, and so on »¹⁸⁷ (Caldwell 3).

Ito représentait ainsi pour Yeats le « danseur symboliste idéal qui incarne et exprime des pensées à travers la présence rythmique et intime du corps » (Fleischer 163). Loin de réduire le geste dansé à une simple traduction ou à l'imitation d'une réalité préexistante, Ito semble avoir cherché à exprimer « l'idée » à travers une technique que nous estimons être yeatsienne : « The idea is not served by imitative pantomime or spectacle, but by symbolic, suggestive use of gesture, and a distillation of the thematic idea of the dance as image » (Fleischer 175). Helen Caldwell insiste sur la stylisation du geste dans le travail corporel d'Ito qui rejetait le réalisme pur¹⁸⁸ : « Ito recognized the instinctive or natural gesture as the base of dancing, but for artistic dance he felt that realistic gesture, whether instinctive, deictic or imitative, was to be formalized

¹⁸⁷ Helen Caldwell explique que parmi les créations de Michio Ito qui incluent également des symphonies chorégraphiques et des danses créées pour des pièces et des opéras, seuls ces *dance poems* ont été conservés (Caldwell 3). Notons que c'est la musique qui contrôle le mouvement dans les *dance poems* d'Ito : « A dance, then, in Ito's definition, is the music's idea rendered visible; and this visible form is the « poem », is the idea; and it is movement » (Caldwell 4-5).

¹⁸⁸ Caldwell revient à ce propos sur l'anecdote souvent rapportée selon laquelle Michio Ito aurait dansé devant la cage du faucon au zoo de Londres, en imitant les gestes de l'oiseau devant Yeats et une foule étonnée : « Ito's decorum never forsook him, and as I have mentioned elsewhere, there was nothing of the exhibitionist in his nature ; he never attracted attention to himself in any way. Further, as I have shown, he did not create dances by dancing them but rather by thinking, imagining, visualizing, meditating. We know that as a preliminary to creating his fox dance he "studied the ways of the fox"— very likely at the London zoo – and it is not impossible that he watched the hawk there. But the rest is sheer fancy ». En revanche, Caldwell précise qu'Ito s'était bien rendu avec Dulac au zoo de Londres pour entendre le cri de l'oiseau lorsqu'il se préparait pour jouer dans *At the Hawk's Well* (Caldwell 164).

in order to serve the idea » (Caldwell 28). Le danseur japonais compare ainsi l'élaboration du mouvement dansé « naturel », auquel il confère une valeur symbolique, aux métaphores linguistiques qui détournent les mots employés de leur sens littéral : « Just as in language, we use concrete images out of context to express larger, more intense, more abstract conceptions, so the dancer uses the stylized form of what was once purely imitative gesture to suggest a more poetic or grander idea » (Ito cité par Caldwell 28).

C'est bien le rapport entre pensée et mouvement dansé – envisagé ici par Ito à partir du modèle linguistique – que Yeats remarque et admire dans la gestuelle des acteurs japonais du théâtre Nô : « they [...] seem to associate with every gesture or pose some definite thought » (Yeats 1961 : 231). Plus tard, il va même jusqu'à supprimer la distinction entre les deux sphères que constituent la pensée et le corps : « We only believe in those thoughts which have been conceived not in the brain but in the whole body » (Yeats 1961 : 235). Appliquée à la danse, cette formule signifierait que le corps dansant n'est pas seulement le médium de transmission de concepts forgés au préalable dans le cerveau mais un corps pensant à part entière, une pensée en mouvement. Nous garderons à l'esprit ces réflexions lorsque nous nous intéresserons à la portée contre-discursive de la chorégraphie dans les pièces de Yeats et de Soyinka (Partie III).

Si Yeats s'intéresse à la gestuelle des acteurs japonais, précisons que la danse de la Gardienne du Puits dans *At the Hawk's Well* n'est pas une pure imitation des danses du théâtre Nô, Ito s'étant inspiré de ces dernières, tout en ajoutant sa touche personnelle à la chorégraphie. Caldwell, ancienne élève du danseur, note que la danse hypnotique d'Ito provoque bien un « état de transe chez les personnages et le public », grâce aux mouvements continus au sein desquels le danseur introduit quelques « variations subtiles pour interrompre la monotonie¹⁸⁹ » (Caldwell 45). Elle précise qu'Ito personnalise la chorégraphie en accélérant le tempo d'une

¹⁸⁹ Notons au passage que les mots employés par Caldwell pour décrire la danse rappellent ceux que Yeats emploie pour définir la notion de rythme dans *Essays and Introductions* : « The purpose of rhythm [...] is to prolong the moment of contemplation [...], by hushing us with an alluring monotony, while it holds us by variety [...] » (Yeats 1961 : 159).

manière qui rompt avec les danses nôtres traditionnelles et en incorporant des mouvements de bras amples et théâtraux : « and the arm movement was broad and smoothly dramatic, recalling Egyptian representations of the hawk with spread wings and giving a feeling of a great bird's gliding and wheeling¹⁹⁰ (Caldwell 45) (cf Annexe IV).

Yeats laissa ainsi une large marge de manœuvre au danseur-chorégraphe, conscient du rôle crucial de la partie dansée dans l'économie dramaturgique de sa pièce et de son manque d'expertise en la matière. En effet, si Yeats mobilisait la danse en tant que concept et performance dans son œuvre théâtrale, il ne possédait pas de connaissances techniques : « Although Yeats was enthralled with dance as an image, actual dancing was quite alien to him. He saw very little in performance and relied mostly on the reports of others, especially Arthur Symons, the poet and critic who was also a close friend » (Fleischer 198). Cela ne signifie en aucun cas que Yeats ait méprisé la danse en tant qu'art mais plutôt que l'idée de la danse qui le hantait pût prendre, progressivement et littéralement, forme grâce à ses collaborations avec des danseurs professionnels. L'étude des divers manuscrits d'*At the Hawk's Well* suggère ainsi que Yeats élimina un certain nombre de vers pendant les répétitions de 1916, la chorégraphie de Michio Ito les rendant « redondants » (Cave 2011 : 81)¹⁹¹.

Un tel choix n'implique pas que Yeats ait délaissé le verbe pour autant, la série des « pièces pour danseurs » étant caractérisée par ce que Longuenesse nomme le « ballet conjoint entre parole et mouvement » dans ses lignes sur *Calvary* (Longuenesse 2012 : 304). Dans les « pièces pour danseurs », parole et danse ne sont plus antinomiques comme c'était le cas dans ses premières œuvres mais partenaires, portant le projet du dramaturge qui tente de mettre en scène des figures spectrales : « dès lors [...] que se développe le concept d'écriture parlée, et avec lui, la reconnaissance implicite de l'importance du corps jusque dans le mouvement de la

¹⁹⁰ Caldwell avait vu Michio Ito enseigner cette chorégraphie à Lester Horton en 1929 (Caldwell 163).

¹⁹¹ Cave s'appuie ici sur Curtis Bradford.

parole, elle [la danse] devient non plus antagoniste mais bien partenaire de la parole poétique » (Longuenesse 2012 : 300).

Sans chercher à développer cette question des rapports entre corps dansant et langage à laquelle nous nous consacrerons en détail dans notre troisième partie, précisons déjà que ce « ballet conjoint » n'empêche en rien la confrontation entre les deux régimes distincts que sont la danse et le verbe. Simplement, l'antinomie, quand elle existe, n'est plus simplement thématique, elle « s'inscrit dans une relation de contrepoint rythmique et corporelle » (Longuenesse 2012 : 303).

Compte tenu que le succès de *At the Hawk's Well*¹⁹² reposait en grande partie sur le talent d'Ito, il n'est pas étonnant que Yeats ait envisagé de s'essayer à un autre style théâtral après le départ du danseur japonais pour les États-Unis en octobre 1916 :

Perhaps I shall turn to something else now that our Japanese dancer Mr. Ito [read Ito], whose minute intensity of movement in the dance of the hawk so well suited our small room and private art, has been hired by a New York Theatre, or perhaps I shall find another dancer. (Yeats 2001 : 692)

Il lui fallut attendre un long moment avant de rencontrer, en 1927, au Festival Theatre à Cambridge, un autre collaborateur danseur en la personne de Ninette de Valois¹⁹³.

C'est après avoir vu la production de sa propre pièce *The Player Queen* avec une chorégraphie de Ninette de Valois, le 21 mai 1927¹⁹⁴, que Yeats demanda à la danseuse de

¹⁹² On peut ainsi rapporter les propos élogieux de T. S. Eliot au sujet de la performance de *At the Hawk's Well* qui marque un tournant important dans l'esthétique du poète : « Yeats was well known, of course; but to me, at least, Yeats did not appear, until after 1917 [read 1916], to be anything but a minor survivor of the '90's. (After that date, I saw him differently. I remember well the impression of the first performance of *The Hawk's Well*, in a London drawing room, with a celebrated Japanese dancer in the role of the hawk, to which Pound took me. And thereafter one saw Yeats rather as a more eminent contemporary than as an elder from whom one could learn) » (Eliot cité par Caldwell 50).

¹⁹³ Au sujet de la rencontre entre le dramaturge et la danseuse, voir Ninette de Valois dans *Come Dance With Me* qui revient sur ce moment déterminant dans sa carrière : « It is the year 1927 and I am sitting in the dark vestibule of the Festival Theatre in Cambridge. I am listening to a rich Irish voice that seems to intone a request that I should come to Dublin and produce for the Abbey Theatre. The voice belongs to William Butler Yeats, who has just witnessed a verse play of Gordon Bottomley's and some dance creations of my own [...] (De Valois 2015 : 104).

¹⁹⁴ Cave rapporte ainsi la réaction de Yeats face à la pièce dans un compte rendu à sa femme datant du 23 mai : « [...] what impressed me was the staging, that was just what I had dreamed of. The beasts – they streamed in

l'aider à monter une école de danse à l'Abbey Theatre. Dans *Come Dance with Me*, de Valois, danseuse d'origine irlandaise et fondatrice du Royal Ballet de Londres, revient sur cette rencontre, en la présentant comme la réunion de deux représentants de générations distinctes mais reliées par leur attachement commun à l'Irlande : « It would seem that if I should return to Ireland at his impressive bidding [...] I would work among those people whose efforts to establish the Irish Theatre were in progress at the time that I struggled with an Irish jig in a farmhouse at the foot of the Wicklow hills » (De Valois 2015 : 104). De Valois explique qu'elle était censée fournir à Yeats un professeur (de danse) et se rendre à Dublin tous les trois mois pour jouer dans les « pièces pour danseurs » et les chorégraphier (104). En faisant cette proposition à la danseuse, Yeats espérait redonner vie au théâtre poétique irlandais :

thus, he said, the poetic drama of Ireland would live again and take its rightful place in the Nation's own Theatre, and the oblivion imposed on it by the popularity of peasant drama would become a thing of the past. (De Valois 2015 : 104)

Richard Allen Cave confirme que l'un des objectifs de Yeats dans la mise en place de cette école de danse était en effet de former des danseurs qui seraient aptes à interpréter les « pièces pour danseurs »¹⁹⁵, l'idée générale étant « d'étendre les frontières de ce qui constituait le théâtre irlandais », en montrant les limites de la « comédie paysanne »¹⁹⁶ (Cave 2011 : 7) et en revalorisant l'art de la danse auprès du public dublinois (7).

through the audience – were a delight. After my play came dancing, the work of a woman who has, I think, inventive genius [...] » (Cave 2011 : 5).

¹⁹⁵ Voir également Ninette de Valois au sujet de l'ouverture du Gate Theatre à Dublin, dans *Step by Step* : « There was a further matter behind this movement that was not only a very good incentive but one that roused Yeats's fighting spirit. The Gate Theatre was about to open in Dublin under two energetic producers of the younger school [Hilton Edwards and Micheál MacLiammoir]. This was felt to be a challenge to the Abbey, and [...] it was Yeats – out of all the Abbey governors – who wanted to take up the challenge of this vital movement that was about to be accepted in the city of Dublin [...] » (De Valois 1977 : 182).

¹⁹⁶ Cave précise, en s'appuyant sur les propos de Christopher Murray dans *Twentieth-Century Irish Drama : Mirror Up to Nation*, que dans les années 1920 et 1930, les pièces légères habillées d'un style réaliste de MacNamarra, Robinson et George Shiels, étaient les plus appréciées du public (Cave 2011 : 125).

Ninette de Valois, en vertu de son expérience au sein des Ballets Russes de Diaghilev¹⁹⁷, avait eu l'occasion de compléter sa formation déjà riche (incluant l'apprentissage de la pantomime et des règles du ballet classique ainsi que des danses populaires qu'elle affectionnait tout particulièrement (Fleischer 223-24)), en découvrant une nouvelle manière d'envisager le rapport entre le corps dansant et les autres media scéniques qui pourrait servir son projet personnel de fonder une compagnie de danse nationale anglaise :

The main effect of Diaghilev on my dormant mind was to arouse an intense interest in the ballet in relation to the theatre. I further sensed its own singular position in the theatre [...]. I had come to one conclusion: the same should happen, along the same lines, and with just such an ultimate goal—in England. (De Valois 2015 : 88)

La danseuse était désormais consciente que « la dignité de la danse au théâtre » reposait sur son intégration dans un ensemble artistique harmonieux (De Valois 2015 : 89) (voir Annexe V).

L'expérience de Ninette de Valois en tant que chorégraphe au Festival Theatre qui était dirigé par son cousin Terence Gray, inspiré par le travail du scénographe suisse Adolphe Appia et par celui de Craig, ne fit que renforcer sa conception holistique du théâtre¹⁹⁸. Gray encourageait les mises en scènes symbolistes et expressionnistes qui utilisaient un décor simple, avaient recours aux masques ainsi qu'à une gestuelle stylisée (Fleischer 228). De Valois, ayant conscience du retard accumulé par la danse classique par rapport aux innovations remarquables dans d'autres domaines artistiques, souhaitait se familiariser avec de « nouvelles techniques de mise en scène et élaborer une forme de ballet moderne conçu comme « un art théâtral complet » » (de Valois citée par Fleischer 228).

¹⁹⁷ Comme l'explique Fleischer, avant 1923, l'année où elle rejoignit les Ballets Russes, de Valois avait déjà été en contact avec certain de leurs membres à l'occasion des cours dispensés par Enrico Cecchetti au Coliseum (Fleischer 223-226).

¹⁹⁸ Au sujet du rôle précis joué par De Valois au Festival Theatre, voir Fleischer : « For the Festival, de Valois was hired to devise movement for classical, Restoration, expressionist and modern verse plays; to train actors; to supplement choruses with dance students from her school [...] » (Fleischer 229).

De Valois fit notamment ses preuves grâce à son travail sur la production de l'*Orestie* d'Eschyle¹⁹⁹, où elle fut chargée de chorégraphier les mouvements du chœur masqué, et sur celle de *On Baile's Strand* de Yeats, fondée sur un style expressionniste. *On Baile's Strand* fut jouée à partir du 31 janvier 1927. De Valois mit en scène le rituel central, commenté dans le chapitre 2, et conçut la gestuelle des personnages du Fou et de l'Aveugle qui portaient des masques (Cave 2011 : 41). La danseuse semblait ainsi particulièrement apte à apporter les « qualités physiques, l'intelligence et la créativité » (Cave 2011 : xvi) nécessaires à la réalisation du projet théâtral yeatsien, projet fondé sur une perception particulière des pièces que Cave nomme poésie incarnée (« embodied poetry ») (xvi). Il explique en effet qu'au moment où les collaborations entre Yeats et de Valois commencèrent, cette dernière avait su développer un vocabulaire chorégraphique propre qu'elle qualifiait elle-même « d'expressionisme abstrait » (Cave 44). Cave resitue l'emploi de cette expression dans un contexte où le style expressionniste, né en Allemagne au tournant du siècle dans le domaine de l'art pictural et du dessin, s'étendit à d'autres formes d'art, dont le théâtre et la danse (Cave 2011 : 21-22)²⁰⁰. La danseuse insiste d'ailleurs sur le style abstrait de ses danses – dites « modernes » – dans les pièces de Yeats qui nécessitaient une chorégraphie stylisée et symbolique :

That is, modern in the way that classical dancers can move into any style they want. I used movement that was highly stylized. The dances were very abstract — masked you couldn't be anything else, anything else would have been out of place. One really did use the simplest gestures possible, rather symbolic movements, really; in fact, one avoided the more full-blooded, realistic theater [...]. These were all bare-foot dances, of course, but what one did was stylized to bring out the spirit of the thing. (De Valois citée par Pinciss 389)

¹⁹⁹ Ce fut la première production du Festival Theatre (22 nov 1926).

²⁰⁰ Au théâtre, le style expressionniste se traduit par un certain « iconoclasme esthétique » (Cave 2011 : 21) qui favorise la suggestion d'une réalité et non pas sa reproduction. On porte par exemple un intérêt particulier à la valeur émotionnelle des couleurs, aux contrastes entre ombre et lumière (21).

Les collaborations entre Yeats et de Valois²⁰¹ (1929-1934) incluent les reprises (*revivals*) de plusieurs *dance plays* telles que *The Only Jealousy of Emer*, devenue *Fighting the Waves* en 1929, *The Dreaming of the Bones* en 1931²⁰², *At the Hawk's Well* en 1933²⁰³ et la production en 1934 de la nouvelle pièce du dramaturge, *The King of the Great Clock Tower*, qu'il dédie à la danseuse pour célébrer dignement la fin de leur travail commun²⁰⁴. Quelques années plus tard, Yeats – à travers le masque du vieillard cynique dans le prologue de *The Death of Cuchulain* – déplorera la perte de sa collaboratrice hors pair : « But I am at my wit's end to find a good dancer ; I could have got such a dancer once, but she has gone... » (Yeats 2001 : 546).

L'importance qu'il accordait à la qualité des mouvements des acteurs-danseurs avec lesquels il travaillait explique probablement la déception qui avait été la sienne lorsque *The Only Jealousy of Emer* et *The Cat and the Moon* avaient été présentées par la Dublin Drama League, en mai 1926, J. P. Carolan (dans le rôle du boiteux dansant) et Nora McGuinness (l'actrice qui interprétait le rôle de Fand), ne possédant pas l'expérience et l'entraînement suffisants pour atteindre la pureté du geste que Yeats recherchait (Cave 2011 : 5-6). Les commentaires de Yeats sur *The Cat and the Moon*, dans une note de l'édition de 1924 contenant également des poèmes, attirent une fois de plus notre attention sur sa recherche constante de la justesse du mouvement :

²⁰¹ Nous ne détaillerons pas ici le contenu de ces collaborations en termes dramaturgiques et chorégraphiques car nous y reviendrons ponctuellement dans les parties suivantes.

²⁰² Pour cette production en particulier, de Valois chorégraphia la pièce sans pour autant danser dedans, le rôle de la jeune fille ayant été confié à Nesta Brooking (Cave 2011 : 71).

²⁰³ La pièce s'inscrit dans un programme qui incluait un ballet en un acte, *The Drinking Horn*, sur une musique d'Arthur Duff, et le « ballet poem » *Bluebeard* de Mary Davenport O' Neill, de Valois ayant chorégraphié les trois créations (Cave 2011 : 71). Au sujet des différences entre l'interprétation du rôle par Michio Ito et par de Valois, voir Cave, « De Valois wore th[e] same costume, but it is clear that her choreography was markedly different from Ito's: the sheer length of the dance requires variety of mood and texture. Where Ito represented the power of the bird and in some measure its aloofness and inhumanity, de Valois would appear to have presented a developing narrative through the stages of the dance and its continuation [...] » (Cave 2011 : 82).

²⁰⁴ Les activités nombreuses de la danseuse rendaient désormais impossible son investissement dans le théâtre yeatsien : « Her activities in London-her school which was now larger and had gained broader support, her occasional guest appearances in Diaguilev productions or in musicals or operas, her work with the Old Vic which had moved into its ambitious quarters at Sadler's Wells-all made it impossible to continue her visits to Dublin and her work with the Abbey » (Pinciss 391).

It [the play] is all the slighter because probably unfinished, and must remain unfinished until it has been performed and I know how the Lame Man is to move. Is he to remain, after he comes from the other's back, upon one knee, or crouching till he can pick up, as I have no doubt he does, the Blind Man's stick? Or is he but to walk stiffly, or limp as if a leg were paralyzed? Whatever his movements are they must be artificial and formal, like the movement upon a puppet stage, or in a dance, and I may have to give him more words here and there to explain these movements [...]. (Yeats 2001 : 897)

Ces propos ne sont pas ceux d'un homme de lettres ignorant des réalités scéniques mais bien ceux d'un homme de théâtre convaincu que le texte d'une pièce ne prend vie que lorsqu'il est incarné par des acteurs sensibles au rythme des mots et des corps : « [the play] must remain unfinished until it has been performed and I know how the Lame man is to move ». Yeats manifeste cependant une certaine méfiance vis-à-vis du pouvoir communicationnel du corps lorsqu'il envisage d'ajouter des répliques pour que le Boiteux rende compte de ses mouvements : « And I may have to give him more words here and there to explain these movements ».

Son travail avec de Valois pour *Fighting the Waves*, la réécriture en prose de *The Only Jealousy of Emer*, permet au dramaturge de renforcer sa confiance en la puissance expressive auto-suffisante du corps, et plus précisément, du corps dansant. Cette confiance se traduit par l'ajout de deux passages dansés par rapport à la version originale, *The Only Jealousy of Emer*, qui n'en contenait qu'un, ainsi que par la suppression du discours de Fand qui explicitait l'objectif de sa danse censée séduire Cuchulain. Nous reviendrons sur ce point dans notre troisième partie.

En incorporant les qualités de chorégraphe et de danseuse de de Valois dans ses pièces, Yeats espérait renouveler l'élan artistique créé lors de l'écriture des *Four Plays for Dancers* qui n'avaient pas reçu de production majeure à l'Abbey Theatre (Cave 4). Il ne fut pas déçu. En effet, à en croire le dramaturge lui-même, en 1929, avec *Fighting the Waves* – de Valois jouant le rôle de Fand – il avait atteint un tournant dans sa recherche d'un style théâtral non-naturaliste qui accordait toute sa place au potentiel expressif du corps (dansant ou pas) de l'acteur et tirait parti des interactions entre les arts scéniques. La première représentation de la

pièce est décrite par Yeats comme un véritable succès annonciateur d'une nouvelle forme dramatique dans une lettre à Olivia Shakespear :

My Fighting the Waves has been my greatest success on the stage since *Kathleen-ni-Houlihan*, and its production was a great event here, the politician(s) and the governor general and the American minister present – the masks by the Dutchman Krop magnificent and Antheil's music. Everyone here is as convinced as I am that I have discovered a new form by this combination of dance, speech, and music [...]. (Yeats 2001 : 899)

La pièce totale apparaît ici comme un « grand événement » rassembleur, d'où la présence de personnalités politiques diverses que Yeats mentionne avec fierté : « and its production was a great event here, the politician(s) and the governor general and the American minister present ». On est bien loin du public choisi des *Four Plays for Dancers*. Notons que l'usage de l'adjectif « new » peut sembler étonnant, si l'on considère que les *Four Plays for Dancers*, publiées en 1921 et librement inspirées du Nô, avaient déjà introduit un changement majeur dans l'esthétique dramaturgique yeatsienne. Néanmoins, comme l'ont montré nombre de travaux sur la pièce²⁰⁵, *Fighting the Waves* se distingue de ces dernières en se détachant de leur style minimaliste pour embrasser une dimension plus ouvertement spectaculaire. Il s'agit en effet d'une performance chorégraphique, lyrique et orchestrale ambitieuse incluant six danseurs et une soliste (Ninette de Valois), trois chanteurs lyriques et dix musiciens, sans oublier les masques de Hildo Van Krop et les costumes de Dorothy Travers Smith (Longuenesse 2015 : 147). Sans doute est-ce la raison pour laquelle le dramaturge prétend avoir découvert une « nouvelle forme » fondée sur l'alliance de la danse, de la parole et de la musique moderniste de George Antheil²⁰⁶.

Ce spectacle total est destiné en priorité à « l'œil et à l'oreille », selon les termes du dramaturge : « the appeal is mainly to the eye and to the ear through songs and music. *Fighting*

²⁰⁵ À ce sujet, voir *Yeats et la scène* (Longuenesse 2015 : 139-50), « Le regard aveugle dans le théâtre de W. B. Yeats » (Longuenesse 2016), *Embodied Texts: Symbolist Playwright-Dancer Collaborations* (Fleischer 2007 : 233-49) et *Collaborations: Ninette de Valois and William Butler Yeats* (Cave 2011 : 47-70).

²⁰⁶ Au sujet de la musique d'Antheil, voir Fleischer, *Embodied Texts* (Fleischer 239).

the Waves is in itself nothing, a mere occasion for sculptor and dancer, for the exciting dramatic music of George Antheil » (Yeats 2001 : 702). La pièce ne peut cependant pas être réduite à un simple divertissement visuel et sonore. *Fighting the Waves* correspond bien à un moment clef dans la carrière théâtrale du dramaturge qui compte, encore plus clairement qu'auparavant, sur le corps dansant et sur son dialogue avec les autres arts scéniques pour assurer la narration de l'intrigue : « I rewrote the play [*The Only Jealousy of Emer*] not only to fit it for such a stage [a public stage] but to free it from abstraction and confusion. I have retold the story in prose [...] and left imaginative suggestion to dancers, singers, musicians » (Yeats 2001 : 701).

Si le travail de Yeats sur *Fighting the Waves* s'inscrit dans un cadre avant-gardiste qui n'est pas du goût de tous, la musique provocatrice de George Antheil ayant par exemple fait l'objet de critiques²⁰⁷, l'entreprise de Soyinka consiste en partie à explorer les traditions vivantes d'Afrique de l'ouest. Ces dernières influencent sa perception du théâtre, défini comme un ensemble constitué de diverses formes artistiques évoluant dans un tout harmonieux mais occupant néanmoins chacune une place spécifique.

Comme Yeats, mais dans un cadre esthétique et culturel fort différent, Soyinka place la danse au centre d'une dramaturgie totale résistante aux catégorisations hâtives, métaphore de la construction d'une identité mobile puisant sa force des divers éléments qui la définissent.

3.2 Le théâtre total dans les pièces de Soyinka

Dans la conclusion de sa thèse consacrée à l'influence du théâtre *alarinjo*²⁰⁸ sur les pièces de Wole Soyinka, June Balistreri établit un parallèle intéressant entre le parcours du dramaturge nigérian et celui de Yeats. Selon elle, si les projets dramaturgiques des deux

²⁰⁷ À ce sujet, voir par exemple le compte rendu de Joseph Holloway sur la pièce qui suggère que *Fighting the Waves*, contrairement aux dires de Yeats, n'avait pas fait l'unanimité le soir de la première (13 août 1929). Holloway se montre particulièrement choqué par la musique d'Antheil : « The steam-whistle organ or a merry-go round discourses heavenly music by comparison with the music shook out of a bag of notes anyhow by the American concoctor of this riot of discords » (Ellis 328-29).

²⁰⁸ Le théâtre *alarinjo* (« *Alààrinjò* : one who dances as he walks » (Götrick 1984 : 39)), aussi appelé théâtre *apidan*, est un théâtre traditionnel itinérant yoruba.

hommes sont comparables à bien des égards, les résultats qu'ils obtinrent sont, quant à eux, différents, Yeats ayant « échoué » à construire un théâtre irlandais moderne : « Soyinka has accomplished for African theatre what was a dream for Yeats in his attempt to create a truly Irish theatre. Yeats was destined to fail, though, where Soyinka succeeded » (Balistreri 213).

Balistreri attribue cet échec supposé de Yeats au décalage existant entre son esthétique théâtrale et les réalités culturelles de l'Irlande contemporaine. Contrairement à Yeats qui aurait tenté d'élaborer un drame poétique à partir des ruines d'une mythologie irlandaise (« dead mythology ») et d'un concept théâtral, le théâtre total, relativement tombés dans l'oubli dans l'Irlande du début du 20^{ème} siècle, Soyinka remobiliserait « les traditions vivantes de son peuple » pour contribuer au développement d'un drame nigérian moderne : « His success comes from the very fact that his is a living heritage and not a dead one. Soyinka's use of traditional characterizations and themes, of mythology, song, dance, mime, masquerade, and poetry are all reflections of his contemporary Nigerian world [...] » (Balistreri 213).

Le constat de Balistreri mérite d'être nuancé car, en dépit des critiques qui ont été adressées à Yeats, nous ne croyons pas qu'il ait échoué dans sa tentative de créer une forme dramatique totale porteuse d'une force esthétique et politique dissidente. En outre, la réussite de Soyinka ne s'explique pas exclusivement par le fait qu'il ait exploité un héritage théâtral nigérian riche et vivace. Cependant, il est vrai que le contexte culturel et artistique dans lequel il évolue – l'Afrique de l'Ouest possédant, de son aveu même dans « Soyinka in Zimbabwe » (Gibbs 2001) (*Conversations with Wole Soyinka*), l'une des plus riches traditions théâtrales du continent – favorise l'éclosion d'un théâtre nigérian moderne ancré dans les arts performatifs que sont la danse, le chant et le mime, ces derniers figurant au premier plan lors des fêtes et rituels traditionnels.

Praise Zenenga souligne l'importance de cette forme dramaturgique qu'est le théâtre total dans un contexte africain. Sans nier les nuances et les variations que peuvent comporter

les multiples manifestations du théâtre total dans différents pays du continent, Zenenga insiste sur la présence d'un paradigme inclusif panafricain qui constituerait un point de convergence entre diverses traditions dramatiques (Zenenga 236). Face à la tendance à catégoriser les formes artistiques dans un contexte culturel occidental, le théâtre africain contemporain s'oppose à la vision logocentrique du drame et vise l'harmonie entre les mots, le chant, la poésie et la chorégraphie (Zenenga 237). Une telle conception du théâtre brouille les limites entre les disciplines :

Likewise, the African concept of total theatre is not restricted to scripted drama alone, but is a broad and inclusive practice that incorporates drama, dance, and music. The fact that "theater" translates into "game," "sport," "play," "ritual," "festival," "dance," "music," and "performance" in most African languages testifies to the breadth, depth, and complexity of the range of meanings and practices associated with the term. (Zenenga 237)

C'est précisément le caractère historiquement polyvalent du théâtre africain que Soyinka mobilise dans ses pièces face à ce qu'il nomme une « contraction du drame [contemporain] » (occidental) dans son essai « Theater in Traditional African Cultures » (Soyinka 1993 : 138). Dans « Soyinka in Zimbabwe » (1981), en réponse à la question posée concernant le recours dramaturgique à la danse et la musique, Soyinka insiste sur la richesse d'un théâtre total qui parvient à incorporer de manière « organique », et non pas artificielle, les passages dansés et la musique dans la trame dialoguée de la pièce :

Q: Should a young playwright try to incorporate music and dance into his play?

Soyinka: It is important to make the play *organic*²⁰⁹, do not incorporate music and dance in a contrived way. There is no question at all that any play which succeeds in integrating music, dance, masks and so on is at least one dimension richer than the purely literary theatre. (Gibbs 2001: 90)

Comme le montre Zenenga, les enjeux du maintien de ce qu'il nomme précisément « l'unité organique » du drame, ce socle commun aux traditions dramatiques africaines, sont à la fois esthétiques et politiques puisque s'y incarnent la mémoire et l'histoire d'un peuple en

²⁰⁹ Nous soulignons.

résistance face aux diverses atteintes faites à sa liberté, de l'époque précoloniale aux dérives postcoloniales en passant par la période coloniale (240-47): « The organic unity of dance, theater, and song in total theater is one of the ways in which Africa's oral and performative cultures still *persist*²¹⁰ across the continent, despite colonially imposed preferences for the written and the ravages of so-called modernity [...] » (Zenenga 239).

Dans un tel contexte, la danse et la musique ne sont pas simplement envisagées comme des gages d'authenticité ou des outils esthétiques et dramaturgiques mais comme un idiome universel qui, en l'absence d'un « langage commun aux cultures africaines », tisse des liens entre ces dernières (Zenenga 246) et constitue une forme de contre-pouvoir. En effet, l'impact idéologique du théâtre total est fort car celui-ci porte un ensemble de « discours anti-hégémoniques » (247) qui redessinent les rapports de force existants :

From its origins in ancient rituals and magic, total theater constituted a liberating discourse for most African societies as they struggled against natural phenomena and other human beings, especially those representing forces of slavery, feudal monarchs, colonial and neocolonial intrusions, preindependence and postindependence dictatorships, and antidemocratic forces afflicting them throughout history. (Zenenga 247)

Tout l'objet de notre troisième partie sera justement de s'interroger sur le fonctionnement et les diverses facettes du « discours libérateur²¹¹ » subversif que représente la danse au sein d'une dramaturgie totale.

Précisons que si les formes dramaturgiques totales africaines parviennent à survivre (« persist », Zenenga 239) pour formuler un « discours libérateur » (Zenenga 247), elles passent néanmoins par un processus de transformation commenté par Soyinka dans « Theatre in African Traditional Cultures : Survival Patterns » (*Art, Dialogue and Outrage*). Le dramaturge attire notre attention sur la manière dont la persistance des cultures performatives ouest-africaines s'est manifestée à mesure que ces dernières devaient faire face à des facteurs historiques

²¹⁰ Nous soulignons.

²¹¹ Loin d'être monolithique, le discours dissident que formulent les corps dansants dans les pièces se présente sous de multiples formes que nous étudierons.

multiplés et à la menace de l'acculturation. Leur capacité à s'adapter et à s'appropriier des formes étrangères à l'esthétique africaine a souvent mené à un phénomène d'hybridation dont le *folk opera* ou *concert party*, symbolisé par l'œuvre d'Hubert Ogunde²¹², – fondateur du genre et figure de résistance aux abus des gouvernements coloniaux et postcoloniaux nigériens – constitue le parangon.

Les œuvres d'Ogunde témoignent ainsi, selon Soyinka, du « processus de survie emprunté par l'art théâtral traditionnel » (Soyinka 1993 : 145) (*Art, Dialogue and Outrage*). Si au départ, Ogunde a recours à une instrumentation et une gestuelle occidentales, il attache de plus en plus d'importance aux musiques et instruments traditionnels. Il introduit également des formes rituelles et des masques dans son théâtre (« masquerades ») (145). Selon Soyinka, la contribution majeure d'Ogunde au développement du drame ouest-africain est l'élaboration d'un style musical « récitatif », inspiré du chant yoruba *rara*, exemple marquant de la manière dont le théâtre incorpore d'autres formes artistiques pour subsister et se réinventer, dans un contexte historique et politique ardent :

Once again, we find that drama draws on other art forms for its own survival and extension. It is no exaggeration to claim that Hubert Ogunde's highest development of the chanted dramatic monologue can be fixed at the period of his political ban on his *Yoruba Ronu*. Evidently, all art forms flow into one another, confirming, as earlier claimed, that the temporary historic obstacles to the flowering of a particular form sometimes lead to its transformation into other media of expression, or even the birth of totally different groups. (145)

Ce passage, issu de « Theatre in African Traditional Cultures », s'inscrit dans un essai qui témoigne implicitement de l'influence des traditions théâtrales africaines sur l'œuvre de Wole Soyinka, sans que le dramaturge ne se livre à une apologie « indigéniste » de la « survie » de ces dernières, comme le montre Jeyifo dans *Wole Soyinka: Politics, Poetics and*

²¹² Né en 1916 à Ososa (Nigeria), Ogunde fut d'abord maître d'école puis policier à Lagos, avant de démissionner en 1945 après le succès de sa première œuvre dramatique *The Garden of Eden and the Throne of God* en 1944. Il établit ensuite le premier théâtre professionnel moderne yoruba, une troupe ambulante. Il écrivit des opéras religieux mais aussi des œuvres plus politiques qui furent interdites par les autorités coloniales de l'époque comme *Strike and Hunger* (1945) (Saint-André Utudjian 95-111). Soyinka fait référence à Ogunde dans *From Zia, With Love* (Soyinka 1999 : 94).

Postcolonialism (Jeyifo 2004 : 84). Ce qui intéresse tout particulièrement Soyinka dans « Theatre in African Traditional Cultures », c'est précisément d'identifier et d'insister sur « l'hybridité exubérante » (Jeyifo 2004 : 84) des formes théâtrales ouest-africaines, une hybridité que l'on retrouve dans son corpus dramatique situé à la croisée des cultures africaine et occidentale. Le dramaturge a en effet été inspiré par le théâtre grec d'Euripide, le drame shakespearien et jacobéen, l'esthétique brechtienne, le *music-hall* ou encore le théâtre (de rue) d'*agit-prop* (Jeyifo 2004 : 83). À l'instar des traditions théâtrales d'Afrique de l'Ouest, dont l'évolution est marquée par des reconfigurations dues au contact avec des formes étrangères, le corpus soyinkien, qui se nourrit de divers médias artistiques, tire sa force de sa dimension protéiforme et élastique :

In other words, if it is now generally accepted by students of Soyinka's drama that the fashioning of an extremely flexible, eclectic and *synthetic dramaturgy*²¹³ is perhaps the ultimate mark of his formal achievement as a dramatist, the roots of this accomplishment are to be found in the precursors in precolonial, colonial and postcolonial performance traditions that Soyinka acknowledges and celebrates in that essay "Theatre in African Traditional Cultures". (86)

Reste alors à savoir comment les formes et les styles divers qui constituent le théâtre de Soyinka cohabitent au sein du corpus, et parfois même au sein d'une même pièce. Notons que Jeyifo emprunte ici l'expression de « synthetic dramaturgy », ce qui nous semble problématique dans la mesure où cela entre en contradiction avec le caractère pluridisciplinaire irréductible du théâtre de Soyinka que Jeyifo reconnaît par ailleurs. Le dramaturge nigérian ne vise pas une totalité uniforme, qui serait issue d'une « synthèse » parfaite entre les arts ou les styles employés, mais exploite plutôt l'interaction entre ces derniers et entre les sources qui l'influencent.

Dans notre chapitre 2, nous avons déjà souligné les juxtapositions de styles dramaturgiques aussi opposés que l'esthétique réaliste et la forme rituelle auxquelles se livre

²¹³ Nos italiques.

souvent Soyinka. La conséquence d'un tel éclectisme dramaturgique est de provoquer un phénomène de distanciation qui attire d'autant plus l'attention sur les passages ritualisés dansés et chantés. Ceux-ci sont alors investis de significations essentielles à la compréhension de l'intrigue : c'est le cas de la danse de transition d'Elesin dans *Death and the King's Horseman* et des deux passages rituels marquants dans *The Road*. C'est aussi le cas de la danse frénétique à la fin de *Kongi's Harvest*, au cours de laquelle Segi présente la tête de son père récemment assassiné au tyran Kongi en guise de contre-discours subversif²¹⁴, ou encore de la danse finale dans *The Lion and the Jewel*. Cette dernière, qui s'assimile à un rite de fertilité, symbolise en effet la résolution des conflits principaux de l'intrigue (cf Partie II).

Mais qu'en est-il des rapports entre les arts qui constituent la base même du théâtre total, à savoir le « théâtre » — compris ici, dans une acception restreinte, comme ensemble de scènes dialoguées — la danse, le chant et la musique ? Nous considérons que la description faite par Zenenga de la nature des relations entre ces différents médias dans les performances totales africaines s'applique au corpus soyinkien. Comme chez Yeats, les passages dansés, les parties mimées, les chants et les échanges dialogués des pièces de Soyinka sont toujours liés, que leur rapport soit « amical » ou conflictuel :

Whether friendly or contentious, theater, dance, and music are intricately connected and always working together to articulate the multiple levels of meaning and emotion [...]. In order to achieve certain aesthetic and artistic outcomes, theater, dance, and music occasionally challenge, collide, and contend as they go up against each other in spirited but friendly contests and alliances within a single production. (Zenenga 241)

Nous ne prétendons pas ici nous livrer à une étude dramaturgique exhaustive des relations entre les arts qui forment les pièces du corpus. Nous souhaitons simplement contextualiser l'utilisation de la danse dans des pièces de théâtre total qui reposent en grande partie sur des médias non-linguistiques. Nous nous pencherons plus en détail sur la nature

²¹⁴ Pour une analyse détaillée de cette danse, voir la partie III, chapitre 3.

expressive de la danse dans les parties II et III. Soulignons cependant dès maintenant que Soyinka, toujours conscient de la force communicationnelle spécifique de chacune des formes artistiques mobilisées, compte sur l'ensemble de ces dernières pour constituer la trame narrative de la pièce. Bien souvent, la danse, la musique et le chant, au lieu de s'apparenter à de simples interludes décoratifs, moments de stase au sein de l'action, sont entièrement intégrés à celle-ci, contribuant parfois même à son évolution (que cette dernière soit positive ou non). Nous songeons encore une fois à la danse d'Elesin dans *Death and the King's Horseman* et à la danse interrompue de Murano dans *The Road*, chorégraphies que nous avons analysées au prisme du détournement rituel dans notre chapitre précédent. Nous songeons également à la danse qui donne son titre à *A Dance of the Forests*, pièce créée à l'occasion des célébrations de l'indépendance du Nigeria. Comme nous le verrons dans notre deuxième partie, à l'aune des questions de l'unité et du renouveau, cette danse rituelle, qui s'apparente à un procès prenant place dans l'espace sacré et transitionnel de la forêt, détermine l'avenir de la communauté des humains ayant commis de nombreux crimes, miroir du Nigeria à l'aube de son indépendance.

Même lorsque les passages chantés et dansés ne provoquent pas de bouleversement majeur au sein de l'intrigue, ils participent toujours de la narration de cette dernière et ce point fera l'objet d'une analyse précise dans le chapitre 3 de notre troisième partie. Chant, danse et mimes se manifestent le plus souvent de manière récurrente, faisant du corps de l'acteur performeur non seulement un véhicule essentiel « d'expression et d'extériorisation d'un contenu psychique intérieur et antérieur » mais aussi un outil de « production » de signes, pour reprendre les termes employés par Pavis à propos du « geste » au théâtre (Pavis 150-51).

L'idée d'une identité en construction à travers la performance, et plus particulièrement la danse, est bien au centre des pièces de Yeats et de Soyinka qui ne la réduisent pas à un simple médium de transmission d'une réalité préexistante (psychique ou pas) mais la considèrent également comme un acte fondateur. La performance (parfois multiforme) de l'acteur comprise

comme événement devient ainsi la manifestation d'une redéfinition de l'individualité, le corps de l'acteur faisant advenir une nouvelle manière d'être-au-monde.

La réussite des productions des pièces de Soyinka, et plus généralement des pièces de théâtre total, repose ainsi principalement sur les épaules d'acteurs qui doivent développer des talents polyvalents pour incarner cette nouvelle manière d'être-au-monde et transmettre au public toutes les nuances émotionnelles et conceptuelles de l'intrigue :

African total theater challenges practitioners to depict experiences through a continuum of multiple expressive modes while at the same time adhering to a specific felt, thought, and emotional logic. The seamless connection of speech, dance, music, and song in total theater requires a multidisciplinary and multitalented artist who can easily transition and execute all the roles with equal skill. (Zenenga 247)

Il suffit de songer aux didascalies initiales de *Death and the King's Horseman* pour comprendre à quel point l'acteur principal qui joue le rôle d'Elesin, l'écuyer du roi défunt, doit faire preuve d'une virtuosité transdisciplinaire : « *Elesin Oba enters along a passage before the market, pursued by his drummers and praise-singers. He is a man of enormous vitality, speaks, dances and sings with that infectious enjoyment of life which accompanies all his actions* » (Soyinka 2016 : 7). Le passage qui suit, où Elesin récite en dansant l'histoire du Not-I bird²¹⁵, donne lieu à une performance totale :

Elesin executes a brief, half-taunting dance. The drummer moves in and draws a rhythm out of his steps. Elesin dances towards the market-place as he chants the story of the Not-I bird, his voice changing dexterously to mimic his characters. He performs like a born raconteur infecting his retinue with his humor and energy. (Soyinka 2016 : 9)

Notons la présence du terme « infecting » qui était déjà employé dans les didascalies initiales (sous la forme d'un adjectif : « infectious ») et qui suggère ici le potentiel cohésif du chant et de la danse d'Elesin²¹⁶.

²¹⁵ L'histoire du mystérieux « Not I bird » est une métaphore de la mort qu'Elesin prétend ne pas craindre, contrairement à la majorité des gens. Pour plus de détails à ce sujet, voir (Jeyifo 2004 : 155).

²¹⁶ On pourrait aussi penser que le choix de ce terme renvoyant à la sphère de la maladie et de la contagion n'est pas anodin : l'enthousiasme vital d'Elesin est en effet à la fois positif et négatif pour la communauté puisque c'est cet amour de la vie qui l'empêchera de franchir le pas final lors de sa danse de transition.

La qualité de la musique et des passages chorégraphiés est essentielle au bon déroulement d'une pièce comme *Death and the King's Horseman*. Comme en attestent les témoignages de Tunji Oyelana, ancien collaborateur de Soyinka, ce dernier accorde une grande importance non seulement à la valeur et au caractère approprié de la musique utilisée pour ses pièces, mais aussi au langage corporel de tous les acteurs (Oyelana 21). Oyelana explique que lors des entraînements et répétitions de la nouvelle troupe de Soyinka, Orisun Theatre, après la désintégration de la première compagnie 60' Masks, c'est le dramaturge et metteur en scène nigérian lui-même qui prenait en charge la partie « Mime, jeu et mouvement » (21). Fin connaisseur des danses et des chants traditionnels, Soyinka, qui est en outre un excellent chanteur, abordait la mise en scène de ses pièces en artiste total :

[...] he was always very knowledgeable about the music and other concepts for his work. Let me tell you another story: at the time he was teaching us music and dance at Agodi Quarters, we were trying to deceive him, thinking the man would not know the cultural dances and songs. He would watch you for a while before asking you to do it again, properly this time [...]. He knew all that was necessary; he played the double bass guitar, he played drums, he knew his notes, but he acknowledges your talents and he wanted fresh ideas to add to his own concepts. (Oyelana 21)

Lors d'une rencontre avec les étudiants et étudiantes de l'université de Toulouse-Le Mirail, organisée par Christiane Fioupou²¹⁷ en février 1999, Soyinka revient avec humour sur un épisode marquant des répétitions de *Death and the King's Horseman* à Chicago en 1976, épisode durant lequel il fut confronté au manque de rythme traditionnel des acteurs noirs avec lesquels il travaillait :

The hardest task I had in directing the play was in persuading black actors that they could not dance. Now that does seem a very strange statement but you see, there are different kinds of dancing. There's the ballet in which you try to reach for the moon and there are several forms of mostly African dancing in which you are trying to penetrate to the core of the earth, and within that kind of dancing, there is also a use of the body, a movement of the body which, unfortunately, has been lost to our brothers and sisters, our kinfolk in the United States for a number of centuries and they don't know it. The boogaloo yes, the break dance yes, the bump yes, the stump and all sorts of things, yes they can do that but when it comes to certain rhythms, man as I told them, "you have just two left feet like those white folks"

²¹⁷ Nous tenons à remercier Christiane Fioupou de nous avoir donné accès au documentaire filmé de la rencontre organisée dans le cadre du colloque « Seuils/Thresholds : les littératures africaines anglophones » qui eut lieu les 4, 5 et 6 février 1999 à l'Université Toulouse-Le Mirail.

[rires]. They didn't like it one bit but by the time we finished, they understood and they accepted [...] They all admitted it was a totally new experience to them. (Soyinka 1999 b)

Maîtrisant les danses contemporaines (*boogaloo*, *break dance*), les acteurs avec lesquels Soyinka travaillait pour cette pièce durent se familiariser avec un usage du corps qui leur était inconnu et qui impliquait un ancrage particulier dans le sol (« you are trying to penetrate to the core of the earth »). L'anecdote, loin d'être anodine, est mentionnée dans un article du *Guardian* écrit par Andrew Gumbel après une entrevue avec Soyinka en 2009. Le dramaturge explique ici qu'il réussit à apprendre aux acteurs afro-américains à se mouvoir comme des yorubas en les confrontant à une vision différente de leur corps et de leur gestuelle :

"I told them they were just as ignorant of African culture, African politics, African rhythms as everyone else", he says. "When I told them they couldn't dance, that shocked them. They took it as the greatest insult." He and his choreographer, he says had to "break their bodies into little pieces and then put them back together" before they learned how to move like Yoruba Nigerians. (Gumbel 2009)

Soyinka déconstruit l'idée reçue selon laquelle l'« Africain » – compris comme une projection fantasmatique – saurait danser de manière innée. La reconstruction corporelle qu'il impose à ses acteurs passe par une familiarisation avec les rythmes ancestraux qui constituent le noyau dynamique de la pièce.

C'est justement parce qu'il était conscient de l'importance cruciale de l'énergie rythmique de *Death and the King's Horseman* que Rufus Norris, dans sa mise en scène de la pièce en 2009 au National Theatre (Londres), a fait appel non seulement au chorégraphe vénézuélien Javier de Frutos²¹⁸ mais aussi au nigérian Peter Badejo, danseur, chorégraphe et ami de Soyinka qui jouait le rôle de conseiller général (« consultant », « adviser ») sur « le langage, les chansons et la gestuelle »²¹⁹. Un professeur de danse nigériane était également

²¹⁸ Auparavant, Norris et De Frutos avaient collaboré lors de la production de la comédie musicale *Cabaret*.

²¹⁹ <<https://www.youtube.com/watch?v=SGtdlv61hmY>>. Au sujet de la production au National Theatre, voir l'article de Michael Billington dans *The Guardian*, « But Soyinka's play is as much philosophical as political. Through the character of Olunde, it raises the dilemma of being caught in the crossfire between rival traditions. Even more disturbingly, Soyinka asks us to look beyond our rational distrust of ceremonial suicide. This is tough stuff for a materialist British audience to take on board. But, in a stroke of radical daring, Norris makes it easier

présent lors des répétitions, inculquant aux acteurs les bases des danses traditionnelles. Comme l'expliquent Badejo, de Frutos et Norris, l'idée était de « re-contextualiser » la gestuelle des acteurs en l'ancrant dans la culture nigériane, tout en laissant libre cours à la créativité et en faisant en sorte que le public du National Theatre, peu familiarisé avec les traditions musicales et chorégraphiques yorubas, soit réceptif.

Dans son article « Words to Choreograph: Ritual Archetypes of/at Esu's crossroads »²²⁰, Omofolabo Ajayi-Soyinka, la soeur de Soyinka, revient elle aussi sur son expérience en tant que chorégraphe de *Death and The King's Horseman* lorsque la pièce fut mise en scène par Femi Euba, en 2008, à *Kalamazoo College* aux États-Unis. Ajayi-Soyinka, qui avait déjà chorégraphié la pièce quand elle fut représentée pour la première fois (avec Soyinka lui-même comme metteur en scène) à l'université de Ile-Ife (Nigeria) en 1975, explique qu'un des impératifs conditionnant la réussite de la production de 2008 était la collaboration étroite entre le metteur en scène (ici Femi Euba) et la chorégraphe (Omofolabo Ajayi-Soyinka), la danse constituant « l'action » véritable de la pièce : « The action is in the dance » (Ajayi-Soyinka 2021 : 11). Ajayi-Soyinka participe ainsi au casting de tous les acteurs de *Death and the King's Horseman* aux côtés de Euba afin d'éviter un phénomène courant dans les pièces comportant des passages dansés, à savoir l'instauration d'une délimitation claire entre les « acteurs » et les « danseurs ». Une telle délimitation entrave en effet l'esprit de cohésion et va généralement de pair avec un traitement de la danse comme élément d'importance secondaire :

In many instances, directors of plays with integrated dances involve choreographers only after rehearsals have started, and sometimes all the blocking has been completed. It is even more rare for the director to be involved in the audition of the dancers; this is the sole responsibility of the choreographer, just as the director is focused on the acting cast [...]

by presenting the play with an all-black cast that “whites” up to play the colonialists. This is a classic piece of Brechtian alienation that forces us to examine the issues at stake. It also yields moments of startling comedy. To see Lucian Msamati and Jenny Jules as the Pilkings posing as upper class imperialists is initially as hilarious as watching a group of Yoruba women mimicking the British habit of crossing and uncrossing their legs » (Billington 2009).

²²⁰ Nous remercions Folabo Ajayi-Soyinka de nous avoir autorisée à citer une version encore non publiée de cet article à paraître prochainement dans *Atlantic Studies Journal*.

Consequently, it impacts the overall aesthetics, and the choreography can come across like an afterthought to the rest of the production [...]. (17)

L'enjeu le plus grand pour la chorégraphe était de faire prendre conscience aux acteurs recrutés de l'importance symbolique et narrative de la danse dans *Death and The King's Horseman*. Afin d'intégrer convenablement les passages dansés dans la trame narrative de la pièce, Ajayi-Soyinka devait au préalable inculquer à tous les acteurs non seulement l'esprit mais aussi les bases techniques des danses nigérianes. Son objectif était « d'insérer le plus doucement possible la fluidité du mouvement dans les mots de la pièce, en d'autres termes, de « chorégraphier les mots » » (14) : « As the choreographer, it is my creative responsibility to make this happen, make the dance speak the words. I must find the space of fluidity in the spoken language for the poetics of dance; I need to convey to the cast how spoken words can be choreographed into movement » (12).

Le rapport étroit entre le langage poétique évocateur des personnages et la danse est tel dans la pièce que la chorégraphe dit avoir utilisé les tons de la langue yoruba, proches des notes musicales, pour aider les acteurs-danseurs à construire leurs phrases chorégraphiques, une technique qu'elle emploie lorsqu'elle donne des cours de danse à des étrangers : « When I teach dance to non-tonal language peoples like the English or French speakers, I use the tonality of an African language to ease students in understanding the undulating (dipping and rising) movements common in many African dances » (6). Quoique *Death and the King's Horseman* soit écrit en anglais, Soyinka détourne l'accentuation traditionnelle de la langue anglaise en la réintégrant dans la « sphère rythmique yoruba » : « In other words, the characters in *Death and the King's Horseman* speak « Yoruba rhythmical cadence in English » and the non-tonal English language transitions easily into tonal-based movements » (13). Cette approche de la danse, qui implique que les acteurs perçoivent la musicalité intrinsèque des mots pour l'incarner dans leur corps, est idéale dans le cadre d'une pièce de théâtre total où même le son des tambours (« talking drums ») fait office de langage.

La préparation corporelle intense des acteurs des pièces de Soyinka est également décrite par Silvia Namussasi dans son compte rendu sur la production amateur de *The Lion and the Jewel* (pièce qui s'appuie en grande partie sur des performances chantées, dansées et mimées), à Mombasa, au Kenya, en décembre 2013. Ayant travaillé avec le chorégraphe Cyrus Ng'ang'a, elle rappelle que le travail quotidien de l'équipe pendant les répétitions qui précèdent les représentations consistait à installer une justesse et un équilibre corporel essentiels. Le yoga était l'une des techniques employées pour y parvenir :

The show required a lot of energy and physical fitness and thus required a flexible team of ten actors with the crew included. Every rehearsal would start with an hour of yoga. The practice of yoga is key in our way of working. Apart from physical fitness, it warms up the body and enables the actors to be energetic throughout the day. It helps in body alignment and balance, which brings unity to the body system, directing the group's focus for the day. Dance warm-ups and routines would follow through theatre exercises and then work on the text [...]. (Namussasi 32)

Notons que les exercices physiques précèdent le travail sur le texte dans ce cas précis.

À regarder la formation et les techniques abordées lors des répétitions des acteurs de la Blue Raincoat Company, dont le répertoire compte des pièces de Yeats (*At the Hawk's Well* et *The Cat and the Moon*), nous constatons que l'attention portée au pouvoir communicationnel du corps en mouvement au sein d'une performance totale est tout aussi importante, en accord avec la vision yeatsienne du théâtre total. Dans son ouvrage consacré à la Blue Raincoat Company, Rhona Trench montre que les acteurs, conscients que le corps est un véhicule premier d'expression et un outil narratif indispensable, ont reçu une formation de mime corporel. Ils sont ainsi capables de transmettre des idées abstraites et universelles ainsi que des émotions par l'intermédiaire de mouvements codifiés : « The actor's formal training in corporeal mime (predominantly in Étienne Decroux's style of training [...]) means that they strive to express abstract and universal ideas and emotions through codified movements of the entire body, especially the trunk [...] » (Trench 2).

L'approche comparable des acteurs des pièces de Yeats et de Soyinka illustre les points communs qui rallient deux dramaturges pourtant très éloignés en termes géographiques, temporels et culturels. Comme nous l'avons montré dans cette première partie, au-delà des différences esthétiques et socio-culturelles qui séparent leurs œuvres, les pièces de Yeats et de Soyinka visent à élaborer une dramaturgie totale ritualisée capable à la fois de relier et d'interroger, dans le sens où elles poussent les spectateurs à méditer sur les sens multiples de l'histoire et de l'Histoire (nationale) que les corps en mouvement contribuent à raconter.

Si leur théâtre est total et rassembleur, en raison de la présence de divers médias tels que le chant, la danse, les échanges dialogués et le mime, qui cohabitent pour provoquer un état de transe chez les spectateurs, il laisse aussi une place au phénomène de distanciation, au pas de côté subversif, à l'ironie ou la parodie. Yeats et Soyinka invitent ainsi leur public à repenser l'identité, qu'elle soit individuelle ou collective : celle-ci n'est alors pas envisagée comme essence immuable mais comme flux en perpétuel changement, à l'image des corps dansants qui évoluent dans les pièces.

Au sein d'un théâtre qui tend à la fois à rallier et à questionner, la danse, tout comme les formes rituelles étudiées plus haut, est symbole d'unité et d'équilibre d'une part *et* symbole de dissonance ou véhicule de conflit d'autre part. Même dans une pièce comme *Fighting the Waves*, œuvre dramatique totale qui réalise l'alliance entre différentes formes artistiques, la danse incarne la discorde qui est au centre de l'intrigue.

Rappelons-nous les propos de Joseph Holloway au sujet de la musique d'Antheil qu'il trouvait anormalement dissonante : « The steam-whistle organ or a merry-go round discourses heavenly music by comparison with the music shook out of a bag of notes anyhow by the American concoctor of this riot of discords » (Holloway cité par Ellis 328-29). Cette « riot of discords », aussi décriée qu'elle soit par un spectateur dublinois déçu, est en adéquation avec les thèmes du conflit et de l'impossibilité d'une union parfaite entre les mondes naturels et

surnaturels que développe la pièce, comme nous le verrons dans notre deuxième partie. *Fighting the Waves* constitue de ce point un vue un exemple marquant de la tension qui habite les corps dansants dans les pièces de Yeats et de Soyinka, des corps pris entre un besoin d'unité et de stabilité existentielle ou politique et la nécessité de se confronter à l'expérience de l'isolement, du déséquilibre, de l'échec.

C'est à cette tension que nous souhaitons à présent nous consacrer : matériau rebelle et métamorphique, résistant aux classifications réductrices – à l'instar des formes rituelles qui la contiennent souvent – la danse, ne serait pas simplement à envisager comme la projection utopique d'une unité ontologique et nationale retrouvée, mais aussi, et avant tout, comme le processus indéfini d'une reconstruction, moment de basculement d'un état à un autre qui implique d'affronter diverses formes d'altérité (qu'elles soient humaines ou surnaturelles...).

Les dysfonctionnements et dérives qui sont souvent associés aux passages dansés dans les pièces nous montrent dans quelle mesure la perception de la danse comme idéal existentiel de réconciliation est contrebalancée par une mobilisation du corps dansant comme support de réflexion critique sur la réinvention de l'identité personnelle et collective.

En juxtaposant ainsi deux conceptions distinctes de la danse, Yeats et Soyinka s'imposent comme des penseurs de la contradiction. Leur vision dissidente, qui les invite à opérer des détours et à observer leur propre trajectoire dramaturgique avec recul, semble trouver une définition admirable dans le poème de Soyinka « Doctored Vision ». Relatant avec humour sa visite chez un ophtalmologue qui lui confirme qu'il est myope d'un œil et hypermétrope de l'autre, le poète médite sur cette différence « anormale » d'un point de vue médical mais néanmoins fructueuse d'un point de vue artistique :

Short-sighted in one eye, long in the other.
The patient waits, the explosion comes on cue-
“But not within the limits we call natural!
A little difference, that's the norm, but this?
These, sir, belong to different pairs of eyes!”
[...]

A squint
Would make some sense, because your eyes, sir,
Are at war with one another. They harmonise
At certain magic intervals [...].

Magic intervals? The patient feels consoled,
No longer isolated as a visual freak.
“That sounds poetic” [...]. (Soyinka 2002 b : 15)

Christiane Fioupou voit dans ce poème la métaphore d’un dédoublement de la vision (et non pas simplement de la vue soyinkienne) partagée entre une focale satirique et une focale poétique (Fioupou 1991 : 500). En témoignent les derniers vers du poème : « Today he roams the streets, surviving / On his own prescription: / One eye-patch woven of gossamer skeins / From that charmed loom that spun / Images of new clothes for the Emperor. / And, for the other eye, a conjured prism, herding / Riots of signals into a parsimonious / Lyric impetus, spaced, at magic intervals » (Soyinka 2002 b : 16). La référence au conte d’Andersen, *Les habits neufs de l’Empereur*, qui se termine sur l’image d’un empereur pris au piège des escrocs-tisserands et obligé de défiler nu devant son peuple (alors qu’il est supposément vêtu des « habits neufs » qui n’existent pas en réalité), est claire dans la première partie de l’extrait cité. L’œil bandé renvoie bien au « regard critique de celui qui, avec lucidité, ose mettre le pouvoir à nu » (Fioupou 1991 : 500). Le « prisme occulte », lui, « fait référence à la vision du poète, et, en filigrane, aux « seize combinaisons d’Ifa » qui l’aident dans son élan lyrique à embrasser le monde des vivants, des morts et de ceux à naître » (500).

De manière plus générale, dans les pièces de Yeats et de Soyinka, l’élan spirituel des dramaturges qui les invitent à se projeter au-delà du visible (œil hypermétrope) cohabite avec le regard scrutateur et sans pitié qu’ils posent sur les réalités socio-politiques et culturelles du monde (œil myope). Cette double vision se retrouve dans le traitement de la danse qui est à la fois un idéal représentatif d’un ailleurs spatio-temporel, à première vue éloigné des réalités concrètes, et un outil de réflexion critique sur ces mêmes réalités.

DEUXIÈME PARTIE

**LA DANSE COMME MATÉRIAU REBELLE : DE LA
MUSIQUE DES SPHÈRES À L'ESTHÉTIQUE DU
DYSFONCTIONNEMENT ET DU DÉSÉQUILIBRE**

Dans cette deuxième partie, nous comptons explorer les différentes facettes de cet objet résistant aux catégorisations qu'est la danse dans les pièces. Contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, le corps dansant n'est pas seulement synonyme d'unité et de stabilité bien qu'il soit souvent associé à ces deux notions. Multiple, changeante, transitionnelle – à l'instar de l'identité en construction – la danse, souvent dysfonctionnelle, s'impose fréquemment comme expérience du déséquilibre, sous toutes ses formes, comme mouvement chaotique et subversif qui fait imploser les structures et les idéologies établies. C'est là le revers de la pièce, le regard distancié et dissident (*dis-sedere*) de Yeats et Soyinka sur leur propre projection idéale du corps dansant comme symbole de juste proportion, d'unité et d'immobilité.

Un premier chapitre, « Reconciling a Warring Universe ? » sera justement consacré à cette projection idéale qui entre en contradiction avec la nature incertaine et multiforme de la danse tant sur un plan formel que thématique. À première vue, la danse peut en effet s'interpréter comme l'incarnation ou la promesse d'une réunification, qu'elle soit intérieure et personnelle ou bien sociale, à l'échelle de l'intrigue des pièces. Modèle de proportion se mouvant au rythme de la musique harmonieuse des sphères²²¹, le corps dansant réalise l'alliance d'éléments opposés tels que l'esprit et le corps, le mouvement et l'immobilité, l'intérieur et l'extérieur, s'imposant comme une forme privilégiée d'être au monde.

Nous dédierons notre deuxième chapitre aux dysfonctionnements de la danse dans les pièces. Très souvent, chez Yeats, le corps dansant échoue à atteindre l'Unité d'Être et l'équilibre, et chez Soyinka, la danse est interrompue, mise à mal. Cela tient en partie à la démarche générale des deux dramaturges qui prennent une distance ironique vis-à-vis de leur

²²¹ Dans le texte *De la danse* de Lucien de Samosate, écrivain grec du II^e siècle, Lycinus tisse un lien entre la danse et l'harmonie des sphères pensée sur le mode musical, une association qui nous semble pertinente pour aborder notre premier chapitre « Reconciling a Warring Universe ? » : « Les écrivains qui nous donnent la généalogie la plus authentique de la danse te diront qu'elle date de l'origine même de l'univers [...]. Le chœur des astres, la conjonction des planètes et des étoiles fixes, leur société harmonieuse, leur admirable concert, sont les modèles de la première danse » (de Samosate, fragment 7). <https://mediterranees.net/mythes/lucien/danse.html>. [lien consulté le 01/03/2021]. Cette vision idéale de la danse est à la fois véhiculée et remise en question par les pièces du corpus.

vision de la danse comme utopie. Leur refus d'idéaliser la danse et de l'essentialiser les mène à montrer comment le corps dansant peut représenter les efforts et les défaites de la condition humaine. Notons que même lorsque la danse est entamée, son potentiel de dissidence demeure, malgré le fait que l'unité ou la stabilité ultimes ne soient pas atteintes. Les pièces nous invitent même à formuler l'hypothèse que la forme conflictuelle que revêtent souvent les danses n'est pas exclusivement négative. Cette vision de la danse comme affrontement fondateur sous-tend une réflexion sur des problématiques ontologiques et identitaires.

Un troisième chapitre sera consacré aux liens entre la danse et diverses formes de déséquilibre. À rebours de l'image policée de la danse comme moyen de rééquilibrage personnel et communautaire dans l'imaginaire collectif, dans les discours nationalistes normatifs, et bien sûr dans les pièces elles-mêmes qui véhiculent cette image dans une certaine mesure, les œuvres du corpus présentent la danse comme processus instable, expérience de la perte d'équilibre, qu'il soit physique ou psychologique. Cette association n'est pas le reflet du pessimisme de Yeats et de Soyinka qui investissent le déséquilibre d'un potentiel libérateur : celui-ci permet en effet d'échapper au danger de la fixité et s'assimile souvent à une épreuve initiatique constructive.

Chapitre 1 – « Reconcil[ing] a warring universe²²² » ?

1.1 Danse, unité et équilibre : point théorique

Dans les pièces du corpus, la danse est fréquemment perçue comme le signe d'une nouvelle aube, symbolisant le retour à une certaine intégrité individuelle ou nationale. Elle est l'image d'une unité qui semble, dans un premier temps du moins, faire contrepoint à la présence d'êtres affaiblis, fragmentaires, difformes, grotesques ou encore démembrés, reflets d'un manque d'harmonie intérieure et du dysfonctionnement du corps politique des sociétés coloniales ou postcoloniales irlandaise et nigériane.

Idéal de mesure et d'harmonie, le danseur représente un équilibre savant entre les sphères distinctes de l'esprit et du corps, de l'art et de la nature, de l'humain et du divin. L'étymologie du terme « équilibre » renvoie en effet à l'idée d'une juste proportion, d'un juste rapport, les deux côtés de la balance (*libra*) étant égaux (*equi*, de *aequus* : égal). La relation entre les notions d'unité et d'équilibre est récurrente dans les pièces du corpus qui font souvent de la danse une forme de plénitude vitale. Nombre des pièces de Yeats et de Soyinka donnent ainsi à voir la danse comme la quête ou l'acquisition ultime d'une reconstruction identitaire au sein de laquelle les lignes de partage et les différences tendent à s'estomper, que l'on songe à *The Only Jealousy of Emer* (1919), aux réécritures du mythe biblique de Salomé et de la décollation de Jean-Baptiste (*The King of the Great Clock Tower* (1934)), *A Full Moon in March* (1935)), à *The Cat and the Moon* (1924) (Yeats), ou *A Dance of the Forests* (1963) et *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite* (1973) (Soyinka).

Avant d'analyser en détail les liens tissés entre la danse et les notions d'unité, d'équilibre et de stabilité dans les pièces à travers des micro-lectures précises des passages dansés, il

²²² Ce titre s'inspire d'un passage de *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite* où le chef des esclaves célèbre Bromius (Dionysos) : « ... his mesh of elements / Reconciles a warring universe » (Soyinka 1973 : 251).

convient, afin de cerner la portée symbolique de ces derniers, de se pencher sur le concept yeatsien d'Unité d'Être et sur le concept yoruba *ì wòn òtún iwòn òsì* (« The Philosophy and Aesthetics of Symmetrical Balance » (Ajayi-Soyinka 1998 : 27), notions qui informent respectivement la vision de la danse des deux dramaturges.

1.1.1 « *Hammer your thoughts into unity* » : l'Unité d'Être chez Yeats

Dans un passage bien connu tiré d'*Explorations*, Yeats revient sur l'intuition initiale qui le mena à formuler son projet à la fois littéraire et politique :

One day when I was twenty-three or twenty-four this sentence seemed to form in my head, without my willing it, much as sentences form when we are half-asleep: 'Hammer your thoughts into unity'. For days I could think of nothing else, and for years I tested all I did by that sentence. I had three interests: interest in a form of literature, in a form of philosophy, and a belief in nationality. None of these seemed to have anything to do with the other, but gradually my love of literature and my belief in nationality came together [...]. Now all three are, I think, one, or rather all three are a discrete expression of a single conviction. (Yeats 1962 : 263)

Cette injonction personnelle, « *Hammer your thoughts into unity* », née dans le contexte particulier de la fin du 19^{ème} siècle, devient le fil directeur qui permet à l'écrivain de structurer progressivement le chaos de sa pensée. Ainsi les trois sphères d'intérêt de Yeats qui se présentaient au départ comme indépendantes l'une de l'autre (« a form of literature », « a form of philosophy », « a belief in nationality ») s'avèrent n'être que les différentes manifestations d'un irrésistible besoin d'unification et d'harmonisation. Les trois concepts mentionnés dans notre première partie (chapitre 1, sous-partie 2), l'Unité de Culture, l'Unité d'Image et l'Unité d'Être, naissent à partir de cette injonction.

Parmi ces trois concepts, c'est l'Unité d'Être que la critique rattache souvent à la figure de la danseuse, illustration de « ce corps humain parfaitement proportionné » dont parle Yeats dans *Autobiographies* en expliquant que le terme est emprunté à Dante :

I thought that in man and race alike there is something called "Unity of Being", using that term as Dante used it when he compared beauty in the *Convito* to a perfectly proportioned human body. My father, from whom I had learned the term, preferred a comparison to a

musical instrument so strung that if we touch a string all the strings murmur faintly. (Yeats 1999 : 164)

Jacqueline Genet, qui a notamment consacré un article aux liens entre la danse et la recherche de l'unité dans les pièces de Yeats (Genet 2015), commente l'origine et la portée de ce terme dans *La poésie de William Butler Yeats*. Le concept d'Unité d'Être, qui « vient de la Grèce classique, avec son idéal de la beauté conçue comme mesure et proportion », et qui renvoie à l'image de la « totalité » et de « l'harmonie », est « le credo qui oriente sa vie [la vie de Yeats], son œuvre, sa philosophie et sa conception de la société » (Genet 2007 : 297-98).

Si la notion même d'Unité d'Être est d'abord liée à un questionnement d'ordre « psychologique » et individuel (Genet 2007 : 298), elle est intrinsèquement associée à la notion plus générale d'Unité de Culture : « L'Unité de Culture est à la société ce que l'Unité d'Être est à l'individu. L'absence de l'une rend très difficile la réalisation de l'autre [...] » (Genet 2007 : 300). Représentant une solution idéale à la division inhérente à l'homme, l'Unité d'Être peut ainsi se penser comme une projection utopique, celle « d'un état imaginaire [...] où toutes les contradictions de la condition humaine trouvent une résolution et une réconciliation » (Taylor 1984 : 14).

C'est à la phase 15 de la lune (la pleine lune) que correspond cet état de perfection inaccessible de notre vivant. Il est présenté par Yeats dans *A Vision*, système symbolique retraçant les différentes incarnations de l'âme humaine que le dramaturge élabore à partir des écrits automatiques de sa femme George²²³ :

Body of Fate and Mask are now identical; and Will and Creative Mind identical; or rather the Creative Mind is dissolved in the Will and the Body of Fate in the Mask. Thought and will are indistinguishable, effort and attainment are indistinguishable [...]. Now contemplation and desire, united into one, inhabit a world where every beloved image has bodily form, and every bodily form is loved [...]. Fate is known for the boundary that gives our Destiny its form, and — as we can desire nothing outside that form — as an expression of our freedom. Chance and choice have become interchangeable without losing their identity²²⁴ [...]. All

²²³ La pratique de l'écriture automatique commence peu après le mariage de Yeats et George Hyde Lees en octobre 1917. Les analyses qu'en tire Yeats le mènent à publier une première version du système en 1925 puis une seconde en 1937. C'est sur cette deuxième édition que nous nous fondons ici.

²²⁴ On songe ici à la danse des soldats romains dans *Calvary*.

that the being has experienced as thought is visible to its eyes, as a whole, and in this way it perceives, not as they are to others, but according to its own perception, all orders of existence. Its own body possesses the greatest possible beauty, being indeed that body which the soul will permanently inhabit [...]. (Yeats 2014 : 101-102)

Cette description se situe dans le livre I de *A Vision*, consacré au fonctionnement de ce que Yeats nomme la *Great Wheel* : « this wheel is every completed movement of thought or life, twenty-eight incarnations²²⁵ [...] Man seeks his opposite or the opposite of his condition, attains his object so far as it is attainable, at Phase 15 and returns to Phase 1 again » (60). Dans ce premier livre, Yeats commence par décrire l'interrelation de principes « contraires », symbolisés par deux cônes opposés, avant d'introduire les *Four faculties*, citées dans le passage ci-dessus, « Will », « Mask », « Creative Mind » et « Body of Fate » :

It will be enough until I have explained the geometrical diagrams in detail to describe *Will* and *Mask* as the will and its object, or the Is and the Ought (or that which should be), *Creative Mind* and *Body of Fate* as thought and its object, or the Knower and the known, and to say that the first two are lunar or *antithetical* or natural, the second two solar or *primary* or reasonable [...]. These pairs of opposites whirl in contrary directions [...]. (54)

Lors de la phase 15 de la lune, une communion s'instaure donc entre *Body of Fate* et *Mask* d'une part, *Will* et *Creative Mind* d'autre part. Se manifestant par la réunion d'éléments aussi éloignés que le destin et la liberté, le hasard et le choix (« Chance and choice have become interchangeable » (101-102)), l'Unité d'Être se caractérise en outre par une beauté corporelle parfaite, en accord avec l'âme qui l'habite : « Its [the being's] own body possesses the greatest possible beauty, being indeed that body which the soul will permanently inhabit » (102). Puisque c'est bien le conflit et la lutte entre les opposés qui constitue le cœur de notre existence (nous y reviendrons dans nos chapitres suivants)²²⁶, cette phase de subjectivité totale ne peut dès lors qu'être « surnaturelle » :

Phase 15 is called Sun in Moon because the solar or *primary tincture* is consumed by the lunar, but from another point of view it is *Mask* consumed in *Will*; all is beauty. The *Mask*

²²⁵ Les 28 incarnations sont fondées sur le cycle lunaire.

²²⁶ « Phase 1 and Phase 15 are not human incarnations because human life is impossible without strife between the *tinctures* » (Yeats 2014 : 59).

as it were wills itself as beauty, but because, as Plotinus says, things that are of one kind are unconscious, it is an ideal or supernatural incarnation. (60)

Si Yeats ne mobilise pas directement le symbole de la danse lorsqu'il présente la phase 15 de la lune dans la partie 3 du premier livre de *A Vision*²²⁷ (101-102), un examen attentif de son œuvre suggère que l'Unité d'Être est atteinte, ou approchée, lors d'expériences particulièrement intenses où le règne entre les antinomies n'a plus sa place, expériences que la danse symbolise dans plusieurs poèmes et pièces du corpus yeatsien.

Le poème « Michael Robartes and the Dancer » constitue un exemple frappant de cette association fréquente entre corps dansant et Unité d'Être. Parangon de la phase 15 de la lune, où l'âme et la sphère physique se rejoignent (« All thought becomes an image and the soul / Becomes a body » explique Robartes à Aherne dans *A Vision* (« The Phases of The Moon ») (Yeats 2014 : 43)), la danseuse incarne ce corps pensant dont nous avons parlé dans le chapitre 3 de notre première partie, au sujet de Michio Ito. Le texte se présente sous la forme d'une conversation entre une voix masculine, celle de Robartes, (« He ») et une voix féminine (« She »), celle d'une danseuse, comme le laisse entendre le titre. Robartes encourage cette dernière à s'occuper de son corps en délaissant toute activité intellectuelle qui en serait dissociée. À première vue, les propos de Robartes nous apparaissent comme misogynes. Faisant la leçon à son interlocutrice, il utilise d'abord une métaphore éloquente censée convaincre la danseuse du danger que représente l'entretien de l'intellect pour une femme :

HE. Opinion is not worth a rush;
In this altar-piece the knight,
Who grips his long spear so to push
That dragon through the fading light,
Loved the lady; and it's plain
The half-dead dragon was her thought,
That every morning rose again

²²⁷ Yeats emploie en revanche l'image de la danse en guise de définition du « treizième cône » dans *A Vision*, (Yeats 2014 : 175).

And dug its claws and shrieked and fought [...]. (Yeats 1989 : 175)²²⁸

La pensée ou « l'opinion » féminine se voit ainsi assimilée à un dragon redoutable que l'amant de la dame combat inlassablement : « And it's plain / The half-dead dragon was her thought / That every morning rose again / And dug its claws and shrieked and fought ». Suggérant qu'en exprimant librement ses pensées, la femme entraîne un déséquilibre dans la relation de couple, Robartes la relègue à la sphère de la beauté physique :

SHE. You mean they argued.

HE. Put it so;
But bear in mind your lover's wage
Is what your looking-glass can show,
And that he will turn green with rage
At all that is not pictured there. (175)

Notons cependant que le discours de Robartes est plus subtil qu'il n'y paraît. Il s'agit moins de refuser toute forme de pensée à la danseuse que de valoriser un autre rapport à la pensée et au savoir, en reconsidérant l'importance du corps dans le processus de cognition :

SHE. And must no beautiful woman be learned like a man?

HE. Paul Veronese
And all his sacred company
Imagined bodies all their days
By the lagoon you love so much,
For proud, soft, ceremonious proof
*That all must come to sight and touch*²²⁹ [...]. (175-76)

On voit bien que le corps est perçu comme source de sagesse (« *HE.* Could the impossible come to pass / She would have time to turn her eyes, her lover thought, upon the glass / And on the instant would grow wise » (175)), dans un contexte socio-culturel où la sphère physique est pourtant décriée : « *SHE.* I have heard said / There is great danger in the body » (176)²³⁰. En

²²⁸ Tous les extraits de poèmes de Yeats cités dans cette thèse sont tirés de l'édition Palgrave Macmillan des *Collected Poems*.

²²⁹ Nous soulignons.

²³⁰ Kermode explique que, dans ce poème, Yeats fait allusion à la perte de l'unité qui caractérisait autrefois l'art et les femmes, alors de véritables « corps pensants », période révolue qu'il rattache au 15^{ème} siècle (Kermode 65). Dans « The Tragic Generation » (*Autobiographies*), Yeats décrit cette période où l'Unité d'Être domine,

outré, Robartes mène une véritable réflexion sur l'unité idéale recherchée entre corps et esprit, résumée par l'expression « uncomposite blessedness » dans les vers suivants :

*HE. [...] It follows from this Latin text
That all blest souls are not composite,
And that all beautiful women may
Live in uncomposite blessedness,
And lead us to the like – if they
Will banish every thought, unless
The lineaments that please their view
When the long looking-glass is full,
Even from the foot-sole think it too²³¹. (176)*

Les derniers vers cités ici nous rappellent les propos de Yeats dans « Certain Noble Plays of Japan », lorsqu'il suggère que la délimitation entre l'intérieur et l'extérieur, entre les pensées et le corps, tend à s'effacer : « We only believe in those thoughts which have been conceived not in the brain but in the whole body » (Yeats 1961 : 235). Selon les mots de Frank Kermode dans *Romantic Image*, où il se penche notamment sur le motif de la danseuse dans la poésie de Yeats, symbole de réconciliation réunissant des pôles aussi éloignés que la vie et la mort, « le mouvement et l'immobilité, l'action et la contemplation, le corps et l'esprit » (Kermode 58), chez la femme danseuse « c'est le corps qui pense » : « In women, as in poems, the body as a whole must be expressive; there should be no question of the mind operating independently of the whole body. In a sense the body does the thinking » (Kermode 64). La formule employée par Kermode, « the body does the thinking », s'applique en réalité à une grande majorité des corps dansants des pièces de Yeats et de Soyinka, qu'ils soient féminins ou pas.

Le corps dansant, image d'un tout harmonieux et complet qui constitue le modèle de l'œuvre d'art, et selon nous de la nation en construction, se caractérise alors par son auto-suffisance : « [...] it exists in and for itself, self-begotten (to use a favourite word) [...] »

même chez les hommes : « Somewhere around 1450, though later in some parts of Europe by a hundred years or so, and in some earlier, men attained to personality in great numbers, 'Unity of Being', and became like 'a perfectly proportioned human body', and as men so fashioned held places of power, their nations had it too, prince and ploughman sharing that thought and feeling » (Yeats 1999 : 227).

²³¹ Nous soulignons.

(Kermode 68). On songe ainsi aux propos de Yeats qui, se remémorant ses échanges avec Arthur Symons, affirme dans « The Tragic Generation » (*Autobiographies*) avoir voulu créer une forme théâtrale semblable à la figure solitaire de la danseuse :

Yet I am certain that there was something in myself compelling me to attempt creation of an art as separate from everything heterogenous and casual, from all character and circumstances, as some Herodiade of our theatre, dancing seemingly alone in her narrow moving luminous circle²³². (Yeats 1999 : 247)

La danseuse est ici perçue comme un être à part²³³ dont l'unité est réservée à un espace-temps spécifique, cette autre scène sur laquelle évolue l'une des pionnières de la danse moderne, admirée de Mallarmé et de Yeats, Loïe Fuller, véritable innovatrice qui joua le rôle de Salomé en 1893, à l'Athénée, dans une version de Gabriel Pierné et Armand Silvestre (Ellis 157)²³⁴. La description que fait Sylvia Ellis de la danse serpentine²³⁵ de Fuller entre ainsi en résonance avec les propos de Yeats cités précédemment, à l'exception de l'allusion au physique peu gracieux de la danseuse américaine :

On a darkened stage Loïe Fuller swirled swathed in yards of muslin attached to two batons which, when brandished aloft, allowed the draperies to rise and fall, twist and billow to the accompaniment of music and coloured illumination shed on the fabric from various filters placed over lime- and spotlights. (The Fuller phenomenon could not have been realised without the recent invention of electric stage-lighting.) The effect is widely reported to have

²³² Nous reviendrons sur l'importance du mythe de Salomé pour Yeats, notamment dans ses pièces, dans la sous-partie suivante.

²³³ Notons, en anticipant notre réflexion sur la portée dissidente d'un grand nombre de passages dansés dans les pièces, et dans le sillage de Ben Levitas, que l'art de la danseuse ne doit pas pour autant s'interpréter comme un repli sur soi infructueux ; l'impact social de son art « apparemment » (« seemingly ») introverti est important : « The dancer/dance paradoxically symbolises that which is not merely symbolic, it evokes an art, a social practice, and, as a “brightening glance,” [Ben Levitas fait ici référence au poème « Among School Children »] an inter-subjective physical action, experientially felt at the moment of participation », (Levitas 124-125).

²³⁴ Yeats fait référence à Loïe Fuller dans le poème « Nineteen Hundred and Nineteen » où il compare indirectement ses danses aux tourbillons provoqués par « les filles d'Hérodiade », une allusion au vent (Yeats 1989 : 208-210).

²³⁵ Loïe Fuller (1862-1928), danseuse américaine qui joua notamment sur la scène des Folies Bergère, dit avoir inventé la danse serpentine dans son autobiographie *Fifteen Years of a Dancer's Life*, danse qui doit beaucoup à la *skirt-dance* représentée par Kate Vaughan (Ellis 156-60). Nous reviendrons sur l'impact de la danseuse, et plus généralement de la *free dance*, sur les danses des pièces de Yeats dans le chapitre 4 de notre dernière partie. Soulignons simplement pour le moment le rôle crucial que jouèrent les expérimentations de Fuller dans le développement et l'histoire de la danse moderne : « Once marginalized as an eccentric performer on the periphery of theater history, Fuller is now recognized as an important dance innovator who pushed the boundaries of performance technique by incorporating into her choreographic aesthetics contemporary advances in lighting technology and costume design » (Jones 18).

been enchanting, although photographs of the dancer in her stage costume show a plump woman with rather a pudgy face [...]²³⁶. (Ellis 154-55)

Seule sur la scène, la danseuse crée son propre univers d'ombre et de lumière, tout en amenant petit à petit le public à pénétrer, comme par enchantement, dans son « cercle lumineux et mobile » pour réutiliser la formule de Yeats dans « The Tragic Generation ». Bien que Loïe Fuller n'ait visiblement pas possédé ce « corps parfaitement proportionné » en lien avec l'Unité d'Être, elle symbolisait pour Yeats la réunion idéale entre les opposés :

He perceived her as form invested with meaning, form produced as a result of labour, and above all, as the dancer who is emblematic of unity of being. For Yeats, as for Mallarmé, she represented, more than all other dancers, the fusion of humanity and sterility, the concrete and the abstract [...]. (Ellis 162)

Entité auto-construite et autonome, le corps dansant s'impose comme ce « mystère de la phase 15 » de la lune dont parle Yeats dans *A Vision* (Yeats 2014 : 153), un mystère évoqué dans le poème « The Double Vision of Michael Robartes and the Dancer » (*The Wild Swans at Coole*)²³⁷. Voici la deuxième section du poème qui présente la seconde vision de Robartes, celle de la pleine de lune avec les trois figures symboliques du Sphinx, du Bouddha et de la danseuse :

On the grey rock of Cashel I suddenly saw
A Sphinx with woman breast and lion paw,
A Buddha, hand at rest,
Hand lifted up that blest;

And right between these two a girl at play
That, it may be, had danced her life away,
For now being dead it seemed
That she of dancing dreamed.

Although I saw it all in the mind's eye
There can be nothing solid till I die;
I saw it by the moon's light
Now at its fifteenth night.

One lashed her tail; her eyes lit by the moon
Gazed upon all things known, all things unknown,

²³⁶ Voir annexe VI pour une photographie de Loie Fuller.

²³⁷ Un fragment de « The Double Vision of Michael Robartes and the Dancer », poème qui fut rédigé en 1919 en guise de commentaire sur une version antérieure de *A Vision*, est inséré dans *A Vision* (version de 1937).

In triumph of intellect
With motionless head erect.

The other's moonlit eyeballs never moved,
Being fixed on all things loved, all things unloved,
Yet little peace he had,
For those that love are sad.

Oh, little did they care who danced between,
And little she by whom her dance was seen
So she had outdanced thought.
Body perfection brought,

For what but eye and ear silence the mind
With the minute particulars of mankind?
Mind moved yet seemed to stop
As 'twere a spinning top.

In contemplation had those three so wrought
Upon a moment, and so stretched it out
That they, time overthrown,
Were dead yet flesh and bone. (Yeats 1989 : 171-72)

La danse est ici présentée comme une étrangeté, un phénomène inouï qui intervient à un moment spécifique, celui d'une expérience mystique : (« I saw it by the moon's light / Now at its fifteenth night »). De prime abord, le corps dansant semble mis à distance. Non seulement apparaît-il dans le cadre de la projection mentale de Robartes (« I saw it all in the mind's eye ») mais il évolue aussi dans un contexte onirique car la danseuse rêve qu'elle danse : « it seemed that she of dancing dreamed ». Pourtant, la vision de Robartes possède une telle force qu'il l'interprète comme une vérité éternelle : « There can be nothing solidier till I die ».

La danse est donc à la fois cette étrangeté surnaturelle inaccessible et cette réalité concrète qui imprime la rétine et hante la mémoire de Robartes (voir la section III du poème). Image de l'Unité d'Être représentée par la pleine lune, la danseuse est au croisement des oppositions qui constituent l'existence. Ainsi, elle relie l'insouciance de l'enfance (« a girl at play ») à la gravité de la mort puisque la danseuse est en réalité un spectre, une réincarnation : « For now being dead it seemed / That she of dancing dreamed ».

La place de la danseuse entre le bouddha et le sphinx vient renforcer cette idée d'un corps dansant qui tisse un lien entre des sphères contraires, formant par là un tout harmonieux.

Yeats nous donne quelques indices au sujet de ces deux figures symboliques dans *A Vision* : « These two conjunctions which express so many things are certainly, upon occasion, the outward-looking mind, love and its lure, contrasted with introspective knowledge of the mind's self-begotten unity, an intellectual excitement » (Yeats 2014: 153). Si la danseuse se situe entre le bouddha et le sphinx, c'est parce qu'elle a le privilège de combiner l'émotion et l'intellect et de dépasser la dichotomie entre objectivité et subjectivité. Spectre incarné (« dead yet flesh and bone » ; « body perfection brought »), la danseuse oscille entre la vie et la mort, la mobilité et l'immobilité (« Mind moved yet seemed to stop »), « étirant » l'instant (« a moment ») en éternité (« time overthrown »). Elle représente alors (par anticipation) ce « still point of the turning world » que décrit T. S. Eliot dans « Burnt Norton » (publié en 1936), poème liminaire des *Four Quartets (Collected Poems)*²³⁸ :

At the still point of the turning world. Neither flesh nor
fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance
is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from
nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still
point,
There would be no dance, and there is only the dance.
[...]
The inner freedom from the practical desire,
The release from action and suffering, release from the inner
And the outer compulsion, yet surrounded
By a grace of sense, a white light still and moving,
Erhebung without motion, concentration
Without elimination, both a new world
And the old made explicit, understood
In the completion of its partial ecstasy,
The resolution of its partial horror. (Eliot 2002 : 179)

Dans ces vers, comme dans le poème de Yeats, la danse, correspondant à une libération (« release », « freedom »), transcende les antinomies qui structurent l'existence, ce que la répétition incantatoire des négations « neither » / « nor » exprime. Si elle échappe aux

²³⁸ Au sujet de ce « still point », voir Amélie Ducroux dans *La relation et l'absolu. Lecture de la poésie de T. S. Eliot* (Ducroux 141-143).

étiquetages, la danse constitue dans le même temps ce « point » de repère autour duquel gravite le « monde » pareil à la toupie de « The Double Vision of Michael Robartes ». Symbolisant un état de plénitude qui apporte une solution aux imperfections quotidiennes (« the completion of its partial ecstasy / The resolution of its partial horror »), elle donne corps au miracle d'une immobilité dynamique.

Santosh Pall, dans un article où il explore l'influence de la philosophie orientale (notamment indienne²³⁹) sur la pensée yeatsienne de la danse, « The Dancer in Yeats », se penche justement sur cette association paradoxale entre *movement* et *stillness*, s'appuyant sur les vers tirés de « The Double Vision of Michael Robartes », « mind moved yet seemed to stop » / As 'twere a spinning top » :

Dancing between Buddha and Sphinx the dance embodies the stillness of eternity and the flux of time. In the west the dance is sensation, action; movement is an escape from stillness that is frozen by l'*ennui*. To Valery life is a dancing woman who 'cannot go as far as the skies'; movement is opposed to immobility. Yeats's dancer, unlike Valery's can reach infinity, not with a leap in space to the skies but with an inner motion of her own being. (Pall 121)

Loin de s'assimiler à une « fixité » stérile, pour reprendre le terme d'Eliot dans « Burnt Norton » (« And do not call it fixity »), le corps dansant devient alors plutôt la promesse d'un équilibre caractéristique de l'esthétique orientale de la danse selon Pall (118).

C'est également sous l'angle de l'équilibre qu'Omofolabo Ajayi-Soyinka aborde le mouvement dansé dans le premier chapitre de *Yoruba dance*. Cette notion est essentielle à la compréhension des enjeux de la danse dans de nombreuses pièces de Soyinka et dans d'autres œuvres de la littérature nigériane moderne l'ayant inspiré telles que *The Palm-Wine Drinkard* d'Amos Tutuola. Ce n'est qu'en saisissant l'importance de ce thème dans l'éthos yoruba que

²³⁹ « In Tagore's work, 'the work of a perfect culture', Yeats found a glimpse of unity in art. The 'ever flowing rhythmic dance of creation', Tagore says in *Sadhana*, is not in movement alone but also in repose; not only the whirling motion but also the centre » (Pall 117). Pall rappelle que Yeats possédait une copie du traité sur le théâtre et la danse indienne d'Ananda Coomaraswamy, intitulé *The Mirror of Gesture*.

l'on peut prendre conscience non seulement de l'influence de ce dernier sur les danses des pièces de Soyinka mais aussi des transformations qu'il lui apporte (chapitre 3).

1.1.2 « *The secret of life is balance [...]*²⁴⁰ » ou l'esthétique de l'équilibre chez Soyinka

Bien que Soyinka n'ait pas consacré de textes spécifiquement à l'art chorégraphique et qu'il n'en parle que ponctuellement dans ses essais sur le théâtre et le rituel (voir partie 1), la vision de la danse qui se dégage de son corpus dramatique et de certaines de ses œuvres romanesques s'ancre en partie dans le concept de *symmetrical balance* (*iwòntúnwònsì* en yoruba), défini dans *Yoruba Dance*. Comme le montre Ajayi-Soyinka, l'étymologie même du terme renvoie à l'idée d'une juste proportion, d'un équilibre entre le côté droit et le côté gauche de la balance qui coexistent en harmonie et forment un tout :

The etymology of the word *iwòntúnwònsì* itself is also based on balanced scales and measurement— *iwón-otún*, *iwòn-òsì* (measure of the right, measure of the left) – thus the full appreciation of *iwòntúnwònsì* is based on the concept of symmetrical balance, i.e., the outcome of a balanced right and left. Although the left and the right may be on opposite sides, they make a whole. (Ajayi-Soyinka 1998 : 28)

Dans la culture yoruba, cette notion définit un état de perfection (28), l'atteinte d'un d'équilibre idéal entre les forces opposées dominant notre existence, comme par exemple le positif et le négatif. *iwòntúnwònsì* constitue ainsi un modèle, un repère normatif à partir duquel il est possible d'évaluer un individu ou une situation :

The Yoruba person frowns on any excesses, and the ideal situation in life is based on a moderated balance between the positive (good and perfect) and the negative (bad and imperfect). The Yoruba believe strongly that "There are two sides to a coin," [...]. Thus if the other side of the situation is not apparent, it is not considered real; it is incomplete and unbalanced. (27)

Les implications d'une telle philosophie sont à la fois sociales, religieuses et esthétiques.

Dans le cadre de la religion yoruba, le principe du maintien d'un équilibre entre des forces

²⁴⁰ Cette phrase est tirée de la pièce de Soyinka *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite* (Soyinka 1973 : 277).

contraires symbolisées par les divinités « chaudes²⁴¹ » (*òrìsà lile* ou *òrìsà èle*) et les divinités « froides²⁴² » (*òrìsà èró* ou *òrìsà títù*) se vérifie (38). Si les premières sont associées au domaine de l'action intrépide, les secondes forment un contrepoint efficace à la violence générée par les excès des divinités chaudes : à la destruction qui découle parfois de l'action de ces dernières succèdent les gestes « constructifs » des divinités froides (39) : « As reflected in the primordial myth²⁴³, creativity balances destruction, and order evens out confusion: close in the wake of destruction is the desire to reconstruct and recreate [...] » (39).

Cette conception qui suppose une « complémentarité des forces opposées » (40) au lieu d'une confrontation binaire entre ces dernières, a également un impact important sur la perception du corps, et plus particulièrement du corps dansant, dans la société yoruba. Dans un contexte où le concept de *symmetrical balance* prédomine, la recherche du beau corps proportionné est à la fois esthétique et éthique, la beauté (*ewà*) étant le résultat d'un juste rapport entre l'apparence extérieure et la « beauté intérieure », synonyme de « bonne conduite » (Ajayi-Soyinka 1998 : 29) : « The ideal person is expected to conform reasonably (*ìwòntúnwònsì*) to the ethics of body behaviour in the society » (29). Ajayi-Soyinka précise que cette « éthique du comportement corporel en société » n'est pas réductible à une loi rigide, les « idiosyncrasies » et les « écarts ponctuels » trouvant leur place dans ce schéma global (29).

La danse, dès lors qu'on la perçoit comme un « microcosme de la culture yoruba » (8), est un exemple frappant de cette esthétique éthique où l'équilibre est le maître mot :

²⁴¹ Parmi ces divinités caractérisées par leur intrépidité, leur violence et leur énergie débordante, on compte entre autres Ogun, Oya (« la déesse de la grâce, des tourbillons et du fleuve Niger » (Ajayi-Soyinka 1998 : 37)), Sàngó (le dieu de l'éclair et du tonnerre) et Èsù (surnommé le « trickster god »).

²⁴² Les divinités froides sont quant à elles symbole de résilience et de patience. Ajayi-Soyinka mentionne par exemple Obátálá (« le dieu de la création, de la paix, de la pureté et du courage » (37)), Òsun (la déesse de la beauté) et Orúnmilà (le dieu de la divination dans le système d'*Ifa* et du destin).

²⁴³ Ajayi-Soyinka revient en effet sur le mythe yoruba de la création en soulignant l'intention initiale d'Olódùmarè (le dieu suprême par opposition aux *òrìsà* (divinités)) lorsqu'il envoie les dieux sur terre : ordonner le chaos de cette dernière qui n'était encore qu'une « masse d'eau » : « The Yoruba people were created to populate the world, and the principal deities found within the myth help to maintain a balanced universe through their assignments and attributes [...] » (37).

For the Yoruba, it is indeed true that dance provides one of the few opportunities in the world for displaying the body that is accepted by the society²⁴⁴ [...].

At the first contact with the audience, the dancer's presence must be a perfect picture of symmetrical balance. The outward physical appearance must be equitably balanced with the stance ["the inner quality of an individual"] (29), which is determined by the dance content [...]. (33)

Plus tard, Ajayi-Soyinka élabore la définition de cet équilibre singulier du danseur en insistant sur l'alliance paradoxale entre mobilité et immobilité, une alliance que nous avons abordée plus haut au sujet de la danseuse dans « The Double Vision of Michael Robartes » de Yeats :

Despite the fact that the body is physically in a state of perpetual strenuous or energetic movements, the dancer must always maintain a balanced state of calm serenity. The dignified calmness of the stance is highly instrumental to attaining this state; it strikes an aesthetic balance between two seemingly opposed elements—motion and stillness [...]. (36)

C'est bien cette cohabitation entre *motion* et *stillness* qui fait l'objet d'une analyse dans l'article de Georgiana Gore, « Dance in Nigeria : The Case for a National Company ». Rappelant que la « stabilité » et la « flexion » définissent la position de base de la danse nigériane, Gore utilise une expression – retranscrite ci-dessous en italiques²⁴⁵ (« the whole body poised in readiness for movement ») – qui pourrait s'appliquer à certains des personnages des pièces de Yeats, personnages en apparence statiques mais sur le point de danser :

The legs are bent at the hip, knee and ankle joints, parallel feet are firmly planted on the ground, and arms are held loosely flexed at the elbow joint, *the whole body poised in readiness for movement*. From this stance of alert relaxation, the body is propelled into sinuous, largely on-the-spot motion [...]. (Gore 60-61)

Ancré dans le sol tout en étant mu par une force intérieure susceptible de se manifester à tout moment, le corps du danseur, entendu comme un tout constitué d'éléments pourtant différents, peut s'appréhender comme la projection d'un corps politique idéal qui ne risquerait pas de se rompre ni de se déchirer sous le poids des attaques diverses qu'il subit.

²⁴⁴ On verra plus tard que les corps dansants des pièces de Soyinka bouleversent bien souvent ces critères d'acceptabilité.

²⁴⁵ C'est nous qui soulignons.

D'un point de vue plus ontologique, le corps dansant fait signe vers une forme singulière d'être-au-monde, un état de communion avec soi-même et d'indépendance qui trouve son illustration dans un passage du roman de Soyinka, *The Interpreters* (1965), où la danseuse Owolebi « apparaît » sous les yeux stupéfaits d'Egbo qui vit alors la scène comme une expérience religieuse. Là où la torpeur et le désespoir régnaient, dans le night-club où les personnages sont réunis un soir de pluie, la présence de la danseuse transforme le rapport d'Egbo au temps et à l'espace, à l'altérité et à son propre être, ouvrant la voie à un mode d'existence différent qui s'apparente à une semi-transe :

Only then did Egbo see the original herself, alone on the dance floor. None of them, except obviously, Kola and Sekoni, had seen her take possession of the emptied floor. She had no partner, being wholly self-sufficient. She was immense [...] dominating. She filled the floor with a natural air of superfluity. And she moved slowly, intensely, wrapped in the song and the rhythm of the rain. And she brought a change again in the band, who now began to play to her to drape her in the lyric and the mood.

They watched her slowly lose herself, her head thrown back the better to hold private communion with palm fronds, with banana rafters or with whatever leaves faked tropical freshness on the artifact of the floor's centerpiece. The lead drummer moved on her, drawing, as it were, her skin on the crook of the drum [...]. The wind shifted lightly from time to time and drove some water on her and she danced on [...].

And then he [Egbo] turned to the dancer leaning back against the wall and losing himself immediately in her own self-immersion. But first Kola's sketch would intrude, a transparency stuck on his retina, and he would curse him silently and wave away the outrage. 'It was much too busy anyway. The woman dances in one piece, not merely buttock by buttock.'

And she was still by herself, her feet in water [...]. So Egbo called her Owolebi, murmuring the name again and again, Owolebi, Owolebi [...]. Seeking to see through the dancer's eyelids which closed slowly until she saw nothing of the leaking armits of the umbrella centerpiece, and the water ran through her indulgent as hidden hills, sacred. She should have, Egbo decided, *iyun* around her ankles, antimony rings on her breasts and light tooth marks, a full circle of flat valleys sunk in antimony. And on nights like this, to the clang of iron bells and the summons of shaved drums, even old women opened their wrinkled thighs to heaven. The dancer turned her head and her brows arched a rainbow and her hills and runnels were bared clearly to his sight.

'Like a river swollen on fresh yam hillocks.'

And Egbo shut his eyes shutting the division in the stream, moist banks on which his shoulders itched to rest [...] (Soyinka 1981 : 22-24).

La dimension épiphanique du passage est soulignée dès le départ, l'entrée en scène de la danseuse n'ayant pas été remarquée immédiatement par tous les personnages : « None of them, except obviously, Kola and Sekoni, had seen her take possession of the emptied floor ». Le choc visuel d'Egbo face à une telle apparition n'en est que plus fort, malgré le fait qu'il a déjà

vu le dessin parodique de Kola où Owolebi se retrouve affublée d'une paire de bottes Wellington et d'un goitre²⁴⁶ (22). La « version originale » est en effet d'une toute autre ampleur : « she was immense [...] dominating. She filled the floor with a natural air of superfluity ». C'est alors à une scène de « possession », dans tous les sens du terme, qu'Egbo et les autres personnages assistent : non seulement la danseuse a « pris possession » de l'espace vide qui s'offre à elle, mais elle est en pleine possession d'elle-même, son autosuffisance (« being wholly self-sufficient ») allant de pair avec l'image d'unité qui se dégage de sa danse telle qu'elle est perçue par Egbo : « The woman dances in one piece, not merely buttock by buttock ». Si la danseuse « se perd », « s'oublie » dans son état de transe, (« They watched her slowly lose herself »), ce n'est que pour mieux se retrouver, ce que l'expression « self-immersion » confirme.

La lenteur d'Owolebi déclenche un état hypnotique chez Egbo qui partage alors ce qui se présentait au départ comme une expérience personnelle et intime : « losing himself immediately in her own self-immersion », « seeking to see through the dancer's eyelids which closed slowly ». Pénétrant petit à petit dans le microcosme de la danse qui le transporte dans un espace-temps rituel où l'eau²⁴⁷ de pluie est devenue un fleuve accueillant, Egbo vit cet instant « sacré » comme une révélation, une rencontre avec ce qu'il nomme « the Black Immanent » (24). L'univers de la danseuse, aussi hermétique qu'il puisse sembler de prime abord, est donc accessible à ceux qui acceptent de s'y laisser glisser pour goûter au mystère d'une plénitude existentielle.

²⁴⁶ Nous commenterons ce dessin plus tard lorsque nous nous pencherons sur le contre regard que portent Yeats et Soyinka sur leur propre projection utopique du corps dansant.

²⁴⁷ Dans *La route*, Christiane Fioupou montre que l'image de l'eau joue un rôle crucial dans la présentation du personnage d'Egbo. Cette image « relie ses expériences dans l'espace et le temps : dans le night-club, la pluie qui tombe dans le verre de bière conduit le regard d'Egbo vers une flaque qui le renvoie à un autre point d'eau dans le passé : il revit alors son pèlerinage en bateau avec ses amis à l'endroit où ses parents se sont noyés et où il a failli lui-même perdre la vie [...] » (Fioupou 1991 : 374). Dans le passage qui fait l'objet de notre attention, « l'attraction-répulsion qu'Egbo éprouve pour tout ce qui est lié à l'eau » (379) semble laisser place à un sentiment d'abandon délectable.

Pour Egbo, Owolebi n'est pas une femme mais un symbole comme il le dira plus tard dans un passage aux accents mallarméens²⁴⁸ (123). Symbole d'équilibre et d'unité, le corps dansant est à lui seul un monde, possible représentation d'un ailleurs qui ne se réduit pas à l'image figée et nostalgique d'un passé précolonial²⁴⁹ mais traduit plutôt une vision atemporelle et fantasmée de l'existence vue comme une danse perpétuelle.

Cette danse éternelle, célébrée par le Deuxième Serviteur dans *The King of the Great Tower* de Yeats (« They dance all day that dance in *Tir-nan-oge* ») (Yeats 2001 : 493), est également présente dans un ouvrage fondateur de la littérature nigériane moderne qui marqua beaucoup Wole Soyinka : *The Palm-Wine Drinkard*²⁵⁰ d'Amos Tutuola. Roman qui prend la forme d'un conte fantastique imprégné de la culture et des croyances yorubas, *The Palm-Wine Drinkard* est ponctué de références à la danse de créatures surnaturelles²⁵¹ avec lesquelles le personnage principal, un ivrogne parti à la recherche de son tireur de vin de palme décédé, interagit, au fil de ses déambulations dans le « pays des morts »²⁵².

Un chapitre en particulier, intitulé « The Wraith-Island », nous semble intéressant dans la mesure où les liens entre danse et autosuffisance, danse et équilibre existentiel, que nous retrouverons dans certaines pièces de Soyinka, se dessinent très clairement :

²⁴⁸ Sur Mallarmé et la danse, voir le chapitre 1 de la partie 3.

²⁴⁹ Nous montrerons par la suite, notamment en étudiant *A Dance of the Forests*, que Soyinka n'idéalise pas le passé de son continent, et plus précisément du Nigeria, conscient des richesses mais aussi des crimes et atrocités qui y furent perpétrés.

²⁵⁰ Ce roman paru en 1952 fut traduit par Raymond Queneau en 1953 (*L'ivrogne dans la brousse*). Christiane Fioupou explique que Soyinka fut un fervent défenseur de *The Palm-Wine Drinkard* face aux attaques de ceux qui n'appréciaient pas que la « littérature africaine soit représentée par quelqu'un qui n'écrivait pas un anglais grammaticalement correct » (Fioupou 1991 : 346). Dans « From a Common Backcloth » (*Art, Dialogue and Outrage*), Soyinka célèbre ainsi le talent de Tutuola et la richesse du roman : « Of all his novels, *The Palm-Wine drinkard* remains the best, and the least impeachable. This book, apart from the work of D. O. Fagunwa who writes in Yoruba, is the earliest instance of the new Nigerian writer gathering multifarious experiences under, if you like, the two cultures, and exploiting them in one extravagant, confident whole » (Soyinka 1993 : 9).

²⁵¹ Outre cette vision idéalisée de la danse, le roman comporte aussi des épisodes où cette dernière prend un tour dissident, autre lien avec Soyinka (Tutuola 47-48-49).

²⁵² Fioupou souligne les liens entre *The Palm-Wine Drinkard* et *The Road* : non seulement Murano, tireur de vin de palme renversé par un camion (*The Road*) évoque le tireur de vin de palme de Tutuola, décédé après être tombé du palmier, mais la quête de Professor rappelle aussi celle de l'ivrogne car les deux personnages, « - chacun selon sa manière très particulière - tentent d'accéder à la route qui mène au pays des morts » (Fioupou 1991 : 349).

Then we²⁵³ started our journey in another bush, of course, it was full of Islands and swamps and the creatures of the Islands were very kind, because as soon as we reached there, they received us with kindness and gave us a lovely house in their town to live in. The name of the Island was called "Wraith-Island", it was very high and it was entirely surrounded by water; all the people of the Island were very kind and they loved themselves, their work was only to plant their food, after that, they had no other work more than to play music and dance. They were the most beautiful creatures in the world of the curious creatures and also the most wonderful dancers and musicians, they were playing music and dancing throughout the day and night. But as the weather of the Island was suitable for us and when we saw that we should not leave there at once, we were dancing with them and doing as they were doing there. (Tutuola 45)

L'insularité des créatures dansantes présentées ici évoque immédiatement leur indépendance (politique et existentielle) qui n'est pourtant pas synonyme de repli sur soi puisque les danseurs et les musiciens acceptent l'arrivée du narrateur et de sa femme dans leur cercle. Comme nous l'avons vu précédemment, avec les exemples de la danseuse dans « The Double Vision of Michael Robartes » et d'Owolebi dans *The Interpreters*, et comme nous le montrerons par la suite lors de notre analyse détaillée des pièces, le corps dansant, s'il atteint une forme de complétude, maintient un rapport avec le monde extérieur, ce qui lui permet d'influer, consciemment ou pas, sur ce dernier. L'équilibre entre le dedans et le dehors est doublement respecté car les créatures, exemples vivants du concept de *symmetrical balance*, sont à la fois harmonieuses physiquement et moralement, ce qui explique sans doute leur beauté parfaite : « all the people of the Island were very kind and they loved themselves [...] They were the most beautiful creatures in the world of the curious creatures [...] ».

Nous allons voir que dans les pièces de Yeats et de Soyinka, les danseurs, qu'ils soient considérés individuellement ou en groupe, qu'ils évoluent dans une bulle surnaturelle située aux marges de la société ou soient en prise avec la matérialité et les difficultés du réel, donnent souvent corps à ce microcosme utopique, portant en eux la promesse d'un renouveau socio-politique et existentiel. Les analyses des passages dansés qui suivent nous permettront de montrer comment les deux dramaturges mettent en scène la relation entre corps dansant, unité, et stabilité qui sous-tend leur perception de la danse.

²⁵³ Le narrateur, qui est le personnage principal, est ici accompagné de sa femme.

1.2 Danser l'harmonie

1.2.1 « *When two close kindred meet / What better than call a dance?*²⁵⁴ »

Parmi les pièces de Yeats, trois en particulier tissent des liens entre le passage dansé et l'arrivée d'une ère nouvelle placée sous le signe de l'unité et de l'harmonie : *The Cat and the Moon* (1924) *The King of the Great Clock Tower* (1934) et sa réécriture *A Full Moon in March* (1935). Dans chacune de ces pièces, la danse traduit un accomplissement individuel dont la portée symbolique dépasse en réalité la sphère personnelle.

Commençons par la danse finale dans *The Cat and the Moon*, pièce fondée sur l'interaction entre deux mendiants, un boiteux et un aveugle, bien décidés à trouver le puits sacré de Saint Colman afin de guérir de leurs infirmités respectives. La danse du Boiteux intervient à la fin de la pièce une fois que les deux hommes ont rencontré le Saint grâce auquel l'Aveugle retrouve l'usage de ses yeux. Avant le passage dansé en question, le Boiteux, qui décide ultimement d'être béni plutôt que d'être guéri, prend le Saint (léger comme une « sauterelle » (Yeats 2001 : 452)) sur son dos, assumant alors la position qu'il occupait lui-même au début de la pièce lorsque l'Aveugle le portait. Ce geste est doublement significatif. Tout d'abord, il représente l'alliance entre deux hommes en apparence très différents, le Boiteux, menteur et voleur²⁵⁵, et le Saint, son opposé, un être spirituel qui n'est peut-être pas si éloigné de lui qu'il en a l'air, comme le suggère le chant du Premier Musicien : « *When two close kindred meet / What better than call a dance ?* » (446). Comme l'explique Yeats, le duo que forment le Boiteux et le Saint reflète ainsi celui du chat et de la lune, deux êtres opposés qui sont mentionnés dans les chants de la pièce :

[...] I wrote a little poem where a cat is disturbed by the moon, and in the changing pupils of its eyes seems to repeat the movement of the moon's changes, and allowed myself as I wrote to think of the cat as the normal man and of the moon as the opposite he seeks

²⁵⁴ Cette citation tirée de *The Cat and the Moon* (Yeats 2001 : 446) souligne l'idée que les opposés ne sont pas systématiquement incompatibles et qu'ils se rejoignent à certains moments choisis.

²⁵⁵ Lorsque l'Aveugle retrouve la vue et voit la peau de mouton noire sur le corps du Boiteux, il s'aperçoit en effet que c'est ce dernier qui lui avait volé son mouton, ce qu'il soupçonnait (449).

perpetually [...]. Doubtless, too, when the lame man takes the saint upon his back, the normal man has become one with that opposite [...]. (Yeats 2001 : 700)

Ensuite, le fait que le Boiteux porte le Saint sur son dos l'identifie, selon le symbolisme de la pièce explicité par Yeats dans ses notes, à la sphère corporelle, tandis qu'il était jusqu'à présent associé à l'âme dans sa relation avec l'Aveugle :

I [...] chose for theme the lame man, the blind man, and the well. It seemed that I could be true to the associations of such places if I kept in mind, while only putting the vaguest suggestion of it into the play, that the blind man was the body, the lame man was the soul. (700)

Dans ce contexte, la danse du Boiteux traduit l'accès à une véritable Unité d'Être, distincte de l'unité factice qui reliait une âme imparfaite (le Boiteux avant qu'il ne soit béni) et un corps incomplet (l'Aveugle) au début de la pièce²⁵⁶. Les didascalies qui introduisent la danse miraculeuse du Boiteux, chevauché par l'invisible Saint, rendent compte du nouvel équilibre existentiel qu'il a atteint, son élévation spirituelle allant de pair avec un recouvrement de ses capacités physiques :

The Lame Beggar begins to dance, at first clumsily, moving about with his stick, then he throws away the stick and dances more and more quickly. Whenever he strikes the ground strongly with his lame foot the cymbals clash. He goes out dancing, after which follows the First Musician's song. (453)

On note l'évolution de la gestuelle du personnage qui ne se débarrasse pas totalement de son handicap physique (« *whenever he strikes the ground with his lame foot* ») mais se montre de moins en moins maladroit et finit par trouver une forme d'ancrage dans le sol : « *The Lame Beggar begins to dance, at first clumsily, moving about with his stick, then he throws away the stick and dances more and more quickly* ».

²⁵⁶ Nous reviendrons sur la première danse de la pièce, conflictuelle, plus tard (dans le chapitre 2) : « *Blind Beggar beats Lame Beggar. The beating takes the form of a dance and is accompanied on drum and flute. The Blind Beggar goes out* » (452).

Dans la mise en scène de la pièce par la Blue Raincoat Theatre Company, en 2016, avec Fiona McGeown dans le rôle du Boiteux²⁵⁷, l'évolution des mouvements de ce dernier, de plus en plus à l'aise avec son propre corps, est illustrée avec brio²⁵⁸. La maladresse initiale du personnage (« *at first clumsily, moving about with his stick* ») se traduit par des petits sauts exécutés avec une certaine gaucherie, la Boiteuse ayant alors les pieds très crispés et tenant son bâton d'une main tremblante comme on peut le voir ci-dessous :



Illustration 2 The Cat and the Moon. La Boiteuse. Blue Raincoat Company. The Factory Performance Space.

Après avoir observé son bâton, le personnage commence à se l'approprier à mesure qu'il s'éprouve lui-même corporellement et spirituellement. L'on note ensuite une accélération progressive de la chorégraphie caractérisée par des pas de plus en plus rapides, rythmés et

²⁵⁷ Dans cette mise en scène, il s'agit en effet d'une boiteuse, « *Lame Woman* ».

²⁵⁸ Voici le lien vers la vidéo en ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=XUIsqCjAMXM>>. La pièce, mise en scène par Niall Henry, fut jouée à Sligo (The Factory Performance Space) avec le casting suivant : *Lame Beggar* (appelé *Lame Woman*) : Fiona McGeown ; *Blind Beggar* (appelé *Blind Man*) : John Carty ; *Chorus* : Ciaran McCauley, Sandra O'Malley, Brian F. Devaney. Les photos qui figurent dans cette analyse sont toutes issues de captures d'écran faites à partir de la vidéo.

habiles. Le corps de la Boiteuse se déploie et se décripe peu à peu, cette dernière effectuant des développés de la jambe avec légèreté. Ses pieds jusqu'à alors recroquevillés, sont à présent bien ancrés dans le sol, ce qui lui permet d'effectuer des tours, de marcher sur les demi-pointes avec un jeu de jambe rapide, de faire des développés de la jambe plus amples et affirmés comme le montre l'illustration suivante :



Illustration 3 The Cat and the Moon. La Boiteuse. Blue Raincoat Company.

Les tours en manège auxquels se livre alors la Boiteuse sur demi-pointes évoquent la figure du cercle, symbole d'une plénitude vitale. Le cri final de la Boiteuse, invention judicieuse du metteur en scène, se fait entendre tandis que le son des tambours retentit et s'accélère pour suggérer l'importance cruciale de ce moment de redécouverte de soi. Ce n'est qu'ensuite que la Boiteuse pose son bâton au sol, geste solennel qui incarne l'harmonie et l'équilibre retrouvés.

Dans *The Cat and the Moon*, l'expérience singulière du Boiteux acquiert une dimension générale, signe d'un renouveau mentionné dès le chant liminaire du Premier Musicien, « Maybe the moon may learn, / Tired of that courtly fashion, / A new dance turn » (Yeats 2001 : 446).

Le fait que Yeats dise avoir voulu fournir à la Gaelic League un « modèle pour créer des petites pièces, des commémorations d'endroits et d'événements connus » (700) en Irlande n'est pas anodin. Cela suggère que la réflexion sur l'Unité d'Être qui se dégage de *The Cat and the Moon* est aussi, indirectement, une manière de penser un retour à l'Unité de Culture dans un contexte colonial où le corps politique irlandais lui-même ne peut qu'être bancal, à l'image du Boiteux.

C'est également une nouvelle aube, annonciatrice d'une intégrité individuelle, et implicitement, culturelle et politique, qui est reflétée par la danse de la Reine avec la tête coupée de son opposé dans les réécritures de l'épisode biblique de Salomé et de la décollation de Jean-Baptiste, *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*. Précisons, avant d'entrer dans le détail des passages dansés, que dans *A Vision (The Revised 1937 Edition)*, publiée quelques temps après les deux pièces, Yeats associe justement la figure de Salomé à l'image « d'une civilisation parfaitement accomplie » :

When I think of the moment before revelation I think of Salomé [...]—dancing before Herod and receiving the Prophet's head in her indifferent hands, and wonder if what seems to us decadence was not in reality the exaltation of the muscular flesh and of civilization perfectly achieved. (Yeats 2014 : 198-99)

L'une des différences majeures qui séparent la pièce de Wilde (publiée en français en 1893), dont Yeats s'inspire, de *The King of the Great Clock Tower* réside justement dans le traitement du passage dansé. Chez Wilde, la danse de la jeune princesse de Judée, Salomé, fille d'Hérodiade, est un moyen mobilisé en vue d'une fin spécifique, une arme de séduction brandie par la danseuse pour obtenir la tête du prophète Jean-Baptiste. Loin d'être un symbole d'unité et d'équilibre, elle s'inscrit dans un contexte incestueux, puisque Hérode, le mari d'Hérodiade – Hérodiade était auparavant sa belle-sœur – souhaite ardemment voir danser Salomé, lui promettant de lui accorder l'objet de ses désirs, quel qu'il soit, si elle s'exécute. En outre, comme le fait remarquer Yeats lui-même à propos de *The King of the Great Clock Tower* dans une lettre à Olivia Shakespear datant du 7 août 1934, la « danse des sept voiles » de Salomé est

solitaire car cette dernière ne danse pas avec la tête coupée dans la pièce de Wilde et le baiser avec cette dernière n'intervient que bien après : « It [*The King of the Great Clock Tower*] is more original than I thought it, for when I looked up *Salome* I found that Wilde's dancer never danced with the head in her hands—her dance came before the decapitation of the saint and is a mere uncovering of nakedness » (Yeats 2001 : 909). La danse fatale de Salomé mène à sa mort ordonnée par Hérode à la fin de la pièce de Wilde, le tétrarque étant terrifié à l'idée d'avoir été complice du meurtre d'un être divin.

Dans *The King of the Great Clock Tower*, au contraire, la danse se transforme en duo, en un pas de deux rituel entre la Reine muette et la tête du poète Vagabond, venu quelque temps auparavant à la cour du Roi et de sa femme pour voir cette dernière danser et l'embrasser selon la prophétie qu'il rapporte au début de la pièce : « I go; but this must happen : / First the Queen / Will dance before me, second I shall sing [...] Grateful I sing, / Then, grateful in her turn, the Queen will kiss / My mouth because it sang » (Yeats 2001 : 496-97). La danse de la Reine mène à une reconstruction identitaire qui passe par une affirmation personnelle intrinsèquement corporelle. Cette femme éteinte, qui nous apparaît au début de la pièce comme une statue désincarnée et silencieuse, comparée à une image inerte par le Roi (« an image made of wood or metal / A screen between the living and the dead » (494)), finit par se mouvoir et danser, symbole de sa prise de pouvoir sur le Roi et de son insertion dans le monde matériel.

Le baiser échangé avec la tête coupée qui intervient au climax quasi-sexuel de la danse représente alors le retour à la sphère du corporel qui semblait délaissée par la Reine jusqu'à présent. Les didascalies qui suivent la danse témoignent d'un rééquilibrage double : outre l'alliance des deux opposés (le Vagabond et la Reine), la danse a permis une restructuration du rapport de force genré entre Reine et Roi²⁵⁹ comme l'illustre le geste final de ce dernier qui

²⁵⁹ Nous n'entrerons pas pour le moment dans les détails de ce rapport genré que nous analyserons dans notre partie III.

s'agenouille aux pieds de son épouse et pose son épée, symbole phallique de son pouvoir, devant elle :

When the song has finished, the dance begins again, the Clock strikes. The strokes are represented by blows on a gong struck by Second Attendant. The Queen dances to the sound, and at the last stroke presses her lips to the lips of the head. The King has risen and drawn his sword. The Queen lays the head upon her breast, and fixes her eyes upon him. He appears about to strike, but kneels, laying the sword at her feet. (499)

Le regard déterminé de la Reine qui fait face à la présence intimidante de son époux témoigne du changement qui s'est opéré à travers la danse.

L'Unité d'Être atteinte par la Reine – une Salomé victorieuse – et le Vagabond – qui remplace le prophète Jean-Baptiste – s'inscrit dans un contexte sacrificiel mythologique, la décapitation du Vagabond pouvant être assimilée à la mort du dieu qui précède l'arrivée d'un nouveau cycle selon les mythes de la végétation qui influencent Yeats. Le dramaturge nous donne quelques indices à ce sujet dans la lettre à Olivia Shakespear mentionnée plus haut : « My two plays [*The King of the Great Clock Tower* in prose and *The Resurrection*], of which I send you the *Sunday Times* notices, both deal with that moment—the slain god, the risen god [...] (Yeats 2001 : 909). Il tient des propos similaires en 1935 au sujet de *A Full Moon in March* :

The dance with the severed head suggests the central idea in Wilde's Salome. Wilde took it from Heine, who has somewhere described Salome in Hell throwing into the air the head of John the Baptist. Heine may have found it in some Jewish religious legend, for it is part of the old ritual of the year: the mother goddess and the slain god [...]. (Yeats 2001: 727)

Dans son article consacré à une comparaison entre la *Salomé* de Wilde et la version yeatsienne de l'épisode biblique, Jacqueline Genet souligne ainsi à juste titre la réutilisation des mythes primitifs de Dionysos et d'Attis chez un Yeats nourri des écrits de Frazer (*The Golden Bough*) et de Jessie Weston (*From Ritual to Romance*). Elle se penche notamment sur le parallèle établi dans *The King of the Great Clock* et *a Full Moon in March* entre, d'une part, la Reine et la

Grande Mère, Cybèle²⁶⁰, et d'autre part, entre le Porcher ou le Vagabond et Dionysos ou Attis. A l'émasculatation d'Attis et le dépeçage de Dionysos par les Titans correspond ainsi la décapitation de celui qui est le reflet de Jean-Baptiste. Notons que cette mutilation donne lieu à une renaissance dans les mythes d'Attis et de Dionysos. En ce qui concerne Attis, la légende rapporte qu'après sa mort, il « garde une sorte de vie latente, et des fleurs naissent de sa tombe » (Grimal 60). Quant à Dionysos, selon la version du mythe adaptée par Yeats dans les réécritures de *Salomé* et dans *The Resurrection*, son cœur est préservé par Athéna puis absorbé par Zeus qui donne ensuite naissance à un second Dionysos (*Nouvelle mythologie illustrée*, Tome I, 307).

Dans *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*, c'est le chant de la tête coupée, avant le baiser final, qui représente la résurrection du « dieu » mutilé. La « fin de la vieille année », mentionnée par le Vagabond au début de *The King of the Great Clock Tower* lorsqu'il rapporte la prophétie du dieu Aengus, est alors actée (Yeats 2001 : 496). Quand l'horloge sonne pendant la danse, elle sonne ainsi le glas d'une époque tout en signalant les commencements d'une nouvelle ère où la plénitude et l'unité règnent, l'esprit et le corps, la vie et la mort ayant communié pendant le pas de deux de la Reine et du Vagabond. À première vue, les mots du voyageur, médiés par la voix du Premier Serviteur à la fin de la pièce, semblent amorcer une définition de ce renouveau avant de se voir interrompre par la voix pessimiste de l'aubépine (« Hawthorn tree »), médiée par le Deuxième Serviteur :

FIRST ATTENDANT: O, but I saw a solemn sight;
Said the rambling, shambling travelling-man;
Castle Dargan's ruin all lit,
Lovely ladies dancing in it.

SECOND ATTENDANT: What though they danced! Those days are gone,
Said the wicked, crooked, hawthorn tree;
Lovely lady or gallant man
Are blown cold dust or a bit of bone.

FIRST ATTENDANT: O, what is life but a mouthful of air?
Said the rambling, shambling travelling-man;
Yet all the lovely things that were

²⁶⁰ Dans la mythologie grecque, Cybèle, la « Mère des Dieux » incarne la puissance de végétation de la nature. (Grimal 107).

Live, for I saw them dancing there.

[*The Queen has come down stage and now stands framed in the half-closed curtains*]. (499)

Le microcosme utopique évoqué dans les propos du Premier Serviteur, où il transmet sa vision d'un château en ruines soudainement illuminé et ravivé par la présence de « charmantes dames qui y dansent », peut se lire comme l'image nostalgique d'un passé marqué par le rayonnement de l'aristocratie anglo-irlandaise, le château évoquant possiblement les *Big Houses*. Comme les propos de l'aubépine l'indiquent, le temps des danses de cour raffinées réunissant de « charmantes dames et des hommes élégants » (« *Lovely lady or gallant man* ») est terminé quoi qu'en dise le voyageur : « *Those days are gone* ».

On pourrait dès lors interpréter le passage ci-dessus à l'aune de la question de la dégénérescence qui préoccupe Yeats. C'est bien cette lecture qu'adopte Melissa Dinman au sujet du poème « *The Wicked Hawthorn Tree* », un poème inséré dans la pièce *The King of the Great Clock Tower* qui fut ensuite diffusé par la BBC, en 1937, dans le cadre des émissions radiophoniques de Yeats. Dinman souligne les liens entre ces émissions radiophoniques de la fin des années 1930 et l'idéologie anti-démocratique véhiculée dans le texte eugéniste du dramaturge irlandais, *On the Boiler*, publié en 1939. Elle aborde ainsi « *The Poet's Pub* » puis « *The Poet's Parlour* », programmes diffusés par la BBC en avril 1937, et « *My Own Poetry* », diffusé en juillet 1937, à la lumière de la problématique double de la dégénérescence et de la régénération (Dinman). L'analyse que Dinman consacre au poème « *The Wicked Hawthorn Tree* » est pourtant très courte et n'aborde que le premier aspect de la problématique, à savoir la dégénérescence.

Or, précisons que même si le discours de l'aubépine « tordue » dresse un constat négatif, évocateur d'un monde révolu dont il ne reste que les cendres, l'échange cité ci-dessus se termine sur une note d'espoir qui évoque une régénération possible : « *Yet all the lovely things that were, / Live for I saw them dancing there* ». Le voyageur invalide ici les propos de l'aubépine,

réaffirmant son observation initiale en usant d'un vocabulaire plus vague que lors de sa première intervention : « lovely things » remplace ainsi « lovely ladies ». Ce flottement sémantique qui suggère l'hésitation du voyageur est d'autant plus significatif si l'on considère que sa vision n'est pas une vue de l'esprit renvoyant à un passé révolu mais est bien réelle : elle correspond à la danse rituelle surnaturelle indicible qui a eu lieu entre la tête coupée et la Reine et que le voyageur ne parvient pas encore à identifier et à saisir pleinement. Quoique l'aubépine signale la fin d'un monde, la danse de la Reine et du Vagabond dans *The King of the Great Clock Tower*, symbole d'un retour à l'Unité d'Être et à l'Unité de Culture, n'en est pas pour autant décriée. Nous formulons l'hypothèse que cette danse, en établissant un pont entre la Reine et un membre des classes populaires (le poète errant), propose un contrepoint à l'idéal aristocratique apparemment véhiculé par le propos du Premier Serviteur et de l'aubépine. En outre, sans nier les possibles connotations eugénistes²⁶¹ du meurtre du Vagabond et du Porcher dans deux pièces qui explorent et revisitent le thème décadent de la femme fatale prédatrice – qui plus est chez Yeats une reine – il nous semble pertinent de souligner que le contexte rituel et mythologique des pièces tend à projeter l'action dans une sphère atemporelle et surnaturelle qui permet à Yeats d'imaginer une vie après la mort pour l'homme décapité.

²⁶¹ Dans *On the Boiler*, texte hautement controversé, Yeats développe un discours sur la désintégration culturelle et politique de l'Irlande, en partie liée à la fin du règne de l'*ascendancy* anglo-irlandaise, et propose des solutions pour remédier à ce qu'il estime être de l'ordre de la dégénérescence, solutions parmi lesquelles figurent un programme d'éducation de la population et le recours à une politique eugéniste censée réduire le développement des « unintelligent classes » (Yeats 1994 : 232). A ce sujet, voir « Politics, Eugenics, and Yeats's Radio Broadcasts » (Dinman) et « Yeats, On the Boiler, the Aesthetics of Cultural Disintegration and the Program for the Renewal "of our own rich experience" » (McKenna). La pièce *Purgatory*, qui fut publiée en 1939 dans *On the Boiler*, reflète ce thème de la dégénérescence à travers l'image marquante de cette maison en ruines, symbole de la chute de l'aristocratie anglo-irlandaise. Le vieil homme tue son fils, après avoir tué son père par le passé, acte circulaire et vain, précisément parce qu'il souhaite mettre un terme à la diffusion de ce qu'il nomme un acte de « pollution » (Yeats 2001 : 543). Il explique en effet que sa mère, issue d'une classe aisée, avait épousé un palefrenier. Dans *The King of the Great Clock Tower*, la Reine, anticipant sa danse orgasmique avec le Vagabond, chante des vers qui évoquent l'acte sexuel en termes péjoratifs : « He longs to kill / My body, until / That sudden shudder / And limbs lie still. O, what may come / Into my womb, / What caterpillar / My beauty consume? » (497). Bien que l'on puisse lire ces propos comme la peur de la contamination par un être que la Reine juge inférieur, l'inquiétude formulée semble plus générale. Le lien établi entre pénétration et pollution du corps féminin suggère aussi bien les préjugés d'une femme qui n'a pas encore goûté au plaisir de la chair. De manière générale, dans les « Salomé plays » de Yeats, si le fantasme eugéniste est là (décapitation du Vagabond et du Porcher), il est contrecarré par la puissance visuelle de la danse d'union et le chant mémorable de la tête coupée.

Quand bien même on opterait pour une lecture historique et politique des pièces, la réécriture de *The King of the Great Clock Tower, A Full Moon in March*, renforce notre hypothèse axée sur l'union salvatrice d'un représentant de l'aristocratie, la Reine, et d'un membre du peuple, le Porcher. Le personnage du Roi ayant été supprimé dans cette deuxième version, le processus de rééquilibrage, à la fois ontologique et social, est d'autant plus frappant. La Reine apparaît ici comme la « figure idéale du monde surnaturel qui représente la condition spirituelle de l'âme²⁶² » (Taylor 1984 : 139). Voilée et assise sur son trône au début de la pièce, elle descend de ce dernier quelques temps plus tard, déplacement qui mènera à la pleine connaissance de soi, grâce à l'interaction intime avec le Porcher que le Premier Serviteur interprète comme une expérience de « profanation » (« desecration ») (Yeats 2001 : 508) nécessaire, et non déplorable. Le retrait de son voile (prenant place avant la danse chez Yeats) et le rire qui accompagne la danse finale de la Reine rendent compte de l'altération du personnage. La rencontre a bien sûr lieu lors de la pleine lune comme l'indique le titre de la pièce, à l'équinoxe du printemps, promesse d'une nouvelle naissance. Le sang de la tête coupée qui a taché la robe de la Reine renvoie ainsi à l'histoire que le Vagabond lui raconte avant qu'elle n'ordonne sa décapitation : « There is a story in my country of a woman / That stood all bathed in blood—a drop of blood / Entered her womb and there begat a child » (505).

La danse réalise l'alliance des contraires évoquée dans le refrain du Deuxième Serviteur au début de la pièce « *Crown of gold or dung of swine* » (502). Nous n'interprétons donc pas le mouvement d'apparente abdication de la Reine, lorsqu'elle quitte son trône pendant sa discussion avec le Porcher, comme une preuve de sa déchéance, sexuelle et politique, ou comme le signe d'une dégénérescence moderne globale. Il serait plus juste de dire que la danse de la Reine et de la tête coupée, au début de laquelle elle pose cette dernière sur le trône, foule au

²⁶² Voir Taylor : « In it we have a virgin goddess or queen, an ideal figure of the supernatural world, who represents the spiritual condition of the soul [...] ».

piéd les hiérarchies socio-politiques dans un geste qui célèbre le règne sans frontières du plaisir des sens²⁶³.

Dans *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*, c'est bien l'alignement entre les deux parties de la balance qui mène à une immobilité finale, différente de celle qui précède la danse (la Reine, dans les deux pièces, est assise sur son trône quand la pièce commence) : d'un statisme infructueux, on est passé à une stabilité salvatrice. Ainsi lit-on dans les didascalies finales de *The King of the Great Clock Tower*: « *The Queen has come down stage and now stands framed in the half-closed curtains* » (Yeats 2001 : 499). De même dans *A Full Moon in March*:

She takes the head up and dances with it to drum-taps, which grow quicker and quicker. As the drum-taps approach their climax, she presses her lips to the lips of the head. Her body shivers to very rapid drum-taps. The drum-taps cease. She sinks slowly down, holding the head to her breast. (508)

Dans cette perspective, les références, récurrentes dans les propos des personnages des pièces de Yeats, à un endroit ou un sol bien « plat » ou « lisse », idéal pour danser, ont d'autant plus de sens, renforçant cette association entre danse et ancrage, danse et équilibre. On songe par exemple à l'enfant-fée dans *The Land of Heart's Desire* (« Here is level ground for dancing; I will dance » (Yeats 2001 : 76)) ou encore aux mots de Cuchulain dans *On Baile's Strand* : « We'll find a level place among the woods, / And dance awhile » (161). Cet adjectif (« level ») apparaît aussi à deux reprises dans *The Countess Cathleen* (39, 40).

Chez Soyinka, la danse est également liée à la restauration d'un équilibre vital et socio-culturel. La dimension politique des passages dansés est cependant plus explicite que dans les pièces de Yeats dans la mesure où les danses, qui engagent souvent un nombre conséquent de

²⁶³ Cette danse est également investie d'une dimension métaphysique puisqu'il s'agit bien d'un rituel d'union entre la vie et la mort, le corps et l'esprit.

personnages, donnent à voir une collectivité qui s'écrit et forge sa propre harmonie grâce au mouvement.

1.2.2 « *A sense of balance and proportion*²⁶⁴ » : construire l'unité par la danse dans les pièces de Soyinka

Dans des pièces aussi diverses que *A Dance of the Forests*, *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite* ou encore *The Lion and the Jewel*, la danse ouvre la voie à une régénération qui touche à la fois l'individu et la communauté entière. Faisant signe vers un mode alternatif d'être-ensemble, la danse est intimement liée à la notion soyinkienne de « transition²⁶⁵ » sur laquelle nous reviendrons dans notre troisième partie. Soulignons simplement dès maintenant le pont qu'établit Soyinka entre ce concept de « transition » et celui « d'unité » dans ses commentaires sur l'acte créateur d'Ogun, acte grâce auquel les dieux de la mythologie yoruba, conscients de leur incomplétude, parviennent à franchir l'abîme qui les sépare des humains pour recréer un équilibre entre les deux mondes :

Mythological deductions indicate that the deities themselves appear to experience a need, periodically at least, to be united with the mortal essence, no matter the excuse—altruistic, self-sacrificial, in pursuit of mortal redemption, or simply as an adventure in divine tourism [...]. For the Yoruba this craving merely betrays a sense of incompleteness, however transitory—an interpretation that serves as a profound earthing device, ensuring that the deities do not exist as remote projections in ether. This craving led to the epic journey of the gods in their search for the world of mortals, a need to re-humanize themselves [...]. Ogun was the deity who forged the primal instrument that hacked through primordial chaos, blazing a path for the gods's reunion with men. (Soyinka 2012 : 158-59)

Transposé dans un cadre socio-historique, le lien entre ces deux notions fait tout particulièrement sens si on l'analyse à l'aune de la problématique postcoloniale, bien que la relation entre transition et unité, notamment lorsqu'elle s'incarne dans les passages dansés des pièces du corpus yeatsien et soyinkien, dépasse également la dimension politique pour embrasser, plus largement, la sphère ontologique.

²⁶⁴ *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite* (Soyinka 1973 : 245).

²⁶⁵ Sur cette notion de « transition », voir Soyinka « The Fourth Stage » et « Morality and Aesthetics of the Ritual archetype » (*Myth, Literature and the African World*, 2005).

Dans *A Dance of the Forests*, pièce qui fut produite en 1960 à l'occasion des célébrations de l'indépendance du Nigeria, la danse est provoquée par les êtres surnaturels de la forêt, Aroni, surnommé « The Lame One »²⁶⁶, et Forest Head, en guise de test censé déclencher une prise de conscience au sein de la « communauté des humains »²⁶⁷ (Soyinka 1973 : 5), à l'aube d'une vie nouvelle²⁶⁸. Parallèlement au grand rassemblement des tribus (« gathering of the tribes ») qui doit avoir lieu pour « célébrer le passé glorieux et le futur prometteur » (Jeyifo 2004 : 121) de l'Afrique se déroule ainsi une cérémonie nocturne rituelle appelée « the welcome of the dead ». Au cours de cette cérémonie, la communauté des humains, représentée par trois individus faillibles (la prostituée Rola, le sculpteur Demoke et Adenebi (le *Court orator*)), est confrontée à la violence et aux crimes qu'elle perpétue depuis des générations et que la réunion joyeuse des tribus tend à occulter. La communauté est ultimement amenée à faire un choix concernant son avenir : persister dans l'erreur et le déséquilibre moral et socio-politique ou contribuer au redressement et à la réunification véritable des différents membres qui la constituent. « Le rassemblement des tribus » et « l'accueil des morts » évoquent bien sûr la situation contemporaine du Nigeria « investi d'une tâche historique, celle de forger une nation à partir de divers peuples et communautés, ce que les célébrations impliquaient sur un plan symbolique », selon les mots de Jeyifo (2004 : 120).

Rappelons en effet qu'au moment de son indépendance, le 1^{er} octobre 1960, le Nigeria est, « à bien des égards, un état sans nation », pour utiliser l'expression de Falola (Falola et Heaton 2008 : 159), une structure artificielle née de la fusion des protectorats du nord et du sud de la région qui eut lieu en 1914, à l'initiative de l'administration coloniale britannique (Falola

²⁶⁶ Nous nous pencherons plus tard sur les liens entre la présence de personnages boiteux, souvent liés à la sphère surnaturelle, et la danse dans les pièces de Yeats et de Soyinka quand nous aborderons la question du déséquilibre.

²⁶⁷ C'est ainsi qu'Aroni désigne les habitants de la ville par rapport aux habitants de la forêt, esprits et divinités dont il fait partie. En réalité, la « communauté » existante des humains doit être refondée sur des bases éthiques, comme nous allons le voir.

²⁶⁸ Ces propos sont inspirés d'un article que nous avons publié dans *Commonwealth Essays and Studies* (Bigot 2019 b).

2008 : 6). L'unité factice qui découla de cette « création » du Nigeria, pourtant constitué d'un ensemble d'ethnies et de communautés locales fort différentes, ne parvint pas à masquer les tensions régionales. L'une des questions principales qui se posent donc en octobre 1960 – une question déjà présente dans les années 1930 au sein des cercles d'activistes nationalistes (Falola 160) – est bien celle de la construction d'une identité et d'une véritable unité nationale.

Nous verrons dans le chapitre 2 que Soyinka, en confrontant l'image du « rassemblement des tribus » à celle de « l'accueil des morts », remet précisément en question l'illusion collective selon laquelle il serait possible de modeler une nation nigériane en faisant table rase du passé problématique du pays, incluant sa participation, et plus généralement, « la participation de l'Afrique noire à ce qui fut la tragédie la plus sombre du continent : la traite transatlantique des esclaves²⁶⁹ » (Jeyifo 2004 :131). À première vue, le rituel dansé qui se déroule pendant « l'accueil des morts » donne l'occasion à la communauté des humains de reconnaître ses crimes, individuels et collectifs, et de se racheter.

La danse de la forêt qui intervient à la fin de la pièce, après le flashback à la cour de Matha Kharibu (Soyinka 1973 : 46-57), roi africain qui cautionne l'esclavage, s'inscrit donc dans un contexte judiciaire, la cérémonie rituelle orchestrée par Aroni et Forest Head étant décrite comme un procès (31) condamnant les erreurs du passé²⁷⁰. Lors de cette danse-procès sont notamment présents les dieux Ogun, Forest Head et Aroni ainsi que Rola, Demoke et Adenebi, trois individus qui dans une vie antérieure²⁷¹, du temps des grands empires africains,

²⁶⁹ Comme l'expliquent Toyin Falola et Matthew M. Heaton dans *A History of Nigeria*, au 17^{ème} siècle et au 18^{ème} siècle, dans les régions du sud du Nigeria, l'esclavage était une véritable « institution sociale », la « colonne vertébrale de la politique et de l'économie » : « During the seventeenth and the eighteenth centuries, the trade in human beings was a major source of wealth for states in the south, becoming the primary export of most states in this region. Over time, the transatlantic trade even began to direct slaves away from the time-tested markets of the Sahara towards the Coast » (Falola et Heaton 2008 : 40).

²⁷⁰ Il s'agit ici aussi bien d'un passé lointain (celui de la cour du violent Mata Kharibu et de sa femme impitoyable Madame Tortoise) que d'un passé plus récent où Demoke a tué son apprenti Oremole.

²⁷¹ Dans le prologue de la pièce, Aroni explique que Rola est la réincarnation de Madame Tortoise, la femme cruelle de Matha Kharibu, responsable de la mort de ses amants (voir aussi pages 24, 56). Demoke était quant à lui le poète de la cour de Mata Kharibu et Adenebi l'historien complice de la vente d'esclaves qui acceptait les pots de vin de l'esclavagiste (Slave-Dealer) (53-54).

à la cour de Mata Kharibu, ont croisé le chemin de Mulieru, soldat rebelle vendu comme esclave, et de sa femme qui s'était suicidée alors qu'elle était enceinte. Pendant la cérémonie, ce couple, désormais décédé mais néanmoins incarné, est censé jouer le rôle des « accusateurs » (13) face aux accusés que sont les humains, Demoke ayant notamment tué un homme, son apprenti Oremole, alors qu'ils sculptaient un arbre pour construire un totem destiné au rassemblement des tribus.

La danse²⁷² de la forêt peut dès lors s'interpréter comme une expérience transitionnelle et initiatique décisive. Elle invite la communauté des humains, miroir du Nigeria nouvellement indépendant, à accoucher, littéralement, d'un avenir purifié des fautes du passé. Ce futur est incarné par le Half-Child dans l'économie symbolique de la pièce²⁷³. Cet enfant mort-né, resté pendant un long moment dans le ventre de sa mère morte, est enfin mis au monde grâce à l'intervention divine de Forest Head dans la deuxième partie de la pièce (63).

La dimension expiatoire et inévitable de la danse de la forêt qui se déroule à la fin de la pièce, étape obligatoire à franchir pour reconstruire la communauté sur de solides bases éthiques, est soulignée par Aroni dès le prologue : « Forest Head, the one who we call OBANEJI, invited Demoke, Adenebi, and Rola to be present at the dance. They followed him, unwillingly, but they had no choice » (5). La danse a lieu la nuit, dans l'espace rituel mystérieux que constitue la forêt²⁷⁴ :

²⁷² Précisons que « la danse » se décline sous la forme de trois danses distinctes dans la dernière partie de la pièce, la danse appelée « *ampe* dance », la « Dance for the Half-Child » ou « dance of the child acrobats », et la danse ultime nommée « Dance of the Unwilling Sacrifice ». Si « *l'ampe* » est « démoniaque » dans le contexte de la pièce (Ogunba 1975 : 92) (*The Movement of Transition*), les deux autres danses laissent présager une possibilité de changement positif. Voir notre article « Dance and Dissidence in Wole Soyinka's Plays: From Status Quo to Revolution Plays » (Bigot 2019 b).

²⁷³ Les interprétations des critiques divergent au sujet du symbole complexe du Half-child. A ce sujet, voir *The Writing of Wole Soyinka* d'Eldred Jones, l'article de Nick Wilkinson « Demoke's Choice in Soyinka's *A Dance of the Forests* » (*Critical Perspectives on Wole Soyinka*) et la lecture que fait Oyin Ogunba de *A Dance of the Forests* dans *The Movement of Transition: A Study of the Plays of Wole Soyinka*.

²⁷⁴ Dans sa thèse consacrée au symbole de la route dans le théâtre de Soyinka, Christiane Fioupou voit dans cet espace la représentation du « royaume chthonique » défini par Soyinka de la manière suivante dans *Myth, Literature and the African World* : « the transitional yet inchoate matrix of death and becoming » [Soyinka 2005 : 142]. « C'est le lieu où les masques, la musique et les danses seront utilisés intensivement dans la mesure où ils représentent le rite de passage, « le mouvement de la transition » » (Fioupou 1991 : 316).

Back-scene lights up gradually to reveal a dark, wet, atmosphere, dripping moisture, and soft, moist oil. A palm-tree sways at a low angle, broken but still alive. Seemingly lightning-reduced stumps. Rotting wood all over the ground. A mound or two here and there. Footfalls are muffled. First, there is total stillness, emphasized by the sound of moisture dripping to the ground [...]. (60)

Si l'humidité excessive, le bois pourri et l'immobilité semblent caractériser cet endroit peu accueillant, image évocatrice de l'abysse de la transition, ce « royaume chthonique » mentionné par Soyinka dans *Myth Literature and the African World* (Soyinka 2005 : 142), la présence du palmier, courbé « mais toujours vivant », fait signe vers une capacité de survie et de résistance qui reflète celle de la communauté s'appêtant à contribuer à son propre redressement. La danse est en effet pensée par Forest Head et Aroni comme une purge de la communauté, un retour à l'équilibre qui avait été menacé par les atrocités perpétrées dans le passé. L'allusion à la balance de la justice (« the scales of Aroni » (33)) est significative de ce point de vue, en accord avec le concept yoruba de *symmetrical balance* analysé plus haut. La cérémonie rituelle est censée offrir des perspectives de « régénération » comme le dit Aroni : « It is enough that they discover their own regeneration » (59).

Quoique, selon les termes d'Aroni, la danse ne soit pas « aussi digne qu'elle devrait l'être » (5), à cause de la présence rebelle d'Eshuoro, précisons que son intervention était prévue par les divinités Aroni et Forest Head soucieuses d'administrer une leçon aux humains :

FOREST HEAD: [...] Ah-Eshuoro?

ARONI: He will find us. I have laid a trail that will bring him to us.

FOREST HEAD: We will make use of him. If the child needs a fright, then the mother must summon the witch. (45-46)

Eshuoro, esprit animé par la vengeance depuis que Demoke a coupé la « tête » de son arbre sacré pour faciliter la construction du totem (43), vient en effet troubler la danse en cherchant à s'appropriier le Half-Child, symbole de la jeune nation nigériane. Mais notons que c'est bien la menace qu'il représente qui pousse finalement Demoke à rendre le Half-Child à sa mère. Cela apparaît clairement dans les didascalies qui décrivent la tentative d'Eshuoro de contrôler

l'enfant. Précisons qu'Eshuoro est secondé par les monstrueux Triplés et son bouffon appelé *The Interpreter*. Après avoir joué avec l'enfant à un jeu de *sesan* (64), Eshuoro l'entraîne dans une *ampe* par l'intermédiaire de son acolyte l'Interprète :

The Half-Child continues slowly towards the Mother, Eshuoro imperiously offering his hand, furious as each step takes the child nearer her. Looks up sharply and finds Ogun on the other side of the woman, with hand similarly outstretched. Snaps his fingers suddenly at the Interpreter. A clap of drums, and the Interpreter begins another round of 'ampe' with the Third Triplet. The Woman's hand and the Half-Child's are just about to meet when this happens, and the child turns instantly, attracted by the game. The 'ampe' gradually increases tempo among the three Triplets. The Interpreter throws off his mask, reveals himself as Eshuoro's Jester. He draws the child into a game of 'ampe' [...]. (70)

L'*ampe*, un jeu qui prend la forme d'une danse pratiquée par les enfants yorubas (Ogunba 1975 : 92), est visiblement destinée à séduire, dans le sens étymologique du terme (*seducere* : amener à l'écart, dévoyer) le Half-Child. Généralement exécutée par deux enfants qui réalisent, l'un en face de l'autre, des mouvements de bras et de jambes similaires signalant leur harmonie, la danse est « démoniaque » dans ce contexte précis : « Here the 'ampe' dance is important both as a possession dance and as an indication of the pattern of the community's movement towards self-destruction » (Ogunba 1975 : 92). En effet elle symbolise l'union momentanée du Half-Child, l'avenir de la nation, avec les forces du déséquilibre que représentent Eshuoro et les Triplés. Ces créatures difformes, présentées avant le passage étudié, sont le reflet d'une incomplétude ontologique et politique. La première, image des « moyens » censés justifier des fins condamnables, est un tronc affublé d'une paire de bras. La deuxième, symbole de la « Grande Cause se tenant toujours prête à excuser les crimes d'aujourd'hui en faveur du mirage de demain » (Soyinka 1973 : 69), une tête coupée boursouflée. Quant à la troisième, monstre sanguinolent muni de crocs, elle se nomme « Postérité » (69). Compte tenu de ce contexte, l'on comprend bien l'enjeu considérable de l'instant et l'intervention d'Ogun qui s'oppose à Eshuoro : « *Eshuoro imperiously offering his hand, furious as each step takes the child nearer her. Looks up sharply and finds Ogun on the other side of the woman, with hand similarly outstretched* ».

La suite de la scène contribue à renforcer le suspens, illustrant l’alliance formée entre

Ogun et la communauté des humains :

[...] *When the Half-Child is totally disarmed by the Jester, Eshuoro picks him up suddenly and throws him towards the Third Triplet who makes to catch him on the point of two knives as in the dance of the child acrobats. Rola screams, the child is tossed up by the Third Triplet who again goes through the same motion, the other two Triplets continuing the furious ‘ampe’ round him and yelling at the top of their voices. Demoke, Rola and Adenebi again cluster together. The Half-Child is now tossed back to Eshuoro, and suddenly Demoke dashes forward to intercept. Eshuoro laughs, pretends to throw the child back. Demoke dashes off only to find that he still retains the child. The Interpreter, Eshuoro and the Third Triplet all evading the knife-points at the last moment and catching the Half-Child in the crook of their elbows.*

They keep up this game for a brief period, with Demoke running between them, until Ogun appears behind the Interpreter, pulls him aside just as the child is thrown towards him, makes the catch himself passing it instantly to Demoke who has come running as before. All action stops again, including the first and second Triplets who have never ceased to ‘ampe.’ They all look at Demoke, who stands confused, not knowing what the next step should be. He decides eventually to restore the child to the Dead Woman [...]. (70-1)

Ce passage pour le moins étonnant – et posant de nombreuses difficultés dramaturgiques – où l’enfant est jeté de bras en bras, risquant d’être éventré par la pointe des couteaux ou de choir violemment sous les yeux terrifiés de Rola, Adenebi et Demoke, met en scène d’une manière remarquable la nature incertaine de l’avenir de la communauté sans cesse menacée de perdre sa stabilité, son ancrage dans des valeurs éthiques essentielles au maintien de l’unité. À l’agitation frénétique succède pourtant bientôt un retour au calme (« *All action stops again* »), Demoke accomplissant ultimement le geste qui détermine le futur des humains : rendre l’enfant à sa mère au lieu de le laisser entre les mains des destructeurs de l’unité.

Ainsi, en dépit de l’atmosphère générale de violence, de danger et de mort qui prédomine durant cette scène finale,²⁷⁵ la danse s’impose bel et bien, à première vue du moins, comme le médium éloquent utilisé par Forest Head pour provoquer un retour à une véritable unité, loin de l’harmonie factice du rassemblement des tribus. Elle pourrait bien être le remède aux maux de la société. Dans cette perspective, soulignons que dans la mise en scène de 1960,

²⁷⁵ Cette atmosphère violente et imprégnée de mort est en partie due aux annonces pessimistes des esprits divers qui prédisent le futur.

la « Dance for the Half-Child » – qui prend une forme différente en partie pour des raisons pratiques – contient une danse Ibo appelée « *'atilogwu'-ordered dance* » dans les didascalies, « *Atilogwu* » signifiant littéralement « putting in the medicine » (administrer un remède) (Soyinka 1973 : 76).²⁷⁶ La valeur thérapeutique potentielle de la danse de la forêt est donc soulignée ici encore plus clairement en dépit du fait qu'elle soit initiée par le bouffon d'Eshuoro.

L'allusion à l'aube qui se lève à la fin de la pièce, allant de pair avec le rite de purification auxquels la prostituée Rola et le sculpteur Demoke ont participé, suggère un nouveau départ. Les didascalies indiquent ainsi la transformation de la jeune femme (« *Rola comes forward. She looks chastened* » (73)), ce que les propos de Demoke confirment : « It was the same lighting that seared us through the head » (74). Le processus de rééquilibrage qui a pris place dans la forêt semble être reflété par les villageois comme le suggère la danse qui clôt la pièce, « the Dance of the Unwilling Sacrifice » :

A silhouette of Demoke's totem is seen. The village people dancing round it, also in silhouette, in silence [...]. Eshuoro's jester leaps on stage, bearing the sacrificial basket which he clamps on to Demoke's head; performing a wild dance in front of him. Eshuoro re-enters, bearing a heavy club. Dance of the Unwilling Sacrifice, in which Eshuoro and his Jester head Demoke relentlessly towards the totem and the silent dancing figures. Rola and Adenebi are made to sprinkle libation on the scene, continuously as in a trance. Demoke, headed towards his handiwork is faded away, and re-appears at the foot of the totem, the crowd parting in silence. He begins to climb, hampered further by the load on his head [...]. Eshuoro rushes out in a frenzy. Returns at the totem with a fire-brand; sets fire to the tree. Enter Ogun, catches Demoke as he falls. Blackout. Then the front gets increasingly lighter as Eshuoro returns and dances out his frenzy [...]. (72)

²⁷⁶ Dans l'édition que nous utilisons (OUP 1973), la « dance for the Half-Child » telle qu'elle a été pensée par Soyinka en 1960 est reproduite en guise d'annexe à la pièce. Au sujet de la représentation de 1960, voir l'article de Robert Fraser « Four Alternative Endings to Wole Soyinka's *A Dance of the Forests* » dans lequel il souligne les difficultés engendrées par « la danse des enfants acrobates », telle qu'elle se déroule dans le manuscrit original (typescript) et la version publiée de la pièce, ainsi que l'efficacité théâtrale supérieure de la version jouée en 1960. Dans *The Writing of Wole Soyinka*, Eldred Jones insiste sur la nature dangereuse de cette même danse : « This perilous dance, for which Soyinka had to substitute a different tableau in the alternative ending of the play, is done by professional dancers in many parts of West Africa » (Jones 69). Notons que dans la mise en scène de 1960, le Troisième Triplé, l'Interprète et Eshuoro se jettent la figurine en bois d'un '*ibeji*' (l'*ibeji* qui signifie « jumeau » en yoruba est ici une figurine que l'enfant porte avec lui) à la place du Half-Child lui-même. Au-delà des problèmes posés par le lancer d'un enfant que suppose « la danse des enfants acrobates », la scène que nous avons citée précédemment constitue une proposition dramaturgique hautement ambitieuse et insolite, un véritable défi théâtral.

Sans condamner catégoriquement l'interprétation possible qui consisterait à faire d'Eshuoro un être purement maléfique usant de raisons factices pour étancher sa soif de vengeance, rappelons que la colère de ce personnage naît, selon ses dires, du sacrilège commis par Demoke envers son corps démantelé : « I have asked that he [Forest Head] pass judgement for my limbs that were hacked off piece by piece. For my eyes that were gouged and my roots disrespectfully made naked to the world. For the desecration of my forest body » (42). Dans cette perspective, les danses finales d'Eshuoro près du totem que Demoke se doit d'escalader et duquel il tombe, se retrouvant dans la position d'Oremole qu'il a lui-même tué en provoquant sa chute de l'arbre, prennent tout leur sens (version publiée). Eshuoro voit à cet instant précis le crime commis envers son corps se retourner contre Demoke. La danse semble ainsi traduire une pulsion, un élan vers le recouvrement d'une intégrité corporelle et le rétablissement de la justice.

Un tel lien entre la danse et le renouveau, la danse et le retour effectif ou simplement projeté à l'harmonie, est également perceptible à la fin de *The Lion and the Jewel* où le passage dansé s'inscrit dans une ambiance nettement plus festive, s'apparentant à un rite destiné à encourager la fertilité. La danse ainsi que les chants qui l'accompagnent, font partie de la célébration joyeuse du mariage de Sidi, la perle mentionnée dans le titre, et de Baroka, le vieux lion roué, *bale* (chef) du village d'Ilujinle, qui parvient finalement à la séduire :

Festive air, fully pervasive. Oil lamps from the market multiply as traders desert their stalls to join them. A young girl flaunts her dancing buttocks at Lakunle and he rises to the bait [...]. Lakunle last seen, having freed himself of Sadiku, clearing a space in the crowd for the young girl.

The crowd repeat the song after Sidi.

Tolani tolani

T'emi ni T'emi ni

Sun mo mi, we mo mi

Sun mo mi, fa mo mi

Yarabi lo m'eyi t'o le d'omo.²⁷⁷ (Soyinka 2009 : 57-8)

²⁷⁷ Pour une traduction de la chanson, voir notre édition de référence : « Tolani, Tolani / She belongs to me, belongs to me / Come close to me / Wrap yourself around me / Only God knows which moment makes the child » (Soyinka 2009 : 58).

Dans cet extrait, le pouvoir de réunification et de cohésion de la danse ressort, ouvrant la voie à la formation d'une nouvelle communauté et d'un nouveau Lakunle, l'ancien prétendant de Sidi, maître d'école présomptueux et condescendant. Les paroles de la chanson faisant allusion à la naissance d'un enfant sont éloquentes : le fruit de l'union entre un représentant de l'ancienne génération (Baroka) et un représentant de la jeune génération (Sidi) devient le symbole d'un équilibre existentiel et culturel, et d'une nouvelle aube pour ce village yoruba de l'époque coloniale. Comme dans *A Full Moon in March* (Yeats 2001 : 505-508) et *A Dance of the Forests*, pièce où tout l'enjeu de la danse finale est de faire accoucher la communauté nigérienne d'un avenir meilleur représenté par le Half-Child, le parallèle entre la danse et la conception d'un enfant en dit long sur le pouvoir de création et de recréation du corps dansant.

Dans *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite*, la force cohésive des danses dionysiaques omniprésentes est encore plus frappante, le dieu ralliant à sa cause les esclaves et les ménades sans oublier Tirésias et le vieux Kadmos. Les propos de Dionysos au début de la pièce sont éloquentes de ce point de vue, témoignant d'une conception inclusive de la religion : « I am the gentle, jealous joy. Vengeful and kind. An essence that will not exclude nor be excluded » (Soyinka 1973: 235). Un réseau d'images associées à l'unité et l'équilibre parcourt ainsi la pièce, à commencer par les discours de la Première Bacchante et du Chef des Esclaves qui dressent un portrait idyllique des danseurs :

FISRT BACCHANTE: Blessed are they who know the mysteries of god
 Blessed all who hallow their life in worship of god
 Whom the spirit of god possesses, who are one
 With earth, leaves and vines in the holy body of god.
 Blessed are the dancers whose hearts are purified
 Who tread on the hill in the holy dance of god [...].

LEADER: Blessed are those who bathe in the seminal river
 Who merge in harmony with earth's eternal seeding
 Blessed they whose hands are cupped to heaven
 Their arms shall be funnel for the rain of understanding
 Blessed are all whose feet have trodden the dance of grapes
 Whose hands have nursed the vine, earth's gentlest binding
 Blessed their joys in the common sacrament. (247)

Les danseurs forment ici un tout harmonieux non seulement entre eux mais aussi avec la nature, imprégnée de la présence divine (« one with earth, leaves and vines in the holy body of god », « merge in harmony with earth's eternal seeding »). La relation entre bénédiction et danse, commentée au sujet de *The Cat and the Moon* de Yeats, est placée au premier plan comme la répétition incantatoire de « blessed » le montre. On a là le portrait d'une communauté en accord parfait avec elle-même et unie autour d'un « sacrement commun ».

Une telle communauté est l'émanation d'un passé utopique décrit comme « home of primal drums round which the dead and living / Dance » (Soyinka 1973 : 248) par le Chef des Esclaves. Ce reflet d'une harmonie originelle semble faire écho au « rituel suprême » que commente Yeats dans « The Celtic Element of Literature » (*Essays and Introductions*), une « danse tumultueuse prenant place sur les collines ou dans les profondeurs des bois » et donnant un accès privilégié au « pays béni des dieux et des morts heureux » :

Men who lived [...] among great gods whose passions were in the flaming sunset, and in the thunder and the thunder-shower [...] they worshipped nature and the abundance of nature, and had always, as it seems, for a supreme ritual that tumultuous dance among the hills or in the depths of the woods, where unearthly ecstasy fell upon the dancers, until they seemed the gods or the godlike beasts, and felt their souls overtopping the moon; and, as some think, imagined for the first time in the world the blessed country of the gods and of the happy dead. (Yeats 1961 : 178)

Unis, les fidèles de Dionysos épousent le rythme du dieu dans *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite* : « His dance covers you / His drums envelop you, your skin is one with his drum / Tuning and straining tight » (Soyinka 1973 : 251). La description que le Berger fait des Ménades illustre bien la dimension cohésive de ce rythme dionysiaque qui touche même les bêtes :

HERDSMAN: Their ivy-covered staves were beating earth in rhythm—
It gets in your blood, that rhythm, it really does—
The chanting began—'Iacchos', 'Dionysos'
'Bromius!' 'Son of Zeus!'
Everything—
The very mountain seemed to sway to that one beat.
A bit like the hearts of a thousand men in unison
The beasts moved with them, they seemed

Tout en tenant compte de cette harmonie collective (« A bit like the hearts of a thousand men in unison »), notons qu'au sein de la communauté unifiée des fidèles de Dionysos, une place est réservée à l'épanouissement de l'individu lui-même. Dionysos dit ainsi à Penthée que son objectif est de faire en sorte que la ville de Thèbes *et* son dirigeant soient complets : « I want you, and Thebes, to keep whole » (283). C'est par l'alliance entre corps et esprit, représentés par les « deux principes » mentionnés par Tirésias, à savoir « la terre et l'éther » (258-59), que cet état de complétude peut être atteint comme le vieil homme l'explique à Penthée : « Balance is the key » (259). Nous avons montré que dans les pièces du corpus, la danse permet une telle alliance entre les opposés.

Au terme de ce premier chapitre consacré au potentiel (ré)unificateur du geste dansé dans les pièces de Yeats et de Soyinka, il convient de souligner un paradoxe qui caractérise le traitement de la danse : symbole d'harmonie et d'unité, elle est pourtant multiple aussi bien sur le plan formel que thématique. Un exemple frappant de cette tension entre l'un et le multiple nous est fourni par la pièce *A Dance of the Forests* : si le titre annonce une danse au singulier, une analyse poussée de l'intrigue montre qu'il s'agit plutôt d'une série de danses variées, des danses frénétiques d'Eshuoro à la danse rituelle parodique qui clôt la première partie, sans oublier la « danse de la forêt » à proprement parler qui prend place à la fin de la pièce et contient elle-même trois danses distinctes, l'*ampe*, la « dance for the Half Child » (qui englobe la danse des enfants acrobates) et la danse du sacrifice non-souhaité (« dance of the Unwilling Sacrifice »).

La projection idéale du corps dansant comme source d'unité, d'équilibre et de stabilité est ainsi en opposition avec la nature multiforme, changeante et incertaine de la danse dans les pièces. En termes d'esthétique, l'on a affaire à des danses très variées, de la conga au tango, en passant par des danses traditionnelles rituelles (Soyinka) et des danses abstraites inspirées de la

danse moderne et du Nô (Yeats). En termes thématiques, la danse incarne des réalités et des expériences très différentes selon les pièces où elle s'impose comme métaphore des contradictions de la condition humaine. La danse peut aussi bien être le moteur de la rébellion qu'un instrument de pouvoir brandi par les puissants pour assujettir le peuple. Elle est aussi bien synonyme de fatalité que de libre-arbitre, aussi bien véhicule d'unité et d'équilibre que de conflit et de déséquilibre.

Deux formules tirées respectivement d'une pièce de Yeats et d'une pièce de Soyinka illustrent bien cette idée d'un corps dansant résistant à la catégorisation et au danger de l'uniformisation et de la fixité. Dans le prologue de *The Death of Cuchulain*, le Vieil Homme fait l'éloge du danseur « tragi-comédien » : « upon the same neck love and loathing, life and death » (Yeats 2001 : 546). La définition que Miguel donne de la vie, alors qu'il est en prison, dans *From Zia, With Love* est proche : « From all-night dancing to the dance of death » (Soyinka 1999 : 168). C'est la danse de l'existence qui est décrite ici. Loin de l'idéal utopique analysé dans le chapitre précédent, cette danse implique un conflit entre les éléments opposés qui la constituent et non une fusion totale, comme l'image de la danse véhiculée par certaines pièces du corpus le suggère. Dans les chapitres qui suivent, nous comptons précisément nous pencher sur ce contre-regard dissident que posent Yeats et Soyinka sur la danse, perçue comme le lieu du dysfonctionnement, de l'incertitude, du changement et de l'ambiguïté.

Chapitre 2 – « Tread[ing] this dance of life²⁷⁸ » : les dysfonctionnements et les dérives de la danse

2.1 Échec de la quête de l'unité et de l'harmonie

Dans les pièces de Yeats et de Soyinka, bien souvent, le regard idéaliste qui consiste à faire de la danse un symbole de paix et d'union est confronté à un contre-regard qui observe et interprète la danse comme une métaphore de l'existence et non pas simplement comme un modèle de vie inaccessible. Ainsi, la quête d'Unité d'Être ou d'harmonie individuelle et collective qui anime certains des danseurs des pièces aboutit rarement, ces derniers se heurtant à la matière récalcitrante du réel et de ses obstacles. Nombre des pièces évoquées précédemment qui font, à première vue, de l'unité un objectif premier, mettent en scène l'échec de la recherche d'une intégrité corporelle et spirituelle à l'échelle personnelle comme nationale.

Si dans le corpus yeatsien des pièces comme *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March* semblent bien consacrer l'Unité d'Être atteinte par la Reine et le Vagabond ou le Porcher, *The Only Jealousy of Emer*, sa réécriture en prose *Fighting the Waves* ou encore *The Player Queen*, et chez Soyinka *A Dance of the Forests* et *The Lion and the Jewel* insistent sur l'impossibilité d'une communion véritable entre les forces opposées qui structurent l'univers, la société et l'individu.

Dans *The Only Jealousy of Emer*, la danse de la créature surnaturelle Fand est exécutée dans le but de fusionner avec son opposé masculin, Cuchulain, guerrier héroïque qui se trouve dans un état comateux car il a été emporté par les vagues lors d'une violente bataille avec celles-ci, décrite par le fou à la fin de *On Baile's Strand*. Plusieurs éléments nous permettent de voir comment Yeats sabote de l'intérieur l'image d'un idéal qui serait l'Unité d'Être. Tout d'abord, Fand qui se rapproche de l'état de perfection associé à la phase 15 de la lune, à en croire les

²⁷⁸ Cette formule est empruntée à Tirésias dans *The Bacchae of Euripides* (Soyinka 1973 : 254).

mots de Cuchulain pendant la danse de celle-ci, n'est en réalité pas complète comme elle l'avoue elle-même :

FIGURE OF CUCHULAIN. Who is it stands before me there
Shedding such light from limb and hair
As when the moon, complete at last
With every laboring crescent past,
And lonely with extreme delight,
Flings out upon the fifteenth night?

WOMAN OF THE SIDHE. Because I long I am not complete.
[...]
Could you that loved many a woman
That did not reach beyond the human,
Lacking a day to be complete,
Love one that, though her heart can beat,
Lacks it but by an hour or so? (Yeats 2001: 325)

La description que fait Cuchulain de la danseuse renvoie bien à cette phase de subjectivité totale que l'Unité d'Être représente : « and lonely with extreme delight ». La perfection physique de Fand est également évoquée dans les propos d'un homme aveuglé par la lumière que dégage le corps sculptural de la danseuse : « Shedding such light from limb and hair ». Fand est en effet décrite comme une idole, un objet d'art dans les didascalies qui précèdent: « *Her mask and clothes must suggest gold or bronze or brass or silver, so that she seems more an idol than a human being. This suggestion may be repeated in her movements* » (325). Pourtant, la créature surnaturelle considère que le désir qui l'anime encore (« Because I long I am not complete ») l'empêche d'accéder à la plénitude : « Lacking a day to be complete ». On a là un premier exemple du dysfonctionnement du modèle que constitue l'Unité d'Être.

En obtenant un baiser de Cuchulain, Fand espère enfin parvenir à cet état de plénitude et de repos éternel, symbolisé par la figure close du cercle, où seule la beauté demeure :

WOMAN OF THE SIDHE. Nothing but beauty can remain.
[...]
Time shall seem to stay his course;
When your mouth and my mouth meet,
All my round shall be complete
Imagining all its circles run;
And there shall be oblivion
Even to quench Cuchulain's drouth,

Even to still that heart. (326)

Or, un tel état, qui suppose que le désir s'éteigne (« quench Cuchulain's drouth ») et que l'oubli prenne le dessus (« And there shall be oblivion »), laisse place à une forme d'éternité et d'immobilité inquiétante s'assimilant à la mort : « Time shall seem to stay his course » ; « Even to still that heart ». Les termes de Fand anticipent ceux de Yeats dans *A Vision* (édition de 1937) lorsqu'il explique que la phase 15 de la lune est une « phase de beauté parfaite » (« a phase of complete beauty ») et que l'amour qui s'y trouve ne connaît rien au désir (« this love knows nothing of desire ») (Yeats 2014 : 101).

Malgré sa danse séductrice, Fand n'arrive pas à ses fins, Cuchulain étant rappelé à la vie par Emer, sa femme, juste avant que celui-ci ne suive la créature au Pays-sous-la-Vague. Nous formulons l'hypothèse que l'échec de Fand n'est pourtant pas à interpréter d'un point de vue strictement négatif, la pièce suggérant que le maintien du désir, ici féminin, est nécessaire à l'existence, et donc implicitement, que l'Unité d'Être, projection idéale qui fait fi des ambiguïtés de la condition humaine, doit être remise en question. De ce point de vue, la première danse de Fand, telle qu'elle fut interprétée par Ninette de Valois dans la mise en scène de *Fighting the Waves*, le 13 août 1929 à l'Abbey Theatre, est éloquente. La danseuse joua en effet le rôle avec audace et sensualité (Cave 2011 : 59) pour donner corps aux propos tenus par Fand dans la version originale de la pièce (*The Only Jealousy of Emer*), propos qui furent supprimés dans la réécriture *Fighting the Waves* : « I am all woman now » (Yeats 2001 : 326). Cave insiste sur la charge érotique de la première danse de Fand dans la chorégraphie transgressive de Ninette de Valois qui confère une dimension libératrice au passage dansé en présentant la danseuse comme « un être qui existe dans et grâce à son corps » (« as one who lives in and through the body ») :

For its time in Ireland this was a courageous, politically subversive stance for a female performer of Irish descent to adopt or, more importantly, to *embody*. Though de Valois's body is fully clothed, it is fearlessly displayed and open, derisive of the gaze and judgement

of everyone on stage who is watching her (and by implication of the audience in the theatre too). (Cave 2011: 59)

Nous consacrerons une sous-partie à la puissance dissidente des danses féminines chez Yeats et chez Soyinka dans notre troisième partie. Précisons simplement pour le moment que la chorégraphie de de Valois permet au personnage de Fand d'échapper à l'image désincarnée et déshumanisée qu'évoquent les didascalies citées plus haut : « *Her mask and clothes must suggest gold or bronze or brass or silver, so that she seems more an idol than a human being. This suggestion may be repeated in her movements. Her hair, too, must keep the metallic suggestion* » (Yeats 2001: 325). L'analyse de Cave est fondée sur une photographie de de Valois dans le rôle de Fand lors de la représentation de 1929 à l'Abbey Theatre, « la tête rejetée en arrière et l'air défiant tandis qu'Emer la menace avec son couteau » (Cave 2011 : 59). Nous estimons que l'appropriation corporelle de l'espace scénique par Fand est un signe de sa toute puissance et de l'affirmation de son individualité *avant* même qu'elle n'atteigne, comme elle pense le faire, l'Unité d'Être. L'ouverture du corps de de Valois et la position provocatrice de son bassin soulignent le « déploiement de son corps tout entier » qui s'impose dans le geste dynamique face à l'immobilité vaine d'Emer et au corps recroquevillé de Cuchulain :

Her off-centre stance is wonderfully provocative with the forward-thrusting pelvis: beside the grandeur of Fand's deployment of her whole body, Emer's stilted, arrested movement tellingly reveals the futility of her gesture, while the cowering figure of Cuchulain beside the sea-goddess would seem no match for her triumphant power. The stage is by rights Emer's space, but she and her rival stand at its margins and it is soon to be Fand who takes full possession of the area, luring into it as her partner the man who is rightfully Emer's husband. (Cave 2011 : 59)

De plus, notons que la chorégraphie de de Valois rappelle la technique d'Isadora Duncan, fondée sur une utilisation du bassin et du plexus solaire, telle qu'Elizabeth Anderson la décrit dans « *Dancing Modernism: Ritual, Ecstasy and the Female Body* » :

Duncan's technique situates movement and energy as originating with the breath and in the body's inner core—the pelvis and solar plexus—and flowing outward to radiate from the limbs, pervading the performance space. The dancer's body is extended, open, in process. (Anderson 358)

Prenant comme point de départ les commentaires d'Ann Daly sur la gestuelle de Duncan, commentaires qui interprètent la danse comme un processus de devenir où le sujet s'éprouve davantage qu'il ne se montre (« [the dance is] about becoming a self (the subject-in-process/on trial) rather than about displaying a body » (Daly citée par Anderson), Anderson défend l'idée que le travail de Duncan illustre justement la construction progressive du sujet à travers la monstration du corps en mouvement : « I would [...] argue that Duncan's work is about becoming a self in the very activity of displaying (the moving) body » (Anderson 358).

On a vu dans notre première partie que Ninette de Valois, même si elle avait reçu une formation classique, dansait nu-pieds dans les pièces de Yeats, en adoptant un style abstrait qu'elle qualifiait elle-même de « moderne » (Pinciss 389). En gardant à l'esprit les liens existants entre la vision yeatsienne de la danse et le travail des danseuses modernes (tout particulièrement Duncan comme on le verra dans la troisième partie), on peut lire les danses de Fand dans *Fighting the Waves* à la lumière de ce processus de « devenir » cité par Anderson : « becoming a self ».

L'intervention de Bricriu, esprit des *Sidhe* venu pour semer la discorde, empêche Fand d'atteindre l'Unité d'Être : Emer rappelle Cuchulain à la vie afin qu'il n'embrasse pas et ne suive pas la femme des *Sidhe* au Pays-Sous-la-Vague. Cela signifie que Fand ne se défera pas du désir qui la hante et qui prouve, selon elle, qu'elle n'est pas encore « complète ». Mais cette imperfection qu'elle déplore est précisément ce qui fait d'elle une femme et ce qui la rapproche d'un être humain (« I am all woman now ») (Yeats 2001 : 326).

Dans *The Player Queen* (1922), la quête et l'acquisition de l'harmonie intérieure sont également problématisées. La pièce retrace le parcours de Decima, actrice issue de la classe populaire, qui se retrouve reine après avoir accepté de prendre la place de la reine actuelle, celle-ci étant menacée de mort par son peuple. Ultiment, le conflit entre le peuple et la

royauté s'apaise grâce au discours du Premier Ministre qui promet d'épouser la supposée reine (Decima).

La danse qui clôt la pièce a lieu juste après que Decima a recouvert son visage d'un masque pour qu'on ne la reconnaisse pas, ce qui suggère qu'elle a atteint une forme d'Unité d'Être en embrassant un statut opposé au sien. Pourtant, c'est à une parodie d'unité que l'on assiste dans cette pièce. À ce sujet, il est important de souligner que Decima ne prend pas part aux danses. La première danse, qui est censée lui permettre de choisir un nouveau mari, une fois qu'elle a appris que son époux Septimus la trompe avec Nona, est exécutée de manière artificielle par les acteurs de la pièce dans laquelle Decima devait jouer, *The Tragical History of Noah's Deluge* :

DECIMA: Dance, Bullhead, dance,—no—no—stop. I will not have you for my man, slow on the feet and heavy of build, and that means jealousy, and there is a sort of melancholy in your voice [...]. Dance, Turkey-cock, dance—no, stop. I cannot have you, for my man must be lively on his feet and have a quick eye [...]. Yet what do I care who it is, so that I choose and get done with it? Dance, all dance, and I will choose the best dancer among you. Quick, quick, begin to dance.

[*All dance round Decima*]. (Yeats 2001 : 357)

L'aspect mécanique et grotesque de cette chorégraphie réalisée par des acteurs déguisés en bêtes est frappant : les acteurs-danseurs obéissants sont loin de représenter la phase de subjectivité parfaite de l'Unité d'Être puisqu'ils ne sont que des pions manipulés par Decima (« Dance, Bullhead, dance,—no—no—stop », « Dance, Turkey-cock, dance—no, stop »). Quant à l'Actrice-Reine elle-même, elle ne danse pas, en dépit du fait qu'elle a retrouvé sa liberté comme elle l'explique avant le passage : « I will have no rehearsal yet. I am too happy now that I am free. I must find somebody who will dance with me for a while » (356).

Si la danse des bêtes de l'arche de Noé est une bien piètre contrefaçon des danses sauvages d'un Cuchulain rebelle dans *On Baile's Strand*, la danse imposée sur laquelle se termine la pièce – et à laquelle Decima ne participe pas – n'offre pas non plus de perspectives réjouissantes quant à la possibilité d'une harmonie individuelle ou collective. Decima,

désormais reine, prend la décision de bannir les acteurs de la troupe à laquelle elle appartenait et dont fait partie son mari, Septimus. Cette danse imposée et rémunérée fait donc office de cérémonie d'adieu au lieu de faire signe vers la réconciliation des différents membres de la communauté :

DECIMA: They had some play they were to perform, but *I will make them dance* instead, and after that *they must be richly rewarded*²⁷⁹.

[...]

You are banished and must not return upon pain of death, and yet not one of you shall be poorer because banished. [...] Come, dance.

[*They dance, and at certain moments she cries 'Good-bye, good-bye', or else 'Farewell'. And she throws them money.*] (368)

Le mariage annoncé entre la Reine et le Premier Ministre ne s'accompagne pas d'une danse de célébration joyeuse comme on l'aurait attendu à la fin d'une comédie traditionnelle. Présidant au départ des acteurs, la danse entérine la rupture entamée plus tôt entre Decima et les autres personnages de la pièce. On pourrait penser que Yeats propose ici un reflet ironique et grotesque de ses propres projections idéales sur le corps dansant et les notions d'harmonie et d'unité. Mais, compte tenu des nombreux liens établis entre la chorégraphie et la dynamique du conflit dans les pièces du corpus (ce que nous verrons en détail dans la sous-partie suivante), il semble que cette association entre danse et division aille au-delà de la parodie. On a ici la suggestion d'une idée que Yeats élabore davantage dans d'autres pièces : la danse ne se limiterait pas à l'incarnation d'une unité idéale mais pourrait bien au contraire symboliser un mouvement de sécession, un élan dissident qui viendrait bousculer le consensus.

À première vue, la danse qui prend place à la fin de *The Lion and the Jewel* (Soyinka) ne déroge pas, quant à elle, aux règles de la comédie : le passage chorégraphié célèbre bien le mariage de l'ancienne génération, représentée par le vieux Baroka, et de la nouvelle, représentée par la belle Sidi. Néanmoins, notons que la persistance de la mésentente entre

²⁷⁹ C'est nous qui soulignons.

Sadiku et Lakunle, relation conflictuelle qui caractérise leurs échanges tout au long de l'intrigue, est soulignée dans les didascalies finales :

Festive air, fully pervasive. Oil lamps from the market multiply as traders desert their stalls to join them. A young girl flaunts her dancing buttock at Lakunle and he rises to the bait. Sadiku gets in his way as he gives chase. Tries to make him dance with her. Lakunle last seen, having freed himself of Sadiku, clearing a space in the crowd for the young girl.
(Soyinka 2009 : 57-58)

Le texte didascalique insiste dans un premier temps sur l'air festif et l'esprit de communauté de ce moment joyeux (« *festive, fully pervasive air* » ; « *traders desert their stalls to join them* ») mais il se focalise ensuite sur le duo antagoniste formé par Sadiku et Lakunle, la vieille femme rusée tentant d'entraver la liberté de mouvement du jeune homme. C'est comme si Soyinka résistait contre l'image lisse d'une réconciliation totale entre les différents personnages : si les tensions entre Baroka et Sidi et entre Sidi et Lakunle se sont apaisées, celles qui existent entre Sadiku et Lakunle demeurent intactes. Il y a là un indice du refus du dramaturge de circonscrire la danse au domaine d'une harmonie utopique : le regard dissident qu'il pose sur le passage dansé lui permet de suggérer que l'unité collective et momentanée provoquée par le mariage ne durera probablement pas longtemps.

La pièce *A Dance of the Forests*, produite à l'occasion des célébrations de l'indépendance du Nigeria, fournit, elle aussi, un bon exemple de la manière dont Soyinka met en échec la vision harmonieuse de la danse qui semble pourtant découler de son corpus dramatique. Dans le chapitre précédent, nous avons montré dans quelle mesure « la danse de la forêt » pouvait s'interpréter comme un outil judiciaire mobilisé par les créatures surnaturelles de la forêt pour provoquer une prise de conscience au sein de la communauté des humains.

En dépit des nombreuses associations que nous avons relevées entre la danse et le processus de redressement éthique et de recréation d'une identité collective, la pièce résiste contre un *happy ending* univoque qui ne laisserait pas de place au doute quant à l'avenir de la communauté, et par extension, du Nigeria. Les personnages restent ainsi sans réponse à leurs

questionnements sur le futur comme l'échange final entre Agboreko et le Vieil Homme le montre. Cet échange a lieu juste après que Demoke a fait allusion à l'éclair qui lui a brûlé la tête (Soyinka 1973 : 74) :

AGBOREKO [*snorts.*]: Does that mean something wise, child?
[*Sneaking up to Demoke.*] Of the future did you learn anything?

OLD MAN [*comes up and pulls him away.*]: 'When the crops have been gathered...'

AGBOREKO [*reproved. With ponderous finality.*]: Proverb to bones and silence. (Soyinka 1973 : 74)

Malgré l'idée d'un changement possible de comportement au sein de la communauté que suggèrent les propos précédents de Demoke, le sculpteur ne répond pas à la question d'Agboreko et la pièce se termine sur le ton proverbial pesant de ce dernier sans qu'une promesse de réunification véritable ait été faite.

Soyinka, conscient des dangers qui guettent le peuple nigérian à l'aube de son indépendance si celui-ci n'affronte pas les atrocités qui marquent l'histoire interne du continent africain (telle que la vente d'esclaves), écrit une pièce éminemment dissidente. Tout en étant censée célébrer l'indépendance du Nigeria, *A Dance of the Forests* propose en effet une vision pessimiste du futur, celle d'un continent, et plus particulièrement d'un pays, toujours sous l'emprise de dirigeants prêts à exploiter le peuple. Dans « Soyinka in Zimbabwe » (*Conversations with Wole Soyinka*), le dramaturge explique ainsi qu'il souhaitait détruire le consensus bien-pensant qu'impliquaient les célébrations en confrontant la communauté à l'avidité des individus qui s'apprêtaient à prendre les rênes du pays :

I realized that after Independence some of those new rulers were going to act exactly like their forebears did, just exploit the people. I was interested in taking another look at that history and saying: "The euphoria should be tempered by the reality of the internal history of oppression". In our society that included the slave trade, in which the middle men, who were Africans, collaborated actively! (Gibbs 2001: 83)

Les Triplés monstrueux qui interviennent pendant la danse de la forêt sont une des représentations que Soyinka donne à l'avidité de ces dirigeants, la « Postérité » étant

symbolisée par le Troisième Triplé, une créature ensanglantée munie de crocs à la place des dents : « Third Triplet : I find I am Posterity. Can no one see on what milk I have been nourished? » (Soyinka 1973 : 69).

Ce n'est donc pas un hasard si la pièce fut interdite par les autorités qui l'éliminèrent du programme officiel des célébrations : « It had won the contest for the official theater presentation for the occasion but was now deemed a damper, unsuitable for a festive occasion. I staged it anyway, in an alternative venue, using the prize money and forming a theater company, the 1960 Masks, in the process » dit Soyinka dans *You Must Set Forth at Dawn* (Soyinka 2007 : 53). La représentation de *A Dance of the Forests* eut en effet lieu à l'écart des célébrations lagosiennes officielles tout comme « l'accueil des morts » dissident a lieu en parallèle du « rassemblement des tribus » consensuel dans l'intrigue de la pièce :

On the much-anticipated day, October 1, 1960, the “subversives” presented their shoestring worldview on the stage of the University Theatre, Ibadan, while the nation celebrated its formal liberation from colonial bondage with a series of sumptuous events and ceremonials in the capital Lagos. (53)

Le regard décalé – et jugé subversif par les « cultural bureaucrats », selon la formule du dramaturge, (53) – que Soyinka pose sur le futur du Nigeria est en grande partie motivé par les réalités socio-politiques du moment. Loin de pouvoir se fonder sur des bases solides, contrairement à ce que prétend le premier ministre du Nigeria indépendant, Tafawa Balewa, le 1^{er} octobre 1960²⁸⁰, le pays, fragilisé par les tensions régionales, est, en outre, toujours économiquement dépendant de l'Europe et des conditions du marché international (Falola et Heaton 156-58). De plus les bases supposément démocratiques sur lesquelles le Nigeria repose sont problématiques, ce dont Soyinka est bien conscient. Dans *You Must Set Forth at Dawn*, il

²⁸⁰ À ce sujet, voir *A History of Nigeria* : « On October 1, 1960, Nigeria became a fully sovereign state in the British Commonwealth [...]. He [Tafawa Balewa] thanked the British for their cooperation and the nationalists for their relentless work over the course of many decades. He noted that the process had been long and arduous, but declared that “history will show that the building of our nation proceeded at its wisest pace: it has been thorough and Nigeria now stands well built upon firm foundations” » (Balewa cité par Falola et Heaton 2008 : 156). L'intention de Balewa est ici clairement de rassembler dans un discours consensuel.

explique que les élections fédérales de 1959, menées par les Britanniques, avaient été truquées en faveur de la région du Nord²⁸¹:

John Bull was not about to leave an independent Nigeria under the control of any uppity radicals, as the southern nationalists – the East and the West – were perceived [...]. Specific instructions were issued by the British Home Office to its civil servants: the final results of elections to the federal legislature must be manipulated, where necessary, in favor of the political conservatives. (Soyinka 2007 : 54)

À travers « l'accueil des morts », et plus précisément, « la danse de la forêt », Soyinka confronte ainsi son public à la fois aux erreurs du passé et aux problématiques contemporaines de l'écriture de la pièce, visant à faire vaciller une unité nationale factice. La danse de la forêt en elle-même, loin de se résumer à une chorégraphie réconciliatrice et apaisante se décline en une multitude de danses, souvent frénétiques. On songe par exemple à l'*ampe* des Triplés, accompagnée de leurs cris : « FOREST HEAD [...] *Waves his hand towards the Triplets, who shriek and dance in delight* » (Soyinka 1973 : 69). On songe aussi aux danses d'Eshuoro qui découlent d'une impulsion frénétique et sécessionniste, l'esprit rebelle ne faisant alliance ni avec les humains ni avec les créatures de la forêt : « [*Does a frenetic jig as he flings his grievance to the world*] (43), [[...] *Eshuoro returns and dances out his frenzy, lashing his Jester with a branch*] (72). La présence de ce type de danses rend compte de la difficulté à former un tout cohérent et équilibré. Soyinka mobilise ainsi moins la danse comme un outil destiné à maintenir une unité artificielle, que comme un médium critique destiné à percer « la croûte des habitudes qui plombent l'âme », pour utiliser une formule de Forest Head : « My secret is my eternal burden—to pierce the encrustations of soul-deadening habit, and bare the mirror of original nakedness — » (71).

²⁸¹ Le Nigeria est alors divisé en trois régions, la région du Nord, la région de l'Est et la région de l'Ouest, Lagos correspondant au territoire fédéral géré par un gouvernement central (Falola et Heaton 153). Le parti qui contrôlait la région du Nord, le Northern Peoples Congress (NPC), dirigé par Ahmadu Bello, remporta la victoire et forma une coalition avec le National Council of Nigeria and the Cameroons (NCNC), dirigé par l'igbo Nnamdi Azikiwe (Soyinka 2007 : 55).

En définitive, dans *A Dance of the Forests*, on ne sait pas si la communauté va réussir à se réunir et se stabiliser autour de valeurs démocratiques et éthiques communes même si le geste de Demoke qui rend le Half-Child à sa mère, la Morte, semble être un point positif. La danse finale sacrificielle qui a lieu dans le village montre qu'une séparation existe toujours entre la communauté des humains et l'univers des créatures surnaturelles, comme l'illustrent les didascalies : « *A silhouette of Demoke's totem is seen. The village people dancing round it, also in silhouette, in silence. There is no contact between them and the Forest ones. The former in fact are not aware of the other beings* » (72). Cette danse est d'autant moins rassurante qu'elle est projetée sur une toile de fond, ne laissant voir que les silhouettes des villageois, ce qui la rend encore plus lointaine et incertaine²⁸².

Tous les exemples développés dans cette sous-partie nous prouvent que les danses des pièces de Yeats et de Soyinka sont aussi souvent un vecteur de conflit qu'un médium d'unité et d'harmonie. Loin de mener à une plénitude idéale, les passages chorégraphiés prennent fréquemment la forme de batailles, impliquant la confrontation de mondes antagonistes. Nous souhaitons montrer que cette vision conflictuelle de la danse n'est pas systématiquement le reflet du pessimisme désabusé des dramaturges mais plutôt l'outil critique qu'ils choisissent pour réfléchir à des problématiques identitaires et ontologiques.

2.2 « The endless dance of contrapuntal energy²⁸³ » : danser le conflit

Chez Yeats et chez Soyinka, l'existence, symbolisée par la danse, est définie comme une lutte perpétuelle contre des éléments, palpables ou non, qui viennent contrarier la ligne directrice empruntée par un individu. Les propos du Vieil Esclave dans *The Bacchae of Euripides* de Soyinka présentent ainsi le chemin existentiel de tout un chacun comme une

²⁸² À ce sujet, voir Fraser dans « Four Alternative Endings to Wole Soyinka's *A Dance of the Forests* » (Fraser 368-69).

²⁸³ Cette formule, empruntée à Margaret Mills Harper (Harper 2021 : 8), figure dans le titre d'un de mes articles, publié dans *International Yeats Studies* (Bigot 2021).

guerre sans fin : « What does it mean life? Dare one / Hope for better than merely warring, seeking / Change, seeking the better life? [...] » (Soyinka 1973 : 292). L'homme passe son temps à « chercher une vie meilleure » qui ne sera sans doute jamais atteinte, ou pour citer Yeats dans *A Vision. The Revised 1937 Edition* : « Life is an endeavour, made vain by the four sails of its mill... » (Yeats 2014 : 70). Cette remarque s'inscrit dans une sous-section intitulée « Discords, Oppositions and Contrasts », des notions qui sous-tendent le système yeatsien et ne sont pas forcément négatives. Yeats rappelle ainsi qu'il adopta la devise de Blake : « Contraries are positive », percevant le monde comme « conflit » (Yeats 2014 : 53). La vie est bien pensée comme cette « endless dance of contrapuntal energy » dont parle Margaret Mills Harper dans son introduction au numéro spécial de la revue *International Yeats Studies* consacré à *Wheels and Butterflies* (Harper 2021 : 8).

Dans un chapitre de l'ouvrage collectif *Dance and Modernism in Irish and German Literature and Culture*, Harper invite précisément à relativiser l'importance du concept d'unité chez Yeats dans la mesure où le dramaturge envisage la fragmentation et l'instabilité comme étant tout aussi cruciales (Harper 2020 : 165). Allant à l'encontre de la critique traditionnelle qui interprète Yeats comme un « penseur binaire » visant « la synthèse des oppositions » ou des antinomies qui structurent son système *A Vision* et ses œuvres, Harper nous pousse à reconsidérer ce qu'elle nomme « the messiness of Yeats » (166). La notion de « messiness », que Harper relie à celle de « wildness » (un mot récurrent chez Yeats (Harper 166)) est intéressante mais elle nous semble trop imprécise dans le cadre de notre étude des passages dansés des pièces. Harper ne se concentre d'ailleurs que sur les poèmes de Yeats. Dans cette sous-partie, nous souhaitons précisément montrer que les corps dansants des pièces incarnent la discorde, le conflit entre deux ou plusieurs parties adverses irréductibles. Le désordre (« messiness ») engendré par cette dimension conflictuelle acquiert parfois des vertus positives, comme nous allons le voir.

« All men are dancers and their tread / Goes to the barbarous clangour of a gong » affirme Yeats dans le poème « Nineteen Hundred and Nineteen »²⁸⁴ (Yeats 1989 : 208). Le contexte historique particulier du poème n'ôte rien à la dimension universelle de ces vers qui mettent en scène le cheminement existentiel de l'homme comme une danse belliqueuse. Bien que Yeats et Soyinka déplorent tous deux les guerres violentes qui sacrifient des vies sur l'autel de la nation, dans les pièces du corpus, la danse s'assimile souvent à un pugilat intersubjectif qui ouvre parfois la voie à une reconstruction personnelle et collective.

De *The Cat and the Moon* à *Fighting the Waves* (Yeats) en passant par *A Dance of the Forests* et *The Road* (Soyinka), les danses sont loin de symboliser la réconciliation et la résolution d'une tension. Au contraire, elles donnent vie à cette tension, cette dynamique conflictuelle qui anime la pièce.

Prenons l'exemple de *The Cat and the Moon*. Dans le chapitre précédent, nous nous sommes penchés sur la danse finale du Boiteux que nous avons lue comme le signe d'un retour à l'harmonie intérieure. Mais cette danse est précédée d'un passage chorégraphié qui prend la forme d'un combat : il s'agit d'un règlement de compte entre le Boiteux et l'Aveugle, ce dernier s'étant aperçu, après avoir retrouvé l'usage de ses yeux grâce au Saint, que le Boiteux a bel et bien profité de son infirmité en lui volant sa peau de mouton :

BLIND BEGGAR: Where'll I hit him, for the love of God, where'll I hit him?
Blind Beggar beats Lame Beggar. The beating takes the form of a dance and is accompanied on drum and flute. The Blind beggar goes out. (Yeats 2001 : 452)

Bien souvent, dans les analyses de la pièce, on a tendance à se concentrer sur la danse miraculeuse qui clôt l'intrigue en n'accordant pas toute son importance à cette danse violente

²⁸⁴ Il est intéressant de constater que dans ce poème où Yeats fait allusion aux danseurs de Loïe Fuller (« When Loïe Fuller's Chinese dancers enwound / A shining web / a floating ribbon of cloth ... »), danseuse qui représentait pour lui l'Unité d'Être, il replace la danse dans un contexte pour le moins violent : « It seemed that a dragon of air / Had fallen among dancers, / Had whirled them round / Or hurried them off on its own furious path » (Yeats 1989 : 208).

qui acte la séparation entre les deux êtres interdépendants, le Boiteux et l'Aveugle : « *The Blind Beggar Goes Out* ».

Pourtant, comme nous nous apprêtons à le montrer, ces danses sont liées d'un point de vue thématique et symbolique : elles naissent toutes deux d'un élan vital déclenché par le processus de rupture qui a lieu entre les deux personnages principaux. En effet, c'est une fois qu'il a retrouvé l'usage de ses yeux, et ne dépend donc plus du Boiteux, que l'Aveugle se sent en capacité de renverser le rapport de force qui existait entre lui et son partenaire. Ce qu'il souhaitait faire depuis un certain nombre d'années, à savoir se venger une fois qu'il aurait la preuve infaillible que le Boiteux profite de son handicap, devient enfin possible : « I was saying to myself, I have a long arm and a strong arm and a very weighty arm, and when I get my own two eyes I shall know where to hit » (Yeats 2001 : 451). L'affirmation de l'individualité et de l'identité de l'Aveugle passe donc par une lutte contre son opposé et non par une fusion avec ce dernier. Le Boiteux s'inquiète même de l'impulsion sécessionniste et révolutionnaire de l'Aveugle : « I'd better be going, Holy Man, for he'll rouse the whole country against me » (452). Quant au Boiteux, c'est après qu'il s'est débarrassé de son partenaire et qu'il a été béni par le Saint qu'il peut à son tour goûter au plaisir de l'indépendance.

Cependant, on l'a dit plus haut, la danse miraculeuse du Boiteux qui porte le Saint sur son dos semble célébrer le retour à une forme d'Unité d'Être tandis que la première danse place l'accent sur le désaccord et le conflit. Dans cette perspective, nous pourrions avancer l'idée que Yeats juxtapose ces deux danses afin de nous transmettre, au sein d'une même pièce, ses deux visions distinctes sur le corps dansant, et par extension, sur l'existence humaine. Pour employer la métaphore soyinkienne citée en guise de conclusion de la première partie et tirée du poème « *Doctored Vision* », l'œil myope qui jette un regard averti sur le monde tel qu'il est (première danse) côtoierait ici l'œil hypermétrope qui projette une vision miraculeuse sur ce dernier (deuxième danse). Il ne s'agirait pas pour Yeats de se prononcer en faveur d'une des deux

visions mais de les confronter. Néanmoins, une telle interprétation fait fi du lien crucial qui relie les deux danses, mentionné plus haut : le sursaut d'énergie qui caractérise la danse du Boiteux, qui se suffit désormais à lui-même et n'a plus besoin du corps d'un autre pour se mouvoir, découle bel et bien de la lutte qui a eu lieu avec l'Aveugle. Ce n'est donc pas tant l'image d'unité, de communion entre le Boiteux et le Saint qui prédomine dans cette danse finale mais plutôt l'indépendance acquise par le Boiteux grâce à la séparation avec son opposé l'Aveugle. Les choix de mise en scène des deux passages dansés faits par la Blue Raincoat Company, dans la production que nous avons abordée lors de notre premier chapitre, nous permettront d'illustrer ce point.

Dans cette mise en scène, le combat entre l'Aveugle et le Boiteux qui n'est que brièvement mentionné dans les didascalies de la pièce se transforme en un véritable duel – chorégraphié avec la plus grande précision – entre le corps (Blind Man) et l'âme (Lame Woman), et, compte tenu du choix judicieux d'une femme pour jouer le Boiteux, entre un homme et une femme. Cette déviation par rapport à la pièce originale n'est pas anodine. Elle ajoute une dimension supplémentaire à la fable des opposés interdépendants que sont l'âme et le corps. La tension entre la Boiteuse et l'Aveugle, marquée par le son des cymbales et du tambour, monte à mesure qu'ils s'affrontent, chacun muni d'un bâton, tels des combattants de kendo.

Dans un premier temps, l'Aveugle semble dominer : il roue de coup la Boiteuse puis la manipule comme un pantin en riant, la faisant tourner autour de lui et sauter en la tenant par le col de son habit. Puis, un retournement de situation a lieu : l'Aveugle tombe au sol et la Boiteuse prend le dessus, se saisissant du deuxième bâton alors que son adversaire se relève. Après un corps à corps, l'Aveugle fait à nouveau basculer le rapport de force en sa faveur. La lutte n'est pas représentée de manière réaliste dans la mesure où le bâton ne touche jamais le corps des

duellistes, ce qui accentue la dimension symbolique du passage : la joute dansée illustre l'idée que la construction de l'identité implique une confrontation violente avec l'altérité.

Le fait que la Boiteuse semble l'emporter à un moment donné de la lutte entre les deux personnages est intéressant et anticipe la suite miraculeuse. La Boiteuse fait alors le tour de la scène en courant avec ses deux bâtons et en poussant un cri de victoire qui sera réitéré au terme de la danse finale et précédé d'un rire éclatant, rire qui fait écho à celui de l'Aveugle lors de la première danse. Le lien entre les deux danses est ici établi. La danse finale peut alors s'interpréter à l'aune de la problématique du genre, la Boiteuse, partie féminine du duo qui vient de se défaire, se lançant dans un solo libéré et libérateur partiellement étudié dans le premier chapitre. Les mouvements agressifs du bassin qu'effectue la danseuse au rythme des tambours en faisant retentir un rire jouissif dévoilent une sensualité, jusqu'ici retenue, qui se déchiffre aisément dans les deux illustrations qui suivent²⁸⁵. La Boiteuse a non seulement pris possession de l'espace scénique (elle se tient au centre du cercle lumineux) mais elle a aussi repris possession de son propre corps, ce qui provoque chez elle un rire euphorique :

²⁸⁵ Il s'agit de captures d'écran. Voir la vidéo en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=XUIsqCjAMXM>.



Illustration 4 The Cat and the Moon. La Boiteuse exécutant des mouvements sensuels et agressifs du bassin. Blue Raincoat Company.



Illustration 5 The Cat and the Moon. La Boiteuse qui rit de plaisir. Blue Raincoat Company.

Si les didascalies ne mentionnent pas le rire des personnages, le choix d'en ajouter un dans chaque danse est particulièrement judicieux, signalant l'accès à un mode d'existence singulier où les émotions s'extériorisent pleinement. C'est bien le mouvement de dissociation entre l'Aveugle et le Boiteux qui mène à l'épanouissement de chacun.

Dans *Fighting the Waves* (Yeats) et *A Dance of the Forests* (Soyinka), non seulement les danses incarnent l'impossibilité d'une entente parfaite entre des êtres appartenant à des mondes différents, mais elles sont en outre soumises au regard de spectateurs qui craignent l'unité pourtant recherchée par certains des danseurs. Dans les deux cas, une ou plusieurs créatures surnaturelles, Bricriu dans *Fighting the Waves*, Forest Head et Aroni dans *A Dance of the Forests*, « mènent la danse » : ils mettent en scène le passage dansé dans un but plus ou moins avoué. Chez Soyinka, l'intention est relativement claire : comme on l'a vu précédemment, Forest Head et son acolyte souhaitent administrer une leçon à la communauté des humains et les obliger à faire un choix quant à leur avenir par l'intermédiaire de Demoke. Chez Yeats, si Bricriu, l'esprit des *Sidhe*, se présente comme un créateur de discorde (Yeats 2001 : 460), venu pour entraver le plan de la danseuse Fand qui souhaite atteindre l'Unité d'Être en fusionnant avec Cuchulain, il ne précise pas pourquoi il est devenu l'ennemi d'une créature surnaturelle qui vient pourtant du même monde que lui, le Pays-Sous-la-Vague.

Nous souhaiterions montrer que les danses conflictuelles auxquelles des créatures surnaturelles président dans ces deux pièces, loin de projeter une vision idéale de l'existence comme harmonie, visent précisément à confronter les personnages principaux, Emer dans *Fighting the Waves* et Demoke et la communauté des humains qu'il représente dans *A Dance of the Forests*, à l'expérience du choix, de l'action personnelle impliquant automatiquement une impulsion sécessionniste et un phénomène d'affirmation identitaire. Bien que Bricriu semble plus maléfique que les êtres de la forêt chez Soyinka, nous avançons l'idée que son intervention – consistant à « aider » Emer à se débarrasser de la menace de Fand à condition

qu'elle renonce à l'amour de son époux Cuchulain – est l'élément déclencheur d'un processus de libération pour les deux femmes.

Tout d'abord, rappelons le contexte méta-théâtral dans lequel interviennent les danses dans les deux pièces. Dans *Fighting the Waves*, Bricriu se sert de la magie pour faire apparaître le fantôme de Cuchulain devant les yeux d'Emer : « Come to my left hand and I will touch your eyes and give you sight » (Yeats 2001 : 460). Bricriu, figure métaphorique du metteur en scène, et Emer se retrouvent alors dans la position de spectateurs de la danse de Fand autour de Cuchulain jusqu'à ce qu'Emer se décide à interrompre la chorégraphie séductrice de la femme des *Sidhe*, cette danse étant censée mener à l'union du monde mortel et surnaturel.

En ce qui concerne *A Dance of the Forests*, le cadre dans lequel s'insère la succession de danses finales où Eshuoro, esprit animé par la vengeance, intervient est comparable. Avant que la danse de la forêt ne commence, le crieur annonce le plan de la divinité Forest Head qui consiste à accueillir les morts pour organiser un procès de l'humanité et anticiper son avenir : « this night / Is the welcome of the dead [...]. By proclamation, let the mists of generations / Be now dispersed. Forest Father, unveil, unveil / The phantasmagoria of protagonists from the dead » (Soyinka 1973 : 45). L'image du brouillard intergénérationnel qui se lève pour dévoiler « la fantasmagorie des morts » rejoint la métaphore théâtrale développée par Bricriu dans la version originale de *Fighting the Waves*, *The Only Jealousy of Emer* : « I have dissolved the dark / That hid him from your eyes » (Yeats 2001 : 324). L'idée est bien de rendre visible l'invisible. Le geste magique d'Aroni qui trace avec sa main un cercle dans l'air pour nous donner à voir le « spectacle »²⁸⁶ du passé honteux de la communauté des humains rappelle celui de Bricriu touchant les yeux d'Emer : « Aroni waves his hand in a circle. The court of Mata Kharibu lights up gradually » (Soyinka 1973 : 46)²⁸⁷. La danse qui suit, à laquelle assistent

²⁸⁶ Le terme est employé à deux reprises (Soyinka 1973 : 57-58).

²⁸⁷ À ce stade du spectacle, seuls Forest Head, Aroni et Eshuoro sont spectateurs mais cela n'enlève rien à la dimension méta-théâtrale de toute la scène finale.

Rola, Adenebi et Demoke, vient compléter le spectacle comme le montre l'échange entre Eschuoro et la divinité Forest Head : « ESHUORO: When is the gentle admonishment? The spectacle is over and not a word of the ills wreaked on me [...]. FOREST HEAD: I forget nothing. There is still the welcome of the dead. I omit nothing » (58). Ce spectacle, qui n'a rien d'un divertissement, est conçu par les divinités comme un aiguillon de la conscience.

Comme dans *Fighting the Waves* où le but d'Emer est de ramener la personne fantomatique de Cuchulain à la vie, l'enjeu majeur est ici de permettre à l'enfant mort-né, nommé Half-Child dans les didascalies, de voir enfin le jour. Dans les deux pièces, les personnages spectateurs sont conscients du danger encouru par ces personnages évoluant dans un espace irréel situé entre la vie et la mort. Aussi bien Cuchulain que l'enfant mort-né sont menacés par des créatures surnaturelles qui souhaitent assouvir leur soif d'unité et de complétude. Comme nous l'avons expliqué précédemment, Fand recherche l'Unité d'Être (« Because I long I am not complete » dit-elle dans *The Only Jealousy of Emer* (Yeats 2001 : 325)) et ses besoins impliquent la mort de Cuchulain qui ne peut rejoindre le Pays-Sous-la-Vague qu'en quittant le monde réel. Quant à Eshuoro, sa rage, qui découle d'un sacrilège commis envers son corps sacré (voir chapitre 1), le pousse à vouloir prendre possession de celui qui représente l'avenir de la communauté nigériane, l'enfant mort-né. La quête d'unité et d'intégrité personnelle de ces deux personnages doit donc être empêchée même si l'action décisive d'Emer et de Demoke entraîne une rupture des liens intersubjectifs. En effet, Emer, en renonçant à l'espoir de cohabiter avec son mari pour le sauver des griffes de Fand, se sépare de fait de celui-ci. Quant à Demoke, il risque de s'aliéner les bonnes volontés des êtres de la forêt en raison de sa décision de rendre l'enfant mort-né à la Morte à la fin de la danse agitée qui a fait l'objet d'une analyse poussée dans les chapitres précédents. Aroni souligne ce point : « Demoke, you hold a doomed thing in your hand. It is no light matter to reverse the deed that was begun many lives ago. The Forest will not let you pass. [*The Woman appeals, mutely to*

Demoke. All eyes are intent upon Demoke until he makes up his mind; gives the child to the Dead Woman [...]] (Soyinka 1973 : 71-72). Ce n'en est pas moins ce choix personnel dissident qui permet à Demoke de sortir de la passivité et de la peur.

Nous pouvons même aller plus loin en suggérant que c'est précisément parce que la décision d'Emer de renoncer à ce que son mari vive avec elle et le choix de Demoke de rendre le Half Child à sa mère mènent à un processus de séparation des différents membres concernés que Bricriu, Forest Head et Aroni orchestrent ces danses. N'oublions pas que dans *A Dance of the Forests*, ce sont Aroni et Forest Head eux-mêmes qui prévoient l'intervention agressive et menaçante d'Eshuoro lors de la danse censée pousser Demoke à l'action. Mais les divinités ne souhaitent pas mettre en difficulté les personnages pour le simple plaisir de semer la discorde. Les pièces laissent plutôt entendre que Bricriu, Forest Head et Aroni cherchent à orienter Emer, Fand et Demoke vers la voie de la construction personnelle et de la prise d'indépendance qui passe par une lutte permanente avec autrui.

Dans *Fighting the Waves*, non seulement le geste sacrificiel d'Emer – qui voit disparaître son dernier espoir de vivre à nouveau aux côtés de son mari – l'investit d'une stature héroïque d'ordinaire attribuée à son époux, mais il ouvre la voie à une forme d'autonomie différente de celle que semble promettre l'Unité d'Être. Ken Monteith, dans un article qui réévalue le rôle crucial de Bricriu dans *The Only Jealousy of Emer*, interprète ainsi la situation d'Emer en termes de sacrifice mais aussi en termes de prise d'indépendance (« self-reliance ») (Monteith 101). Emer ne danse pas dans cette pièce mais notons qu'elle le fera après la mort de son mari dans *The Death of Cuchulain*, ce que nous interprétons comme le franchissement d'une étape supplémentaire dans le processus d'émancipation physique du personnage. La danse d'Emer est d'autant plus représentative d'un bouleversement intérieur qu'il s'agit de sa seule apparition dans *The Death of Cuchulain*. Condamnée à être séparée de son mari depuis son renoncement héroïque, elle exprime ses sentiments les plus profonds à travers une danse

agressive autour des têtes coupées des ennemis de Cuchulain, présidant à la réincarnation de ce dernier en oiseau²⁸⁸ :

Emer enters. The Morrighu places the head of Cuchulain upon the ground and goes out. Emer runs in and begins to dance. She so moves that she seems to rage against the heads of those that had wounded Cuchulain, perhaps makes movements as though to strike them, going three times round the circle of the heads. She then moves towards the head of Cuchulain,—It may, if need be, be raised above the others on a pedestal—she moves as if in adoration or in triumph [...]. (Yeats 2001 : 553)

Au lieu de représenter l'acquisition de l'Unité d'Être, cette danse où toute la colère et la force dissidente d'Emer éclatent au grand jour, peut se lire comme un adieu à Cuchulain. A l'agressivité et la violence qui caractérisent le début de la chorégraphie (« *she so moves that she seems to rage against the heads of those that had wounded Cuchulain, perhaps makes movements as though to strike them* ») succède un comportement plus apaisé (« *she moves as if in adoration or in triumph* »). On peut supposer qu'une fois ce rituel d'adieu terminé, Emer sera libre de suivre sa propre route.

Nous considérons que dans *Fighting the Waves*, l'intervention de Bricriu entraîne non seulement la libération d'Emer mais également de Fand en dépit de son désespoir affiché dans la dernière danse :

The Musicians return to their places. Fand, the Woman of the Sidhe, enters and dances a dance which expresses her despair for the loss of Cuchulain. As before there may be other dancers who represent the waves. It is called, in order to balance the first dance, 'Fand mourns among the waves.' It is essentially a dance which symbolises, like water in the fortune-telling books, bitterness. As she takes her final pose of despair the Curtain falls. (Yeats 2001: 463)

En effet, si les didascalies insistent sur l'amertume de Fand, redoublée par le chant du Premier Musicien (« O bitter reward / Of many a tragic tomb! » (463)), et que sa pose finale rappelle celle de Cuchulain vaincu par les vagues à la fin du prologue, sa défaite et sa déception sont quelque peu éclipsées par la dimension hypnotique de son intervention. Probablement

²⁸⁸ Voir « "The Endless Dance of Contrapuntal Energy": Conflict and Disunity in *Fighting the Waves* » (Bigot 2021).

consciente et fière du pouvoir de son corps, comme le suggère le terme de « pose », Fand a bien le dernier mot. Elle est seule sur la scène puisque le rideau (interne) a été tiré par les musiciens : « *The Musicians, singing as follows, draw the wave-curtain until it masks the bed, Cuchulain, Eithne Inguba, and Emer* » (462). Compte tenu de la portée transgressive de la chorégraphie de de Valois dans la mise en scène à l'Abbey Theatre en 1929, on peut considérer que cette danse, loin de pointer vers la perte de vitalité du personnage, comme le suggère Cave (Cave 2011 : 66), est au contraire un pas de plus, aussi difficile qu'il soit, vers un épanouissement futur, ce phénomène de « becoming » dont parle Anderson (Anderson 358).

Ironiquement, le plan de Bricriu qui pourrait être perçu comme machiavélique, déclenche un processus d'émancipation : libérées de leur « jalousie », Fand et Emer sont invitées à prendre possession de leur propre personne et de leur propre corps après avoir perdu l'opportunité de s'approprier ceux de Cuchulain. Notre lecture de la pièce s'oppose par conséquent à l'idée que l'action de Bricriu contribue au maintien du statu quo, comme le prétend Amy Koritz : « a faithful wife silently sacrificing herself for an adulterous husband [...], and a male hero around whose fate revolves all the action—and all the women. Finally, the narrative presents the dominance of a male god over a female counterpart » (Koritz 393). Un tel constat ne tient pas compte de la faiblesse extrême de Cuchulain dans *The Only Jealousy of Emer* et *Fighting the Waves*. Le guerrier celtique est pris entre la vie et la mort, à la merci de la prise de décision ou de l'action des trois femmes qui l'entourent, à savoir Eithne (sa maîtresse), Emer (sa femme) et Fand. En outre, quoique Bricriu semble avoir la main, son acte est en réalité libérateur comme nous l'avons montré.

Dans *Fighting the Waves* et *A Dance of the Forests*, les danses sont là pour rappeler que l'unité, d'ordinaire célébrée comme un idéal, peut s'avérer être un véritable danger à l'échelle individuelle (*Fighting the Waves*) et communautaire (*A Dance of the Forests*), lorsqu'elle se gagne aux dépens de la liberté de pensée et d'action personnelle. Notons que les personnages

qui orchestrent les danses sont un boiteux, Aroni étant surnommé « The Lame One », et un esprit handicapé, Bricriu dont la main est difforme. Ces corps caractérisés par la disproportion ne doivent pas nous induire en erreur : loin de s'assimiler aux Triplés monstrueux (*A Dance of the Forests*), ils représentent une forme de désordre fécond à l'image des danses des pièces.

La première danse de Fand et la danse de la forêt illustrent bien ce manque d'intégrité et d'unité qui se fait vecteur de reconstruction et de réinvention. La mise en scène de *The Only Jealousy of Emer* par Melinda Szüts en mai 2018 au O'Donoghue Theatre, à Galway, présente ainsi la danse séductrice de Fand comme un duel entre la femme des *Sidhe* et le fantôme de Cuchulain. La danse hypnotique de Fand – un solo dans le texte des pièces – se transforme en un pas de deux antagoniste entre un Cuchulain titubant de désir pour la créature et cette dernière qui alterne entre un comportement ouvertement séducteur et la fuite. La chorégraphie place au premier plan le caractère inatteignable de Fand : Cuchulain est incapable de l'arrêter ou de l'attraper.

Le soir de la première représentation de *Fighting the Waves* à l'Abbey Theatre en août 1929, la musique futuriste provocatrice de George Antheil contribua à renforcer la dimension dissonante de cette danse qui ne mène pas à l'union entre les deux personnages. Antheil choisit de « rejeter l'intérêt mélodique ou harmonique » au profit d'un accompagnement musical qui illustre la « turbulence débordante » (Cave 2011 : 64) du duel entre le monde mortel et le monde surnaturel à travers des variations constantes de hauteur. Joseph Holloway ne se laissa pas impressionner, critiquant l'aspect précisément dissonant de la partition comme nous l'avons dit dans notre première partie : « The steam whistle organ or a merry-go-round discourses heavenly music by comparison with the music shook out of a bag of notes anyhow by the American concoctor of this riot of discords » (Ellis 329). Pourtant c'est justement cet élément discordant dans la partition d'Antheil qui la rendit appropriée dans le cadre d'une pièce où le manque d'unité prévaut.

Dans la mise en scène de *A Dance of the Forests* par Soyinka en 1960, la teneur belliqueuse de la danse est encore plus frappante que dans la version du texte publié. Le passage qui suit, uniquement présent dans la version de 1960, nous confronte non seulement à l'affrontement entre Eshuoro et Demoke mais aussi au combat d'Eshuoro et d'Ogun :

The Interpreter signals urgently offstage, and immediately a group of forest creatures enter, all replicas of the Jester, do an 'atilogwu'-ordered dance towards the Half-Child. Ogun snatches a cutlass, Eshuoro a Club, and they clash briefly, across the dancers. As the Jesters stamp towards the Half-Child again, Demoke picks him up and seats him on one shoulder, tries to move towards the Dead Woman standing with eager arms outstretched. They manoeuvre Demoke away at every attempt he makes. On one side Eshuoro swinging his club, prowling, trembling from head to foot in elemental fury. Ogun on the other, watchful, cutlass at the ready. Both are kept apart by the dancers only, and from time to time they clash, always briefly, and they spring apart again. (Soyinka 1973 : 76)

Dans notre premier chapitre, nous avons commenté cette danse « *atilogwu* » initiée par l'Interprète – le bouffon d'Eshuoro – et dont le nom signifie « administrer un remède ». Si une valeur thérapeutique est associée à la danse de la forêt, ce n'est pas parce qu'elle rétablit le statu quo et l'unité mais bien parce qu'elle incarne le dissensus, la mésentente entre diverses factions qui se construisent contre le camp adverse. La répétition du verbe « clash » couplée à l'allusion aux armes brandies par deux créatures divines (*Ogun snatches a cutlass, Eshuoro a Club*) donne le ton du passage. Les représentants de la communauté divine et humaine sont ici en tension, prêts à tout pour s'approprier l'enfant mort-né, ce symbole de l'avenir du Nigeria. Notons que Demoke et l'enfant mort-né sont au centre de l'action et de la joute, pris entre Eshuoro et Ogun qui vont bientôt se livrer à un affrontement acharné.

La bataille fait rage en dépit de l'aube qui se lève et que nous avons interprétée, dans un premier temps (chapitre 1), comme le signe d'un possible retour à la normale et à l'harmonie :

It begins to lighten. In the distance, faint sounds of the beaters come over the music of the forest drums. Demoke gets wearier and wearier, begins to sag. At every falter the Jesters move towards him to snatch their quarry but he recovers. The scene brightens. The Triplets scatter [...]. Ogun and Eshuoro lose control, fly at each other, seemingly blind. They miss, begin to feel for the other's position, flailing wildly. Coming suddenly on each other, they lock together, bear each other out of sight [...]. (76-77)

Ce passage montre bien qu'à la lutte entre les deux divinités ennemies, Eshuoro et Ogun, correspond la lutte intérieure et physique de Demoke qui résiste à l'épuisement et à l'assaut des acolytes d'Eshuoro : « *Demoke gets wearier and wearier, begins to sag [...] but he recovers* ». Le combat de Demoke est plus efficace que celui des deux créatures surnaturelles qui se laissent emporter par la colère et perdent le contrôle de la situation (« *Ogun and Eshuoro lose control, fly at each other, seemingly blind* »). La description renvoie implicitement à la bataille d'Ire où Ogun, ivre et aveuglé par le sang, tue amis et ennemis avec rage.

On est bien loin de l'image d'unité et de communion que délivre l'un des passages dansés du roman de Tutuola, *The Palm-Wine Drinkard*, qui a beaucoup inspiré Soyinka. La danse en question intervient une fois que le narrateur et sa femme ont été libérés du poids d'une créature monstrueuse appelée « half-bodied baby ». Ayant essayé de s'en débarrasser en vain jusqu'à présent, le couple tombe sur trois créatures bienveillantes, « Drum, Song and Dance », qui les entraînent dans une chorégraphie réconciliatrice :

When "Drum" started to beat itself it was just as if he was beaten by fifty men, when "Song" started to sing, it was just as if a hundred people were singing together and when "Dance" started to dance the half-bodied baby started too, my wife, myself and spirits etc., were dancing with "Dance" and nobody who heard or saw these three fellows would not follow them to wherever they were going. Then the whole of us were following the three fellows and dancing along with them. (Tutuola 36)

Ici, le « half-bodied baby », précurseur du « half-child » dans *A Dance of the Forests*, est intégré à la communauté après avoir été rejeté par celle-ci. La description de la danse illustre l'esprit de communion qui domine. Le narrateur, sa femme, la créature difforme qui leur causait des problèmes avant ce passage dansé et divers esprits « suivent » « Drum » « Song » et « Dance » et forment un tout : « Then the whole of us were following the three fellows and dancing along with them ». La répétition du verbe « follow », alliée à des expressions qui soulignent la réinstauration d'une harmonie sociale (« as if a hundred people were singing together », « and nobody who heard or saw these three fellows would not follow them »), contribue à dresser le

portrait utopique d'une danse de célébration. Une telle chorégraphie aurait sans doute plu aux autorités nigérianes qui retirèrent *A Dance of the Forests* du programme des célébrations en 1960. Mais Soyinka, comme on l'a vu, résiste contre l'idée d'une danse qui serait le symbole d'un vivre-ensemble consensuel. Dans le passage du roman de Tutuola, les personnages dansent ensemble, les uns avec les autres (« were dancing with Dance », « and dancing along with them »). Chez Soyinka, ils dansent les uns *contre* les autres, incarnant la dissidence.

Tous ces exemples montrent dans quelle mesure les corps dansants dans les pièces de Yeats et de Soyinka véhiculent une vision singulière de l'existence perçue comme une lutte perpétuelle entre des forces opposées qui ne parviennent jamais à s'harmoniser totalement. L'impossibilité d'atteindre une communion ou une unité intérieure et sociale parfaite n'est pas systématiquement négative : bien au contraire, Yeats et Soyinka explorent le potentiel constructif de la discorde et de la dissonance, se méfiant d'une unité superficielle et artificielle qui masquerait des disparités profondes, qu'elles soient genrées, socio-politiques ou autres.

La danse est alors davantage à interpréter comme un processus que comme une fin en soi, comme un phénomène de réinvention individuelle et collective impliquant l'expérience fondatrice du déséquilibre, de la perte de repères stables. Le manque momentané de stabilité que vit le danseur reflète ainsi le bouleversement des normes établies – positif à bien des égards – auquel mène souvent la danse dans les pièces de Yeats et de Soyinka. Si « tout s'effondre » et que « le centre ne tient pas », serait-ce donc *grâce* à la danse et pas seulement *à cause* d'elle ?

Chapitre 3 – « Things fall apart; The center cannot hold²⁸⁹ » ou la danse du déséquilibre

3.1 Du « point-repos du monde qui tourne²⁹⁰ » au « centre [qui] ne tient pas »

Dans le premier chapitre de cette partie, nous avons parlé du paradoxe caractéristique du corps dansant dans les pièces de Yeats et de Soyinka où il est à fois mobile et fixe, vecteur de mouvement et symbole de stabilité. Le danseur est alors cet « impossible rendu possible » (Harper 2020 : 160) dont parle Harper dans « Yeats's Transgressive Dancers », c'est-à-dire un élément improbable qui fait vaciller les certitudes et les repères établis. On songe ici à la phrase de Paul Valéry dans « Philosophie de la danse » : « Elle [cette personne qui danse] est l'instable, elle prodigue l'instable, passe par l'impossible, abuse de l'improbable [...] » (Valéry 1936 : 7).

En tant que lieu d'interaction, de négociation et de conflit, la danse échappe au danger de fixité et d'uniformisation qu'elle semble encourir de prime abord. De ce point de vue, elle s'impose parfois comme perte d'équilibre, chancellement physique ou psychique momentané qui s'apparente à un rite initiatique. La danse traduit alors une certaine conception de l'identité irlandaise et nigériane : une identité mobile et transitionnelle en perpétuelle reconstruction, au sein de laquelle la métamorphose, l'ambivalence et les contradictions trouvent leur place.

Il est intéressant de constater qu'y compris dans certaines des pièces du corpus où la danse symbolise un retour utopique à une intégrité du corps, à un tout harmonieux et stable qui peut se lire comme la métaphore d'une identité plus large, nationale, la menace de l'immobilisme et de l'uniformisation ne résiste pas très longtemps. En effet, dans *A Full Moon*

²⁸⁹ Ces mots sont tirés du poème de Yeats « The Second Coming » (Yeats 1989 : 187). La phrase « Things fall apart » fut ensuite utilisée en guise de titre par le romancier nigérian Chinua Achebe. Tout le but de ce chapitre est de montrer qu'au-delà d'une réflexion sur la fin d'un cycle ou d'un monde, les associations entre danse et déséquilibre dans les pièces de Yeats et de Soyinka mènent à envisager la perte de repères comme une expérience constructive.

²⁹⁰ Traduction du vers de T. S. Eliot « At the still point of the turning world » (« Burnt Norton ») par Pierre Leyris (Ducroux 2014 : 131).

in March, l'image de la Reine ayant trouvé un point d'équilibre nouveau après s'être unie avec le Porcher se voit contrebalancée par les propos du Deuxième Serviteur. Ce dernier évoque l'expérience inverse du déséquilibre, provoqué par une incompréhension face à la rencontre improbable qui vient d'avoir lieu entre deux êtres opposés :

I cannot face that emblem of the moon
Nor eyelids that the unmixed heavens dart,
*Nor stand upon my feet*²⁹¹ so great a fright
Descends upon my savage, sunlit heart.
What can she lack whose emblem is the moon? (Yeats 2001 : 508)

Si le Deuxième Serviteur parle d'abord de l'impossibilité de regarder droit dans les yeux celle qu'il voit comme une créature lunaire quasi-divine, la Reine (« I cannot face that emblem of the moon / Nor eyelids that the unmixed heavens dart »), l'on comprend bien que son malaise est en réalité dû à la vision du rituel dansé qui vient de se dérouler. Le pas de deux entre la Reine et la tête coupée du Porcher est aveuglant dans la mesure où il confronte les spectateurs à une réalité extraordinaire : la réunion de la vie et la mort, de la royauté et du peuple. Cette vision surprenante est littéralement déstabilisante, provoquant le chancellement de l'observateur interloqué face à l'attitude de la Reine : « *Nor stand upon my feet so great a fright / Descends upon my savage, sunlit heart* ». Le Deuxième Serviteur ne parvient pas à comprendre la nécessité qu'éprouve la Reine de s'allier avec un homme aussi différent d'elle que le Porcher. Ce vacillement psychique et physique d'un personnage spectateur de la danse nous invite à repenser la danse elle-même et son lien à l'équilibre dans les pièces du corpus.

Le vertige éprouvé par le Deuxième Serviteur n'est pas sans rappeler celui de Cuchulain, déboussolé, lorsqu'il assiste à la danse de la femme-épervier dans *At the Hawk's Well*. La description de l'attitude du jeune homme face à la danseuse par le chœur des musiciens est particulièrement significative de ce point de vue. L'on passe de l'immobilité du jeune

²⁹¹ Nous soulignons.

Cuchulain assis près du puits, déterminé à en boire l'eau supposée apporter l'immortalité, à un guerrier titubant, hypnotisé par le pouvoir de la danseuse qui le détourne de son projet initial :

YOUNG MAN. Why do you fix those eyes of a hawk upon me?
I am not afraid of you, bird, woman or witch.
[*He goes to the side of the well, which the Guardian of the Well has left.*]
Do what you will, I shall not leave this place
Till I have grown immortal like yourself.
[*He has sat down; the Guardian of the Well has begun to dance, moving like a hawk. The Old Man sleeps. The dance goes on for some time [...]*
[*The dance goes on for some time. The Young Man rises slowly.*]

FIRST MUSICIAN [*speaking*]. The madness has laid hold upon him now,
For he grows pale and staggers to his feet.
[...]
[*The Guardian of the Well has gone out. The Young Man drops his spear as if in a dream and goes out.*] (Yeats 2001 : 304-305)

Cuchulain s'assied d'abord à côté du puits une fois que la Gardienne l'a quitté, s'appropriant par là-même le lieu, et par extension, l'eau du puits. Il exprime clairement son refus catégorique de se déplacer : « I shall not leave this place / Till I have grown immortal like yourself ». À l'immobilité corporelle du jeune homme correspond son souhait d'atteindre l'immortalité, une forme de fixité temporelle qui redouble la dimension déjà statique du personnage. Mais la détermination du guerrier ne résiste pas longtemps face à la danse de la Gardienne qui l'incite au mouvement : « *The dance goes on for some time. The Young Man rises slowly* ». Les mots du Premier Musicien illustrent à quel point l'assurance de Cuchulain faiblit à mesure que la danse se développe dans le temps et l'espace : « *The madness had laid hold upon him now, / For he grows pale and staggers to his feet* ».

L'allusion au chancellement mental et corporel de celui qui faisait pourtant preuve d'une fermeté sans pareille au début de l'extrait nous invite à interpréter ce passage comme un rite initiatique. Cuchulain vacille un instant avant de prendre une direction existentielle opposée à celle qu'il espérait emprunter avant l'intervention de la danseuse. Ainsi, loin de l'immortalité précédemment souhaitée (qui correspond à une forme d'équilibre et de statisme temporel), le jeune homme affirme son identité guerrière, prêt à affronter les « farouches femmes des

collines »²⁹² que la femme des *Sidhe* a poussé à la bataille : « I will face them » (305). Le chant des musiciens qui précède ce cri de guerre insiste sur l'avenir incertain d'un héros qui, en suivant la Gardienne du Puits, a laissé s'échapper la possibilité de boire l'eau d'immortalité au rare moment où elle apparaît :

MUSICIANS [*singing*] He has lost what may not be found
Till men heap his burial-mound
And all the history ends.
He might have lived at his ease,
An old dog's head on his knees,
Among his children and friends. (305)

Le mot « lost » renvoie à la fois à l'opportunité manquée de Cuchulain et à la nature même de l'expérience initiatique du héros, c'est-à-dire au déséquilibre qu'engendre la danse de la Gardienne du Puits. Après cette chorégraphie hypnotique, et littéralement désarmante, qui le transporte dans un espace onirique (« *The Young Man drops his spear as if in a dream and goes out* » (305)), Cuchulain revient à la réalité, déterminé et sûr de lui : « *He goes out, no longer as if in a dream, but shouldering his spear and calling: He comes! Cuchulain, son of Sualtim, comes!* » (305-306). Il accepte désormais son destin de combattant mortel, renonçant à la stabilité évoquée à la fin du chant des musiciens : « He might have lived at his ease, / An old dog's head on his knees » (305). La danse séductrice de la Gardienne du Puits qui l'éloigne du chemin de l'immortalité (*se-ducere*) n'est donc pas forcément machiavélique contrairement à ce que suggère le Vieil homme : « The Woman of the Sidhe herself [...] / She is always flitting upon this mountain-side / To allure or to destroy » (303), « She has but led you from the fountain » (305). Elle mène à l'acceptation d'une vie pensée sur le modèle d'une « danse d'énergie contrapuntique » exécutée au rythme de ce « fracas des armes »²⁹³ que mentionne Cuchulain (305). Or, comme nous l'avons dit, chez Yeats et chez Soyinka après lui, les notions de discorde, de déséquilibre et d'instabilité ne sont pas exclusivement négatives.

²⁹² Cette traduction est empruntée à Jacqueline Genet (Yeats 2000 : 18).

²⁹³ Traduction de Genet (Yeats 2000 : 18).

Dans *On Baile's Strand*, pièce qui représente un épisode crucial dans le parcours existentiel de Cuchulain – la rencontre et le combat avec son propre fils – le héros apparaît lui-même comme un être qui n'a pas d'ancrage ni d'attaches. Il est libre comme l'air, à l'image des danseuses surnaturelles auxquelles le roi Conchubar le compare :

Being swift of foot,
[...]
You should have overtaken on the hills
Some daughter of the air, or on the shore
A daughter of the Country-under-Wave. (Yeats 2001 : 159)

L'échange entre Cuchulain et Conchubar montre bien que Cuchulain refuse l'équilibre compris comme un état menant à un immobilisme sclérosant. Ainsi, c'est par opposition aux hommes « établis » (« settled ») (157) qu'il se définit face au roi qui souhaite l'assujettir et le sédentariser en lui imposant un serment : « I'll not be bound. / I'll dance or hunt, or quarrel or make love, / Wherever and whenever I've a mind to » (156). Ici, la danse devient le symbole même de la dissidence, d'un mouvement de sécession qui fait branler les bases de l'édifice royal. Ce que Conchubar reproche à Cuchulain, c'est précisément d'appartenir à la sphère de l'instable, de l'insaisissable et de l'indomptable, à l'instar de nombre de corps dansants dans les pièces du corpus : « He [the young man who represents a threat to the country] came to land / While you were out of sight and hearing, / Hunting or dancing with your wild companions » (156). Cuchulain se rapproche ainsi des danseuses évoquées par le Vieil Homme dans *At the Hawk's Well*, créatures fantomatiques changeantes et sans cesse en mouvement, « ombres sacrées » (Yeats 2001 : 301) qui pourraient être qualifiées « d'être[s] insaisissables du passage » (« elusive being[s] of passage ») ou de la transition, pour citer une formule soyinkienne dans *Death and the King's Horseman* (Soyinka 2016 : 23).

Dans cette pièce, la danse d'Elesin, censée lui ouvrir l'accès au monde des ancêtres prend la forme d'un rite particulier impliquant la mort du danseur. Contrairement à Cuchulain dans *At the Hawk's Well* qui ne danse pas véritablement même s'il suit la danseuse et semble

fortement influencé par ses mouvements, Elesin est le danseur principal du passage chorégraphié situé à la fin de la scène 3. Le point commun qui relie cependant Cuchulain et Elesin réside dans leur expérience du déséquilibre provoqué par la danse. Au commencement de la transe dansée d'Elesin, les mots du roi défunt (transmis à Elesin par l'intermédiaire du Griot) anticipent le sentiment de perte et l'errance que s'apprête à vivre l'écuyer du roi en traversant l'abysse de la transition : « If you get lost my dog will track / The hidden path to me », « And yet this fear will not depart from me, / The darkness of this new abode is deep – / Will your human eyes suffice? » (Soyinka 2016 : 45-46).

L'enjeu majeur de la transe dansée d'Elesin est commenté dès le début de la pièce lorsque les divers personnages expliquent qu'un éventuel échec de l'écuyer du roi ferait sombrer le monde dans le gouffre sombre de la transition : « PRAISE-SINGER: Our world was never wrenched from its true course [...] If that world leaves its course and smashes on boulders of the great void, whose world will give us shelter? » (8-9). Permettant d'assurer la fluidité des relations entre le monde des vivants et celui des morts, la danse d'Elesin doit maintenir le bon équilibre du cosmos et de la société. Cette préoccupation des personnages pour l'équilibre cosmique est flagrante comme en attestent les propos suivants du Griot : « In their time [the time when Elesin's forbears were alive] the world was never tilted from its groove, it shall not be in yours » (8). On retrouve ici l'idée d'un « point repos du monde qui tourne » (Eliot 2002 : 179), l'univers évoluant au rythme harmonieux de la musique des sphères. Pourtant, même ce monde révolu qui constitue un modèle pour le monde actuel n'est pas à l'abri de la menace de la chute, de la perte d'équilibre qui terrifie les personnages : « PRAISE-SINGER: In their time, the great wars came and went, the little wars came and went; the white slavers came and went, [...] The city fell and was rebuilt » (Soyinka 2016 : 8). La danse des femmes autour d'Elesin – nous y reviendrons dans la partie suivante –, qui fait suite à un malentendu, exprime bien cette

peur : « For a while we truly feared / Our hands had wrenched the world adrift / In emptiness » (16).

Ironie du sort : alors que la danse d'Elesin – contrairement à la danse de la Gardienne du Puits (*At the Hawk's Well*) qui vise précisément à éloigner Cuchulain de la voie de la stabilité – est censée rééquilibrer les rapports interhumains et les rapports entre les vivants et les morts, elle incarne en réalité elle-même le déséquilibre. Tout d'abord, en tant que danse de la transition qui implique une transformation – le passage de l'humain au divin – la chorégraphie d'Elesin représente en elle-même l'instable, ce moment de basculement insaisissable dont nous reparlerons dans la partie III. Ensuite, les failles et les doutes intérieurs de l'écuyer du roi contribuent à son manque de fermeté qui mène en partie à l'échec du rituel²⁹⁴.

Dans une production de *Death and the King's Horseman* datant de 1994 et ayant eu lieu au National Theatre à Lagos (Nigeria)²⁹⁵, le déséquilibre profond qu'engendre la danse est pleinement incarné là où les didascalies décrivant le rituel dansé d'Elesin sont vagues, se focalisant davantage sur la transe profonde du danseur que sur sa perte de repères : « *Elesin is now sunk fully deep in his trance, there is no longer sign of any awareness of his surroundings [...] Elesin dances on, completely in a trance [...]* » (47-49). En effet, si nous comprenons que la danse est associée à l'expérience de l'instable dans cette pièce, c'est essentiellement grâce au contexte mentionné plus haut : les conversations des personnages tournent souvent autour de la question de l'équilibre cosmique et de l'éventuelle chute du monde dans le gouffre de la transition si l'écuyer du roi venait à perdre pied. Dans la scène finale de la pièce, grâce aux mots du Griot, on comprend bien que cette éventualité redoutée est devenue réalité : « *Elesin, we placed the reins of the world in your hands yet you watched it*

²⁹⁴ Voir la partie I à ce sujet. L'intervention de Pilkings ne suffit pas à expliquer l'échec du rituel. Elesin a sa part de responsabilité (Soyinka 2016 : 71).

²⁹⁵ Il s'agit d'une mise en scène de Jide Ogunbade dont nous reparlerons dans notre troisième partie. Pour cette analyse, nous nous fondons sur l'enregistrement vidéo, réalisé par Joachim Fiebach, que Christiane Fioupou, ayant assisté à la représentation, a généreusement accepté de nous prêter. Voir « Variations on Wole Soyinka's *Death and the King's Horseman* » (Fioupou 1999).

plunge over the edge of the bitter precipice » (82). Un autre élément nous indique que la danse d'Elesin n'a pas abouti. En effet, lors de la conversation de la scène 4 entre Jane Pilkings et Olunde, le fils d'Elesin, les didascalies signalent un changement brusque puis une interruption totale du rythme des tambours accompagnant la transe dansée de l'écuyer du roi : « *The drums come over, still distant but more distinct. There is a change of rhythm, it rises to a crescendo and then, suddenly, it is cut off* » (60).

Dans la mise en scène du passage dansé au National Theatre de Lagos en 1994, la danse de transe d'Elesin elle-même est représentée comme un parcours initiatique au sein duquel le danseur se fait funambule, à l'instar du danseur de corde nietzschéen dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Si ce dernier tombe parce qu'il a été perturbé par l'intervention d'un bouffon qu'il nomme lui-même le diable, puis meurt sur le coup, Elesin ne mourra que bien après avoir perdu pied lors de son rituel dansé, déséquilibre qui vient à la fois de l'intervention de Pilkings, qualifiée de maléfique par le Griot (82), et de la faiblesse personnelle de l'écuyer du roi qui l'empêche d'accomplir le saut final vers l'autre monde. Cette faille intérieure est mise en scène d'une manière inventive : à la fin de la transe dansée, Elesin, désormais torse nu, semble grimper le long d'une pente fluorescente tel un équilibriste qui manque de tomber à chaque instant.

La chorégraphie tout entière tend vers cette mise en image ultime de la difficulté à marcher le long du chemin qui relie le monde mortel à l'autre monde. L'assombrissement de la scène et l'évolution des mouvements d'Elesin au cours de sa danse rendent bien compte d'une perte de repères grandissante à mesure que l'écuyer du roi pénètre dans l'obscurité inquiétante de l'abysse de la transition, abysse décrit par Soyinka comme « the transitional yet inchoate matrix of death and becoming » dans « The Fourth Stage » (Soyinka 2005 : 142).

Au commencement du passage dansé, la gestuelle d'Elesin est essentiellement constituée de mouvements de bras. Le danseur effectue notamment des mouvements de rotation

les bras tendus vers le ciel. Lorsque le dialogue avec le Griot commence, on note une accélération du rythme des tambours et de la danse. Les mouvements de bras d'Elesin sont plus rapides et semblent désynchronisés comme s'il était possédé et ne maîtrisait pas ses gestes. En parallèle, les chants des femmes s'intensifient. Si cette manière de rendre l'intensification de la transe traduit bien les didascalies, « *Elesin's transe appears to be deepening, his steps heavier* » (Soyinka 2016 : 47), elle ajoute une dimension chaotique au langage corporel d'Elesin qui anticipe le déséquilibre final. Il s'agit là d'un choix judicieux de la part du metteur en scène compte tenu du contexte de la pièce évoqué plus haut. Les bras et les jambes de l'écuyer du roi se lèvent et s'agitent avec frénésie et le danseur manque de tomber.

Après un retour au calme pendant lequel Elesin exécute à nouveau les mouvements de bras initiaux, le danseur commence à marcher avec peine le long d'une pente fluorescente. Au terme de la scène 3 de la pièce, l'accent est ainsi placé sur l'éventualité d'un échec d'Elesin qui risque de choir, tandis que les didascalies finales de *Death and the King's Horseman* restent neutres et ne donnent pas véritablement d'indices quant à l'aboutissement de cette transe dansée, sauf à considérer que l'adjectif « *weighty* » suggère précisément l'inverse d'une position instable telle qu'elle est mise en scène dans la production de Lagos : « *Elesin's dance does not lose its elasticity but his gestures become, if possible, more weighty* » (49).

On pourrait défendre l'idée que la matérialisation du déséquilibre à travers la transe dansée d'Elesin elle-même entame le suspense laissé intact dans la version originale de la pièce. Cependant, comme les réseaux d'images structurés autour des thématiques de la stabilité et du déséquilibre sont très présents dans la pièce, et de manière plus générale, dans l'œuvre soyinkienne, il nous semble particulièrement pertinent de les donner à voir concrètement par l'intermédiaire du corps dansant et pas simplement à travers les scènes dialoguées.

Cette mise en scène du passage dansé au National Theatre de Lagos incarne parfaitement les mots que prononce Zarathoustra dans le prologue d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, au moment

où le danseur de corde se met à l'œuvre : « L'homme est une corde [...] – une corde par-dessus un abîme. Un franchissement dangereux, un chemin dangereux, un regard en arrière dangereux, un frisson et un arrêt dangereux. Ce qui est grand dans l'homme c'est qu'il est un pont et non un but : ce que l'on peut aimer dans l'homme, c'est qu'il est une *transition* [...] » (Nietzsche 10-11). Le « frisson » qu'éprouve Elesin lors de son « franchissement » personnel est en partie provoqué par sa réticence à laisser derrière lui un monde qui le comblait jusqu'à présent. Son « regard en arrière » l'empêche ainsi d'aller au bout de son parcours transitionnel. Mais cela n'est peut-être pas à interpréter seulement de manière négative. Certes, dans *Death and the King's Horseman*, le déséquilibre engendré par la danse est condamné par les personnages qui y voient la fin d'un monde, l'image d'un « centre qui ne tient plus ». Pourtant, au-delà des circonstances de l'intrigue elle-même, il renvoie aussi symboliquement à cette part d'imprévu, cette dimension chaotique qui fait dérailler les rouages d'un système rituel et social bien huilé et qui s'avère salvatrice dans certaines pièces du corpus.

L'image du danseur titubant qui ne franchit pas l'étape ultime pour parvenir à l'autre monde est également frappante dans la mise en scène de *The Only Jealousy of Emer* par Melinda Szüts, évoquée plus haut. La danse y est présentée comme un processus de transformation, le but de Fand – s'unir à Cuchulain pour accéder à l'Unité d'Être – n'étant pas atteint. Notons que le seul moment où les deux danseurs effectuent une pause dans leur pas de deux antagoniste – pas de deux caractérisé par la perte d'équilibre récurrente d'un Cuchulain désarçonné par l'attitude de la femme des *Sidhe* – correspond à l'instant clef où Cuchulain s'apprête à embrasser Fand. Cette dernière vient de lui parler de ce qui l'attend s'il lui donne ce baiser : « Time shall seem to stay his course » (Yeats 2001 : 326). Pendant ce moment de stase où la musique aussi s'est arrêtée, on a un bref aperçu de l'effet de « stillness » dont parle Fand : « Even to still that heart » (326). C'est contre cet équilibre parfait, cette immobilité qui

s'assimile à la mort qu'Emer réagit en renonçant à l'amour de son mari pour qu'il échappe à Fand.

Si l'équilibre, compris comme fixité, est rejeté par les personnages mortels de *The Only Jealousy of Emer*, il est désespérément recherché par ceux de *The Herne's Egg*, pièce qui s'ouvre sur un duel chorégraphié entre Congal, le roi de Connaught, et Aedh, le roi de Tara :

Mist and rocks; high up on backcloth a rock, its base hidden in mist; on this rock stands a great herne. All should be suggested, not painted realistically. Many men fighting with swords and shields, but sword and sword, shield and sword, never meet. The men move rhythmically as if in a dance; when swords approach one another cymbals clash; when swords and shields approach drums boom. The battle flows out at one side; two Kings are left fighting in the centre of the stage; the battle returns and flows out at the other side. The two Kings remain, but are now face to face and motionless. They are Congal, King of Connaught, and Aedh, King of Tara. (Yeats 2001 : 509)

À en croire les didascalies, ce passage pourrait bien être une illustration supplémentaire de « l'éternelle danse d'énergie contrapuntique », cette bataille existentielle sans répit dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. La portée de la danse est symbolique, ce qui explique le refus du réalisme, comme dans la bataille dansée de *The Cat and the Moon* : « *All should be suggested, not painted realistically. Many men fighting with swords and shields, but sword and sword, shield and sword, never meet* ». Le fracas des armes est ainsi remplacé par le son des cymbales et des tambours et le duel stylisé est replacé dans un contexte onirique atemporel favorisé par la présence de la brume : « *Mist and rocks* ».

On note cependant une évolution dans le texte didascalique. Du mouvement, on passe à l'immobilité : « *The two Kings remain, but are now face to face and motionless* ». Cette évolution n'est pas anodine si l'on tient compte de l'échange qui suit entre les deux rois apparemment soucieux de maintenir un équilibre parfait entre eux :

CONGAL. How many men have you lost?

AEDH. Some five-and-twenty men.

CONGAL. No need to ask my losses.

AEDH. Your losses equal mine.

CONGAL. They always have and must.

AEDH. Skill, strength, arms matched.

[...]

AEDH. Yet we have fought all day.

CONGAL. This is our fiftieth battle.

AEDH. And all were perfect battles. (Yeats 2001 : 509-510)

L'obsession risible de la symétrie qui ressort de ce dialogue en dit long sur le type de combats auxquels se livrent les deux rois. Il s'agit de joutes rituelles dépourvues de sens dans la mesure où ces batailles se succèdent les unes aux autres (« This is our fiftieth battle ») sans permettre de confrontation fructueuse entre les deux parties concernées. La phrase d'Aedh, « And all were perfect battles », renforce l'idée de duels « de pure forme » pour reprendre une formule de Jacqueline Genet dans *Le théâtre de W. B. Yeats* (Genet 1995 : 451). Ce « jeu stérile » (Genet 1995 : 456) qui repose sur le respect d'une égalité des pertes (« How many men have you lost ? / Some five-and-twenty men [...] / Your losses equal mine ») est le reflet d'un héroïsme sur le déclin. Congal et Aedh sont prisonniers de la notion d'égalité qui transforme leur bataille en une parodie d'affrontement, une chorégraphie figée qui ne tire pas partie de la force motrice du déséquilibre.

La dimension irréelle du rituel dansé sur lequel s'ouvre la pièce va de pair avec l'absurdité de combats engagés sans la moindre raison valable, comme les propos de Congal le montrent : « They had, we had / Forgotten what we fought about » (Yeats 2001 : 522). On songe ici au commentaire acerbe de l'Historien dans *A Dance of the Forests* : « I mean this is war as it should be fought ... over nothing [...] » (Soyinka 1973 : 55). Pourtant Congal, qui a adopté la devise, « And everything out of balance accursed » (Yeats 2001 : 524) inscrit ses actions dans le cadre de de la justice, allant même jusqu'à expliquer la nécessité du viol de la prêtresse

Attracta par sept hommes. Il prétend agir au « nom de la loi » (523), pensant par là rétablir un équilibre : « I am the Court; judgement has be given »²⁹⁶ (524).

Dans cette tragi-comédie, Yeats prend donc ses distances vis-à-vis de principes dévoyés, donnant à voir les dérives d'une idéologie sclérosée et dysfonctionnelle prétendument fondée sur des valeurs, telles que l'équilibre, la justice, qu'elle contribue en réalité à détruire. Loin des « batailles parfaites » et figées dont Congal et Aedh s'enorgueillissent, les pièces du corpus invitent à reconsidérer le potentiel créatif d'un déséquilibre fécond pouvant mener à une nouvelle forme d'équilibre. Cette forme singulière de déséquilibre est symbolisée par la figure du héron « qui n'a qu'une seule patte » évoqué par Corney²⁹⁷ dans *The Herne's Egg* (Yeats 2001 : 514). Notons que cet oiseau qui se tient souvent sur une patte, un oiseau divin investi d'un pouvoir surnaturel dans la pièce, est présent dès le duel chorégraphié de la scène 1, contemplant le combat stérile qui est en train de se dérouler en contrebas : « *Mist and rocks; high up on backcloth a rock, its base hidden in mist; on this rock stands a great herne* » (509). Nous voyons dans sa présence la marque d'une ironie toute yeatsienne : là où certains cherchent à faire montre de leur héroïsme en se fondant sur des bases conceptuelles qu'ils pensent être stables alors qu'elles mènent à une impasse pratique et théorique²⁹⁸, d'autres ont accès à une certaine forme de sagesse et de stabilité en dépit de, ou plutôt grâce, au déséquilibre inhérent à leur personne.

²⁹⁶ En attaquant la « fiancée du Grand héron » (Yeats 2001 : 523), la prêtresse Attracta, Congal espère prendre sa revanche sur le Grand Héron. Mais il justifie également le viol au nom du bien-être de la prêtresse, argument hautement problématique qui part du principe qu'il est nécessaire de faire « fondre la glace virginale » (523) en usant de la force : « For nothing less than seven men / Can melt that snow, but when it melts, / She may, being free from all obsession, / Live as every woman should » (523-24).

²⁹⁷ Attracta et Corney expliquent à Congal qu'un sort est jeté à quiconque ose voler les œufs de héron, un sort censé avoir existé avant qu'un héron ne se soit tenu sur une seule patte (Yeats 2001 : 514-515) : « Corney : Hernes must stand on one leg when they fish / In honour of the bird who made it. "This they nailed upon a post / On the night my leg was lost," Said the old, old herne that had but one leg. "He that a herne's egg dare steal / Shall be changed into a fool", Said the old, old herne that had one leg [...] ».

²⁹⁸ Congal et Aedh meurent tous les deux dans des conditions minables ayant cherché en vain à maintenir un équilibre absurde.

Bien que le héron qui n'a « qu'une seule patte » (ou qui ne se tient que sur une seule patte) ne danse pas et ne soit pas présenté comme un personnage difforme, d'autres personnages boiteux, amoindris ou disproportionnés dansent dans les pièces de Yeats et de Soyinka, défiant les lois de mesure et d'harmonie qui semblent pourtant s'appliquer à certains danseurs. Nous avançons l'hypothèse que ces corps dansants disgracieux ne sont pas seulement le reflet négatif du dysfonctionnement des sociétés coloniales et postcoloniales irlandaise et nigériane. Ils proposent au contraire une vision dissidente positive de la difformité ou du manque d'équilibre, si on comprend ce dernier comme une juste proportion entre les deux parties de la balance.

Dans des pièces comme *The Cat and the Moon*, *The Road*, *A Dance of the Forests*, *Madmen and Specialists* ou encore *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite*, la danse de personnages qui incarnent ce manque de proportion – au sens littéral ou figuré, car le déséquilibre peut être physique ou mental – est source de réinvention personnelle et collective.

3.2 « Il faut encore porter du chaos en soi pour pouvoir donner naissance à une étoile dansante²⁹⁹ »

3.2.1 « *Ijo mbe ninu aro, ese ni ko si* » : « *The lame man knows how to dance, only he has no feet*³⁰⁰ »

Chez Yeats et chez Soyinka, la présence de personnages dansants – ou de personnages associés à la danse – qui incarnent le déséquilibre est frappante. Nous avons par exemple parlé de la danse miraculeuse du Boiteux dans *The Cat and the Moon*. Yeats ne cherche pas à suggérer que le handicap physique du personnage a totalement disparu même si les didascalies indiquent une aisance et un déploiement corporels grandissants, comme nous l'avons vu lorsque nous avons analysé la mise en scène du passage dansé par la Blue Raincoat Company. Malgré un certain ancrage dans le sol, ce que suggère le geste libérateur du Boiteux quand il se débarrasse

²⁹⁹ Cette phrase est tirée d'*Ainsi parlait Zarathoustra* (Nietzsche 14).

³⁰⁰ Ce proverbe yoruba est employé au sujet de quelqu'un à qui on ne donne pas l'opportunité de montrer ce qu'il sait pourtant faire (Delano 75). Appliqué aux pièces, ce proverbe acquiert un sens à la fois littéral et figuré.

de son bâton (« *then he throws away the stick and dances more and more quickly* »), le déséquilibre n'est pas entièrement rétabli : « *Whenever he strikes the ground strongly with his lame foot the cymbals clash* » (Yeats 2001 : 453).

Si le Boiteux reste boiteux, ce n'est pas par hasard. Dans cette pièce de Yeats, comme dans certaines pièces de Soyinka telles que *The Road* et *A Dance of the Forests*, la particularité de personnages évoluant à la croisée des mondes mortels et surnaturels est matérialisée par un manque d'équilibre. En tant qu'êtres transitionnels, le Boiteux de *The Cat and the Moon*, le danseur Murano dans *The Road*, et Aroni, orchestrateur de la « danse de la forêt » surnommé le « Lame one » dans *A Dance of the Forests*, chevauchent les deux mondes pour utiliser une expression de Professor dans *The Road* : « When a man has one leg in each world, his legs are never the same » (Soyinka 1973 : 187). Cette remarque s'inscrit dans le cadre d'une conversation avec Samson et Kotonu au sujet du muet Murano qui a été renversé alors qu'il était plongé dans sa transe dansée pendant la fête des chauffeurs en l'honneur du dieu Ogun :

PROF: [...] Do you mean you do not see that Murano has one leg longer than the other?

SAMSON: Murano? But his legs are the same.

PROF: Blind!

KOTONU: Oh I admit he limps. [...]

PROF: When a man has one leg in each world, his legs are never the same. The big toe of Murano's foot – the left one of course – rests on the slumbering chrysalis of the Word [...]. (Soyinka 1973 : 186-87)

Ici, Professor ne présente pas le handicap physique de Murano comme la conséquence déplorable de son accident mais comme le signe d'une spiritualité enviable. Professor fait la leçon à Samson et Kotonu, considérant qu'ils sont ignares en matière de religion et de connaissances métaphysiques. L'aveuglement des deux hommes quant à la nature du handicap de Murano, personnage transitionnel par excellence qui a été maintenu dans une phase de

possession du fait de l'accident, est souligné à deux reprises : « Do you mean you do not see [...] ? » ; « Blind! ».

De même que Murano a accès à des vérités spirituelles inaccessibles au commun des mortels (« The big toe of Murano's foot [...] rests on the chrysalis of the Word ») (Soyinka 1973 : 187), le Boiteux est le seul à « voir » le Saint dans *The Cat and the Moon* :

LAME BEGGAR: Why, there he is in front of you and he laughing out of his wrinkled face.

BLIND BEGGAR: Where, where?

LAME BEGGAR: Why, there, between you and the ash-tree. (Yeats 2001: 450)

Ce passage est situé après que le Boiteux a été béni par le Saint, choisissant de conserver son handicap physique : « LAME BEGGAR : It would be a grand thing to have two legs under me, but I have it in my mind that it would be a grander thing to have my name in that book [the book with the names of the blessed] [...] I will stay lame, Holy Man, and I will be blessed » (450). Notons que la bénédiction implique de rester Boiteux comme le montre la question que pose le Saint au mendiant : « Lame Man, will you be cured or will you be blessed? » (450).

Dans cette perspective, il serait réducteur de lire la danse miraculeuse du Boiteux comme un accès à l'Unité d'Être se traduisant par un retour à l'équilibre. Nous suggérons que c'est au contraire le déséquilibre du personnage qui souligne son élévation spirituelle. Un tel point de vue implique d'interpréter la trajectoire du Boiteux autrement que comme celle du passage d'un déséquilibre existentiel infructueux à une stabilité nouvelle. Le déséquilibre initial du Boiteux serait plutôt le signe avant-coureur d'une transformation qui est actée par la bénédiction et la danse. Le Boiteux est un être qui chevauche les deux mondes³⁰¹ comme Elesin, dans *Death and the King's Horseman*, au sujet duquel Iyaloja tient les propos suivants : « You who now bestride the hidden gulf » (Soyinka 2016 : 22).

³⁰¹ Dans ce cas précis, il s'agirait moins du monde des mortels et de celui des morts que du monde matériel et du monde spirituel.

Ces êtres transitionnels associés à une forme particulière de spiritualité défient les normes corporelles qui semblent pourtant définir nombre des figures de danseurs dans les pièces, et plus largement dans les œuvres de Yeats et de Soyinka. Point de liens apparents entre le danseur boiteux de *The Cat and the Moon* et la beauté inhumaine de la Reine danseuse dans *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*, entre le muet bancal Murano (*The Road*) et la divine Owolebi dans le roman de Soyinka, *The Interpreters*. On a, là encore, une preuve du contre-regard dissident que Yeats et Soyinka posent sur leur projection idéale du corps dansant.

Loin d'être dédaignés au profit de modèles corporels jugés plus gracieux et plus équilibrés, les corps disproportionnés ou amoindris, qu'ils présentent un handicap physique clair ou soient simplement imparfaits, dictent leur propre loi. À ce stade de notre réflexion, il convient de revenir à un passage éclairant tiré de *The Interpreters*, passage analysé dans notre premier chapitre. Il s'agit de la danse hypnotique d'Owolebi – durant laquelle Egbo vit une expérience quasi-religieuse – que nous avons étudiée à l'aune de la problématique de l'unité et de l'équilibre idéals de la danseuse.

Si Owolebi est en effet perçue par Egbo comme l'incarnation même de l'harmonie et du « Black Immanent », la vision de Kola est bien différente et donne lieu à un dessin peu flatteur qui présente la danseuse comme un être monstrueux :

Egbo took the offending drawing from Kola and examined it, Kola merely saying 'I was bored with her', as if this was enough to explain why he had planted a goitre on the woman's neck and encased her feet in Wellington boot canoes or perhaps it was a platypus [...].
(Soyinka 1981 : 22)

Ce dessin parodique altère un moment la perception d'Egbo, opérant comme un filtre dont il doit se débarrasser pour accéder à l'expérience spirituelle de la danse :

And then he turned to the dancer leaning back against the wall and losing himself immediately in her own self-immersion. But first Kola's sketch would intrude, a transparency stuck on his retina, and he would curse him silently and wave away the outrage.

'It was much too busy anyway. The woman dances in one piece, not merely buttock by buttock.' (23)

Ce qu'Egbo considère comme un affront, voire même un sacrilège, commis envers une femme qu'il estime être divine, tient en partie au fait que le dessin de Kola représente la danseuse comme un corps non unifié : « The woman dances in one piece, not merely buttock by buttock ». Kola accentue les dimensions hors normes d'un corps qui nous apparaît alors vite comme difforme. En plus du goitre, il dessine ainsi deux oranges juteuses à la place du fessier de la danseuse, ce qu'Egbo lui reproche : « [...] Instead of which you have merely drawn twin orange slices'. It was true. And even on that paper they heaved independent of the body » (24). Le corps auquel on est alors confronté n'a rien de l'unicité et de l'harmonie dont parlait Egbo : « The woman dances in one piece » (23). Les personnages commentent d'ailleurs le surpoids de la danseuse dont le corps « ample » (25) rompt avec les règles de mesure et de juste proportion qui sous-tendent leur définition de la beauté : « 'She is revoltingly fat that's all. Why, I can almost hear her buttocks squelch, like these oranges in Kola's drawing' » (25).

La sacralisation du corps d'Owolebi par Egbo, et par Sekoni qui y voit « le corps de la religion » (25), est ainsi désamorcée par le regard des autres personnages qui s'en donnent à cœur joie pour ramener Egbo à la réalité : « 'That isn't all rain-water on her you know'. Kola continued to defend himself. 'Sweat. Most of it is sweat. She is hard worked inside the muscles or do you think it is all automation in that bulk?' » (24). Quelle est donc la vision qui correspond le mieux à la danseuse ? Probablement aucune des deux, la réalité du corps d'Owolebi se situant à « l'intervalle magique » entre la projection idéaliste de l'œil hypermétrope (Egbo) et la projection satirique de l'œil myope (Kola), pour reprendre une métaphore utilisée par Soyinka dans le poème « Doctored Vision » (Soyinka 2002 b).

Bien que la vision de Kola semble dégradante à première vue, elle nous invite à poursuivre notre réflexion sur la puissance spirituelle et subversive des corps disproportionnés,

démesurés ou amoindris qui peuplent les pièces du corpus. Elle propose une version alternative au corps dansant pensé comme idéal unifié et équilibré.

Si le public d'Owolebi, visiblement respectueux de la juste mesure, formule des critiques à l'égard du corps hors normes de la danseuse, les vieillards danseurs de *The Bacchae of Euripides*, Tirésias et Kadmos, repoussent quant à eux les limites de ce que l'ethos yoruba considère comme un « beau corps », c'est-à-dire un corps qui respecte la loi de l'équilibre et l'éthique du comportement corporel en public (Ajayi-Soyinka 1998 : 29). Un passage en particulier illustre avec brio le déséquilibre social qu'entraîne la danse de personnages âgés et respectés qui ne sont pas supposés se livrer à ce genre d'activités, à en croire le leader tyrannique Penthée : « I won't believe it, Tiresias, seer of Thebes / Tricked out in a dappled fawn-skin? [...] And you, my own grandfather, surely not you! [...] drop / The wand of shame!» (Soyinka 1973 : 257). Dans le passage en question, la « baguette de honte », c'est-à-dire le thyrses que portent les fidèles de Dionysos, est l'occasion d'une réflexion implicite sur la perte d'équilibre à la fois physique et idéologique qu'implique la danse des vieillards :

KADMOS: It is this new surge of life [...]. I could dance all night without tiring, simply beating earth with my thyrsus [...]. Oh, what a shame you can't see to admire this Tiresias. Here, hold it in both hands, one hand at each end—that's it. Now pull out slowly. See how it works? First collapsible thyrsus in Attica, in the whole world maybe [...]. [*Plants it on the ground meaning to use it as a walking stick. It collapses and he falls. Tiresias helps him up*]. The damn thing collapsed.

TIRESIAS: You can't expect it to be as strong as the joiner's.

KADMOS: [*straightens it out*]: Why not? It works doesn't it. Forgot to put a lock on it that's all. [*The thyrsus collapses again*]. (Soyinka 1973 : 254-55)

Cet échange qui pourrait sembler anodin est en réalité d'une importance symbolique cruciale. Outre les connotations sexuelles comiques associées à l'image d'un thyrses dépliant qui se replie tout seul, en faisant perdre l'équilibre d'un vieil homme dont la force vitale inouïe vient pourtant d'être redécouverte (« It is this new surge of life », « *Straightens it out* »), le manque de stabilité de Kadmos renvoie à l'impact des danses dionysiaques sur la société de Thèbes :

(« *Plants it on the ground meaning to use it as a walking stick. It collapses and he falls* », « *The thyrsus collapses again* »). La remarque de Kadmos au sujet de son thyrsos (« *Forgot to put a lock on it that's all* ») résonne avec d'autant plus de force qu'aucun « verrou » ne permet de maîtriser les corps dansants inspirés par la musique du dieu.

L'échange entre Tirésias et Kadmos qui précède cet extrait est éloquent de ce point de vue. Kadmos vient de surprendre Tirésias en train de danser :

[...] *Tiresias senses his [Kadmos's] presence after a while and stops, clutching his thyrsus defensively.*

TIRESIAS: It's someone else. Who is it?

KADMOS: Your good friend, Kadmos of the royal house. How goes it with you Tiresias? Are you well?

TIRESIAS: You must be blind to need ask such a question.

KADMOS: Well I confess I do not believe my eyes.

TIRESIAS: Oh Kadmos Kadmos, how I wish you were still king of Thebes [...]. Oh Kadmos, wisdom is what we need in a king at this moment, a sense of balance and proportion.

KADMOS: *You didn't seem a model of proportion when I came on you a moment ago*³⁰². What did you think you were doing?

TIRESIAS: Saving Thebes again, though I fear that is too late. (244-45)

L'attitude de Tirésias lorsqu'il se sent observé en dit long sur ses sentiments : il est conscient de l'étrangeté du spectacle auquel assiste Kadmos : « [...] *stops, clutching his thyrsus defensively* ». Sa première réaction, « *It's someone else. Who is it?* », est alors investie d'un double sens. Tout en s'adressant à la personne qui vient d'interrompre sa danse, Kadmos, la question de Tirésias fait signe vers le déséquilibre intérieur que provoque la chorégraphie dionysiaque : la danse bouleverse l'identité du danseur, lui faisant perdre ses repères habituels. Tirésias n'est pas lui-même quand il danse, ou plutôt, il se redécouvre : « *Who is it?* ». C'est ce qui explique l'étonnement d'un Kadmos prétendument respectueux de la mesure : « *Well I*

³⁰² Nous soulignons.

confess I do not believe my eyes », « You did not seem a model of proportion when I came on you a moment ago ». Kadmos confronte ici Tirésias à ses propres contradictions. En effet, alors que le devin de Thèbes prétend regretter le manque de sagesse du roi Penthée, dépourvu d'un quelconque sens du juste équilibre des choses (« a sense of balance and proportion »), Tirésias incarne lui-même le déséquilibre en dansant, lui qui n'a jamais dansé de sa vie. « I've never danced in all my life », répond-il ainsi un peu plus tôt à Dionysos lorsque celui-ci lui donne l'ordre de danser pour lui (244). La réponse de Tirésias à Kadmos, qui lui demande ce qu'il est en train de faire, suggère que le bouleversement des règles et des idéologies établies est de mise pour sauver la ville de Thèbes sous l'emprise d'un leader tyrannique : « Saving Thebes again » (245).

Précisons que la surprise de Kadmos n'est qu'une feinte comme il l'avouera ensuite à Tirésias :

TIRESIAS: You are a wily one. Fancy hiding your Bacchic togs under a cloak. You shook me when you first came in, all that pretence, as if you were shocked at the sight of me dancing.

KADMOS: Oh that. I was merely tasting my own resolve. Kadmos, Kadmos, it doesn't befit your age and rank...

TIRESIAS: [*preening.*] Enough of that old Tiresias bit. Dionysos has knocked years off my back. (252)

Nous reviendrons en détails sur la manière dont la danse fonctionne comme contre-discours dans cette pièce dans notre troisième partie. Soulignons simplement pour le moment que les danses enjouées des vieillards Tirésias et Kadmos (« One – Two – Back – One – Two – Back » (255)) contribuent au chaos que Penthée exècre car elles foulent aux pieds les notions « d'âge et de rang » (252) : « I shall have order! Let the city know at once / Pentheus is here to give back order and sanity [...]. Behind me—chaos! » (256).

De manière plus générale, dans les pièces de Yeats et de Soyinka, les corps brisés, amoindris ou simplement rejetés en raison de leurs proportions hors normes, ont le droit de

danser, pour paraphraser une formule de Margaret Mills Harper dans son article consacré aux danseurs transgressifs chez Yeats : « Broken bodies [...] also dance » (Harper 2020 : 165). Ils actualisent alors des capacités qui restaient inexploitées jusqu'à présent. Pour revenir au proverbe yoruba qui donne son titre à cette sous-partie : « *Ijo mbe ninu aro, ese ni ko si* », c'est-à-dire, « le boiteux sait danser, seulement il n'a pas de pieds » (Delano 75). Dans le contexte particulier des pièces, cela signifie que si une opportunité se présente à ces corps amoindris, difformes et déséquilibrés, souvent dépréciés par la société, ils s'en saisissent et en tirent profit aux dépens des normes établies. Dès lors que le Saint et Dionysos incitent le boiteux et Tirésias à danser dans *The Cat and the Moon* (Yeats) et *The Bacchae of Euripides* (Soyinka), les deux personnages le font, ouvrant la voie à une reconstruction personnelle. En ce qui concerne Tirésias, il le fait même « naturellement », comme l'indique l'adjectif utilisé dans les didascalies décrivant sa danse : « *The music of Dionysos is heard. Tiresias stands entranced for some moments, then moves naturally into the rhythm, continues to dance, rapt* » (Soyinka 1973 : 244).

Le potentiel subversif des danses d'individus qui ne respectent pas les règles de mesure et de proportion est grand, ce dont les instances de pouvoir mises en scène dans les pièces ont bien conscience. La remarque de Penthée citée ci-dessus nous éclaire à ce sujet. Les danseurs dionysiaques sont présentés comme des désaxés, des déséquilibrés au sens figuré du terme : « Pentheus is here to give back order and sanity » (Soyinka 1973 : 256). Les associations entre danse et folie étant nombreuses dans les pièces, nous comptons à présent les analyser au prisme de la question du déséquilibre.

3.2.2 « *Drink[ing] from the stream of madness*³⁰³ » : danse et folie

Dans le poème « *A Crazy Girl* », inspiré de l'actrice Margot Ruddock avec qui le dramaturge eut une liaison, Yeats crée un lien entre la chorégraphie du corps dansant et la perte de stabilité physique et psychologique que cette dernière traduit :

That crazed girl improvising her music,
Her poetry, dancing upon the shore,
Her soul in division from itself
Climbing, falling she knew not where
Hiding amid the cargo of a steamship,
Her knee-cap broken, that girl I declare
A beautiful lofty thing, or a thing
Heroically lost, heroically found.

No matter what disaster occurred
She stood in desperate music wound,
Wound, wound, and she made in her triumph
Where the bales and the baskets lay
No common intelligible sound
But sang, 'O sea-starved, hungry sea.' (Yeats 1989 : 303)

Au-delà du contexte particulier du poème qui fait allusion à la dépression de Ruddock³⁰⁴, le corps dansant présente ici des caractéristiques que partagent certains danseurs des pièces de Yeats et de Soyinka. L'irrégularité des rimes du sonnet rend bien l'agitation corporelle et mentale de la danseuse qui « improvise sa musique », et donc sa danse, sans savoir où elle se trouve et où elle va exactement : « *Climbing, falling she knew not where* ». Elle est déséquilibrée, au sens littéral et figuré du terme. Parangon de ces « corps brisés » (Harper 2020 : 165) qui dansent (« *Her knee-cap broken* »), la danseuse est loin de renvoyer à l'image de l'Unité d'Être évoquée dans notre premier chapitre, comme le montre le vers suivant « *Her soul in division from itself* ».

Pourtant, le poète rapproche cette « fille démente » (« *crazed girl* ») des sphères de la beauté et de l'héroïsme : « *that girl, I declare, a beautiful lofty thing, or a thing / Heroically lost, heroically found* ». Rapportée aux pièces de notre corpus, l'opposition « *lost* » / « *found* » fait

³⁰³ Cette expression est prononcée par l'*oba* Danlola à la fin de *Kongi's Harvest* (Soyinka 2009 : 136).

³⁰⁴ À ce sujet, voir *W. B. Yeats : A Life. II. The Arch-Poet* de R. F. Foster (Foster 542-544).

signe vers une errance salutaire, le déséquilibre n'étant pas systématiquement à interpréter de manière négative. La beauté et la force de cette danseuse démente tient précisément à son pouvoir de résistance inouï, sa folie faisant écran aux catastrophes extérieures : « No matter what disaster occurred / She stood in desperate music wound ». Mais si « triomphe » du corps dansant il y a, le poème suggère qu'il ne découle pas d'une intention particulière de la danseuse, cette dernière étant par ailleurs incapable de proférer un son intelligible : « and she made in her triumph [...] / No common intelligible sound ». Le vocabulaire poétique et chorégraphique de ce corps dansant dément serait donc infralangagier, et c'est sans doute la raison pour laquelle Yeats n'emploie pas le terme « mots ».

Nous verrons dans notre troisième partie que les pièces du corpus dépassent cette vision du corps dansant comme étrangeté indicible. Soulignons simplement pour le moment que si les représentants de l'autorité craignent autant les danseurs déséquilibrés dans les pièces de Yeats et de Soyinka et cherchent souvent à les interrompre, c'est justement parce que le langage corporel de ces derniers, qu'il soit plus ou moins brouillé par la « folie » qui s'empare d'eux, constitue en lui-même un affront de taille. La folie du danseur n'est en outre pas systématiquement une caractéristique qui lui est inhérente, mais est aussi une étiquette qui lui est assignée par des instances de pouvoir, ou de simples observateurs, incapables de nommer et de maîtriser une énergie indomptable et hors normes.

De *A Full Moon in March* et *The King's Threshold* (Yeats) à *Kongi's Harvest*, *The Lion and the Jewel* et *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite* (Soyinka), les passages dansés sont souvent le reflet d'un désordre mental ou social que des personnages extérieurs à la danse jugent tantôt déplacé, tantôt dangereux. Dans *A Full Moon in March* et *The Lion and the Jewel*, les débordements qu'illustre la danse se traduisent par une association entre mouvements chorégraphiés et rire. Loin de se réduire à la mise en scène d'une forme d'hystérie féminine, les passages dansés en question incarnent un type de résistance inattaquable et un bien être total

qui n'est pourtant pas celui de l'Unité d'Être car il implique un certain déséquilibre. Nous avons déjà commenté le vacillement physique et psychologique du Deuxième Serviteur devant l'alliance improbable entre la Reine et l'être incomplet du Porcher (dont il ne reste plus que la tête) dans la pièce de Yeats *A Full Moon in March* : « I cannot face that emblem of the moon [...] / Nor stand upon my feet, so great a fright / Descends upon my savage, sunlit heart » (Yeats 2001 : 508). Mais le déséquilibre est aussi inhérent à la Reine dans cette danse finale avec la tête coupée qui a lieu lors de la pleine lune et qui inclut le rire du personnage féminin : « FIRST ATTENDANT [*laughs as Queen*] » (507). Ce rire fait l'objet de commentaires de la part des serviteurs, spectateurs de l'étrange rituel chorégraphié entre la tête décapitée du Porcher et la Reine :

SECOND ATTENDANT. She is laughing. How can she laugh, Loving the dead?

FIRST ATTENDANT. She is crazy. That is why she is laughing.

[*Laughs again as Queen.*

Queen takes up head and lays it upon the ground. She dances before it – a dance of adoration.

She takes the head up and dances with it to drum taps, which grow quicker and quicker [...].

(507-508)

Bien sûr, les propos du Premier Serviteur pourraient être remis en question si l'on considère que c'est simplement son incompréhension qui l'invite à qualifier la reine de « folle », cet adjectif étant utilisé faute d'un terme plus approprié ou d'une explication plus adéquate. Mais un tel point de vue ne tient pas compte de l'importance cruciale de la notion de déséquilibre, dont la folie constitue une facette, dans les pièces de Yeats.

Le pas de deux de la Reine avec l'un de ces « corps brisés » dont parle Harper doit être replacé dans un contexte rituel où la perte des repères ontologiques et épistémologiques traditionnels est annoncée dès le départ. En effet, lorsqu'il arrive à la cour de la Reine pour chanter devant elle, espérant la conquérir de la sorte, le Porcher lui explique que la route a été longue pour parvenir jusqu'à elle. Il décrit son parcours laborieux comme une expérience profondément déstabilisante aussi bien physiquement que mentalement : « Look on my

scratched foul flesh. Have I not come / Through dust and mire? There in the dust and mire / Beasts scratched my flesh; my memory too is gone, / Because great solitudes have driven me mad (Yeats 2001 : 503) ». Plus tard, lorsque la mémoire lui revient, il lui précise avec irrévérence qu'il était en train de se livrer à son occupation de Porcher quand il entendit parler d'elle pour la première fois : « I tended swine, when I first heard your name. I rolled among the dung of swine and *laughed* »³⁰⁵ (504).

Cette folie et ce rire subversif sont transmis à la Reine lors de la danse avec la tête coupée qui s'assimile à un rite de transformation. L'attitude « d'adoration » de la Reine envers un être qu'elle jugeait inférieur quelques temps plus tôt ([...] *this foul wretch, / Foul in his rags, his origin, his speech* » (505)), ainsi que l'accélération du tempo de la danse au moment où elle s'apprête à embrasser la tête coupée (« [she] *dances with it to drum taps, which grow quicker and quicker* » (508)), illustrent son enthousiasme que le rire vient renforcer. C'est bien cette alliance de la danse et du rire qui désarçonne le Premier Serviteur dans la mesure où la Reine foule aux pieds, dans un accès de folie dionysiaque, les valeurs et les principes qui étaient les siens au commencement de la pièce. Elle qui était fière de sa pureté virginale (« Cruel as the winter of virginity » (504), « my face is pure » (505)) se jette à présent dans une danse orgasmique dissidente qui renverse l'ordre établi, comme nous l'avons dit dans notre premier chapitre. Le déséquilibre psychologique et émotionnel qu'engendre la danse contribue ainsi à une reconstruction personnelle.

Dans *The Lion and the Jewel*, la danse de Sadiku autour de la figurine (en bois) du *bale* d'Ilujinle, Baroka, s'accompagne également d'un rire fort inquiétant du point de vue de Sidi qui l'observe : « *Sidi stares in utter amazement* » (Soyinka 2009 : 30). Sadiku est littéralement folle de joie car elle vient d'apprendre de la bouche du *bale* Baroka lui-même son impuissance. Baroka s'est en effet confié à Sadiku, sa plus ancienne femme, dans la scène précédente :

³⁰⁵ Nous soulignons.

« When manhood must, it ends. / The well of living, tapped beyond its depth / Dries up [...] » (28). La vieille femme rusée voit dans cet aveu le début d'une inversion du rapport de force genré qui l'enchanté. Nous ne nous pencherons pas en détail sur la manière dont ce renversement est chorégraphié dans le passage dansé de la pièce car nous y consacrerons une analyse dans notre dernière partie. Ce qui nous intéresse à ce stade de notre réflexion, c'est bien cette folie de la danse qui étonne Sidi et que Lakunle finit par interrompre. Au début de la scène, le rire de Sadiku face à la figurine du *bale* est déjà mentionné : « *She takes a good look at it, bursts suddenly into derisive laughter* » (30). Il réapparaît à nouveau lorsqu'elle se met à danser : « *Her ghoulish laugh re-possesses her* [...] *With a yell she leaps up, begins to dance round the tree, chanting* » (30). L'étrangeté de ce rire macabre, qui laisse place à un cri, puis à une danse autour de l'arbre, nous rappelle le comportement de la reine dans *A Full Moon in March*. La différence majeure qui sépare les deux danses tient au fait que le rituel dansé avec la tête coupée du Porcher mène à une extase orgasmique dans la pièce de Yeats tandis que dans la pièce de Soyinka, la danse est une chorégraphie moqueuse dirigée contre le *bale*, représenté par une figurine : « Oh high and mighty lion, have we really scotched you? » (30).

De plus, la danse de Sadiku est interrompue à deux reprises : d'abord par Sidi, qui à l'instar du Premier Serviteur dans *A Full Moon in March*, considère que la danse de la vieille femme ainsi que ses propos sont inintelligibles, pour reprendre un adjectif utilisé dans le poème de Yeats « A Crazy Girl ». L'échange ci-dessous illustre à quel point Sidi, qui n'est pas au courant de la situation dans laquelle se trouve Baroka, interprète la danse de Sadiku comme un pur accès de démence :

SADIKU: [...] [*Resumes her dance.*]
 Take warning, my masters
 We'll scotch you in the end.

SIDI: Wait Sadiku. I cannot understand.

SADIKU: You will my girl. You will.
 Take warning my masters...

SIDI: Sadiku, are you well?
[...]

SIDI: [*holds her firmly as she is about to go off again.*]:
Stop your loose ranting. You will not
Move from here until you make some sense. (Soyinka 2009 : 31)

Au sentiment d'incompréhension (« I cannot understand », « loose ranting ») s'ajoute la volonté de mettre un terme au comportement échevelé de Sadiku qui signale, selon Sidi, un déséquilibre mental : « Sadiku, are you well? ». La didascalie « *holds her firmly as she is about to go off again* » rend compte des efforts de la jeune fille pour canaliser l'énergie de Sadiku et l'immobiliser. La dernière phrase de Sidi crée en outre une association implicite entre la stabilité ou l'équilibre physique et le sens ou l'intelligibilité d'un discours : « You will not move from here until you make some sense ». À l'agitation corporelle de Sadiku correspondraient ses propos supposément incohérents.

À peine Sidi a-t-elle eu le temps d'écouter l'explication de Sadiku que Lakunle entre en scène, s'étonnant à son tour de la danse effrénée des deux femmes, car Sidi a alors rejoint Sadiku dans sa « danse de victoire » (31) féminine :

[*Lakunle enters unobserved*]
LAKUNLE: The full moon is not yet, but
The women cannot wait.
They must go mad without it.
[*The dancing stops. Sadiku frowns*]. (31)

Bien que les propos de Lakunle véhiculent des clichés sur l'hystérie féminine, prétendument liée aux changements de lune, ils tissent un lien intéressant entre la pleine lune, la folie et la danse, lien déjà présent dans *A Full Moon in March*. Comme on l'apprendra par la suite, Baroka est en réalité loin d'être impuissant : il a menti à Sadiku dans l'espoir qu'elle répète son secret à Sidi – qu'il souhaite conquérir – et que cette dernière se rende chez lui (53). Avec le recul, la danse de Sadiku relève d'autant plus d'un accès de folie qu'elle projette une réalité inexistante, c'est-à-dire la faiblesse de Baroka. Les mots de Sadiku au sujet de la puissance des femmes

sont donc investis d'une certaine ironie : « At this moment our star sits in the *centre*³⁰⁶ of the sky. We are supreme » (31). La danse qui prend place dans le *centre* du village, comme l'indiquent les didascalies initiales (30), et qui est censée représenter le monde féminin comme un point de repère majeur autour duquel s'articule le monde, est en réalité la preuve d'une errance à la fois corporelle et mentale – « the center cannot hold ». Mais c'est la force même de ce déséquilibre, quand bien même il ne mènerait pas à une véritable reconstruction, qui dérange Lakunle.

L'interruption de la danse de Sadiku et de Sidi est un exemple parmi d'autres de la nécessité qu'éprouvent divers représentants de l'autorité de freiner les dérives chorégraphiques dans les pièces de Yeats et de Soyinka. L'injonction de Yeats dans son poème « Sweet Dancer », inspiré de Margot Ruddock, « Let her finish her dance », pourrait ainsi être généralisée et s'appliquer aux pièces : « Let [them] finish [their] dance, / Let [them] finish [their] dance / Ah dancer[s], ah sweet dancer[s]! » (Yeats 1989 : 296). En effet, les dysfonctionnements de la danse ne sont pas uniquement entraînés par la folie des participants mais aussi par l'intervention d'instances de pouvoir qui coupent court à ce qui échappe à leur contrôle.

Dans *The King's Threshold*³⁰⁷ où la construction d'une position de désobéissance et de protestation passe par un acte corporel marquant – une grève de la faim de la part du poète Seanchan qui s'oppose à la décision du roi de ne plus autoriser les poètes à siéger lors du grand conseil d'État – la danse, activité hautement critiquée par le représentant de l'autorité religieuse de la pièce, est même impossible. En effet, depuis que Seanchan a entamé sa grève de la faim, ses élèves poètes et musiciens refusent de jouer, comme une jeune fille de la cour l'explique : « We cannot dance. / Because no harper will pluck a string for us » (Yeats 2001 : 134). Lors

³⁰⁶ Nous soulignons.

³⁰⁷ *The King's Threshold*, créée en 1903, fut d'abord publiée en 1904, puis réécrite en 1920 et publiée à nouveau en 1922 avec une nouvelle fin, cette fois-ci tragique puisque Seanchan meurt au lieu de se réconcilier avec le roi. Yeats modifia en effet la conclusion de la pièce après la mort du maire de Cork, Terence McSwiney, en 1920.

d'une conversation, la jeune fille, qui réclame ardemment le droit de danser, accuse le moine d'encourager la mort de Seanchan afin de mettre un terme définitif aux pratiques dansées. Le fait est que le moine associe la danse à une forme d'incivilité, à un bouleversement de l'équilibre sociétal provoqué par l'état incontrôlable des participants :

FIRST GIRL: [...]
Why shouldn't we have dancing? We're not in Lent,
Yet nobody will pipe or play to us;
And they will never do it if he [Seanchan] die
And that is why you are going.

MONK: What folly's this?

FIRST GIRL: [...] What harm is there in dancing?

MONK: Hush! Begone! [...]
The pride of the poets!
Dancing, hurling, the country full of noise,
And King and Church neglected. Seanchan,
I'll take my leave, for you are perishing
Like all that let the wanton imagination
Carry them where it will [...]. (Yeats 2001 : 137-38)

Face aux réclamations de la jeune fille, le moine n'a qu'une réponse : délégitimer l'importance de la danse en la présentant comme source de désordre : « Dancing, hurling, the country full of noise / And King and Church neglected ». Non seulement la demande de la jeune fille est reléguée au second plan et assimilée à une folie, à un caprice (« What folly's this ? »), mais Seanchan lui-même, qui en tant que poète est intimement lié aux danseurs et aux musiciens³⁰⁸, est condamné en raison de son errance mentale : « for you are perishing / like all that let the wanton imagination / Carry them where it will ». Bien que la jeune fille fasse partie de la cour du roi et voit probablement dans la danse une source de divertissement qui lui est interdit, son insistance est frappante et ses questions désespérées se succèdent : « Why shouldn't we have dancing ? We're not in Lent / [...] What harm is there in dancing? ». La phrase qu'elle prononce

³⁰⁸ Au début de la pièce, le lien entre la poésie et la danse est souligné lors d'une conversation entre Seanchan et le chambellan : « SEANCHAN. You have driven away / The images of them that weave a dance / By the four rivers in the mountain garden. CHAMBERLAIN. You mean we have driven poetry away [...] » (Yeats 2001 : 136).

avant de se retirer vaincue, « There will be no more dancing in our time » (139), acquiert ainsi une dimension symbolique dans le contexte d'une pièce où le comportement dissident de Seanchan, lié aux danseurs, est décrié par le roi qui est soucieux du déséquilibre qu'il pourrait engendrer : « If I give way, / My nobles would call me a weakling, and, it may be, / The very throne be shaken » (123). Le moine, tout comme le roi, craint pour la stabilité des institutions politiques et religieuses : « The pride of the poets ! / Dancing, hurling, the country full of noise / And King and Church neglected » (138). La folie de la danse correspond à la démesure de l'esprit de Seanchan que le roi déplore « But I that sit a throne [...] / Call his wild thought that overruns the measure, / [...] and his proud will / That would unsettle all, most mischievous [...] » (123). Le potentiel de déstabilisation de l'ordre établi que possède la danse est grand, ce qui fait d'elle une arme révolutionnaire sur laquelle nous nous pencherons en détail dans la partie III.

Compte tenu du fait que Yeats récrivit la fin de *The King's Threshold* en 1920, après la mort du maire de Cork, Terence MacSwiney, membre du parti indépendantiste Sinn Féin qui fut accusé de mener des activités séditionnelles et entama une grève de la faim, suite à son emprisonnement à la prison de Brixton, à Londres, la puissance dissidente de Seanchan, et par extension de la poésie et de la danse, acquiert une dimension anticoloniale³⁰⁹. L'acte corporel de Seanchan – sa grève de la faim –, tout comme la danse qui perturbe le moine, dérange les autorités religieuses et politiques en place, et notamment le roi, symbole possible de la Couronne britannique. L'instabilité qui découle de ces activités jugées subversives et démesurées par le moine et le roi est littéralement incarnée dans la pièce lors d'un passage clef où les boiteux, défenseurs de Seanchan, malmènent le Maire, porte-parole du roi, en le frappant avec leurs béquilles. Ils sont secondés par Brian, le serviteur de Seanchan : « FIRST CRIPPLE

³⁰⁹ À ce sujet, voir la préface d'Alexandra Poulain et d'Elisabeth Angel-Perez à la pièce de David C. Loyd *The Press* : « Dans la version de 1920, après la mort de McSwiney, Yeats ajoute le personnage du Maire, émissaire servile du Roi qui proteste bruyamment de sa loyauté à la couronne : « Longue vie au roi ! » [...]. Le changement donne à la pièce une tonalité nettement anticoloniale : comme McSwiney, Seanchan résiste par son jeûne à l'autorité de la couronne, qu'il prive du coup de l'argument linguistique du pouvoir » (Angel-Perez et Poulain, 16).

[*beating the Mayor on the legs with his crutch*]. I'll beat the royalty out of his legs » (132). Bien que la scène ne se termine pas par une danse endiablée à proprement parler, ce qui serait pourtant très judicieux si l'on tient compte des associations entre danse, révolte et folie dans la pièce et dans le corpus en général, le chant rythmé des personnages (131) et le spectacle dissident qu'ils nous livrent ici symbolisent la rébellion à l'œuvre contre une autorité royale désacralisée.

La réaction de Penthée face aux accès de folie des danseurs dionysiaques dans *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite* est encore plus catégorique que celle du moine dans *The King's Threshold*. Il assimile la religion du dieu et « les danses enivrées » (Soyinka 1973 : 256) à un fléau, une maladie qu'il convient d'éradiquer :

PENTHEUS. [...] Let everyone
Know I've returned to re-impose order. Order!
And tell it to the women especially, those
Promiscuous bearers of this new disease.
[...]
I want them
Hunted down. Chained and caged behind bars of iron. (256)

Le rétablissement de l'ordre implique selon Penthée d'immobiliser les Ménades dans l'espoir vain de stopper les dérives corporelles et mentales de ces dernières. Cette tentative de reprendre le contrôle de la situation échouera : « OFFICER. The women you locked up in gaol are free. / They've shed their chains, they're up and away in the forests and mountains [...] (266).

Lors d'une conversation avec Penthée, Tirésias conteste les préjugés du leader tyrannique quant à la prétendue démence de la danse, suggérant que c'est Penthée qui fait preuve de la plus grande folie dans la mesure où il refuse d'embrasser ce nouvel élan de vie dionysiaque qui traverse la ville de Thèbes et ses habitants :

TIRESIAS: Dance for him [Dionysos]

PENTHEUS: You would love that. Madness and folly
Ever seek company.
[...]

TIRESIAS: Come [Kadmos], we have done our duty.
We shall dance you and I, partner each other
An ancient foolish pair perhaps, but—dance we must
[...] I pity Pentheus
His terrible madness. There is no cure,
No relief from potions. Nor from preaching. (261-62).

On voit bien comment Tirésias rebondit sur la phrase de Penthée, « Madness and folly / Ever seek company » pour lui renvoyer sa propre accusation : « I pity Pentheus / His terrible madness. There is no cure ». En effet, le dégoût qu'éprouve Penthée à l'idée de danser pour Dionysos ne présage rien de bon selon le devin de Thèbes qui y voit la marque d'un esprit malade incurable. Si Tirésias reconnaît qu'il forme un duo pathétique avec Kadmos (« An ancient foolish pair perhaps »), il affirme ne faire que son devoir : « dance we must ». Il réintroduit ainsi la danse dans la sphère de la nécessité vitale. La folie reviendrait donc à ne pas danser dans cette pièce où les chorégraphies dionysiaques se répandent à une telle vitesse qu'elles deviennent une nouvelle norme à l'échelle de Thèbes, et plus largement du monde : « The world everywhere now dances for Dionysos » explique ainsi le dieu à Penthée dans une scène ultérieure (268).

Dans cette pièce, comme dans *Kongi's Harvest* – où la lutte des opposants au régime du nouveau dirigeant tyrannique de la nation d'Isma prend notamment la forme de danses dissidentes, comme nous le verrons dans la partie suivante – les passages dansés ne se réduisent pas à de folles impulsions. Si les personnages rebelles de *Kongi's Harvest*, c'est-à-dire le vieux roi Danlola et le jeune couple Daodu et Segi, s'abreuvent tous à un moment donné à la source de la folie, pour reprendre une formule de Danlola (« Myself I drank from the stream of madness / For a little while » (136)), ils font dans le même temps preuve d'un véritable discernement en élaborant des stratégies pour renverser le dirigeant Kongi. Il y a donc de la « méthode » dans la « folie » de la danse comme le dirait Hamlet : « Though this be madness yet there is method in't » (Shakespeare 2013 : 252).

Le déséquilibre qu'engendre la danse dans les pièces de Yeats et de Soyinka, qu'il soit corporel, psychologique ou social, débouche souvent sur une reconstruction à l'échelle personnelle ou collective et sur un bouleversement des idéologies établies. De ce point de vue, et non pas du point de vue du pouvoir qui cherche à cadénasser les corps dansants, le type singulier de chaos provoqué par la danse serait le meilleur moyen de préserver une santé mentale et physique menacée par l'hystérie socio-politique ambiante. Comme le dit Jane Pilkings dans *Death and the King's Horseman*, « [dance is] the preservation of sanity in the midst of chaos » (Soyinka 2016 : 58). Bien que cette formule, prononcée par l'une des représentantes de l'autorité coloniale, renvoie au bal masqué risible ayant lieu à la résidence britannique, elle semble convenir à nombre de passages chorégraphiés des pièces.

Dans la partie qui suit, nous nous pencherons plus avant sur la tension cruciale qui sous-tend les pièces de notre corpus : d'un côté, la danse apparaît comme l'incarnation d'une pulsion ou d'un sentiment indicible, de l'autre comme une stratégie ingénieuse et un discours à part entière, porteur d'une force dissidente.

TROISIÈME PARTIE

DE L'ENVERS DES MOTS AU DISCOURS MUET : DANSE ET LANGAGE DANS LE THÉÂTRE DE W. B. YEATS ET DE WOLE SOYINKA³¹⁰

³¹⁰ Ce titre reprend celui d'un de mes articles déjà publié dans la revue *Recherches en danse* (Bigot 2019 a).

Le rapport complexe qui existe entre le verbe et le corps dansant dans notre corpus constituant l'une des manifestations marquantes de la dissidence interne aux pièces, il convient de déterminer à présent la nature des interactions entre ces deux types de régimes apparemment opposés : le régime iconique auquel correspond la danse et celui du langage. Un point théorique préalable consacré à la question des liens possibles entre langage et danse (chapitre 1) nous permettra de nous pencher plus avant sur les deux trajectoires visiblement opposées qu'emprunte l'écriture dramatique pour interpréter le corps dansant, tantôt perçu comme étrangeté indicible (chapitre 2), tantôt mobilisé pour son potentiel discursif voire contre-discursif (chapitre 3).

Sans pour autant réduire la danse à un équivalent fonctionnel du langage verbal, les dramaturges sont conscients de la valeur expressive du geste chorégraphié qu'ils investissent souvent d'une puissance transgressive. Reste à savoir si la contradiction palpable entre les deux conceptions de la danse qui se dégagent du corpus (la danse comme l'autre du langage et la danse comme propos dissident) ne se résout pas dès lors que l'on considère qu'elles sont deux incarnations différentes de la puissance de résistance du corps dansant, rechignant à se voir étiqueter, à se voir assigner un discours préconstruit. Loin d'être réduit à un simple « site d'inscription » (Reed 527) idéologique investi par l'autorité en place, le corps du danseur dans les pièces tracerait lui-même sa propre trajectoire existentielle et aurait son mot à dire.

Après avoir montré comment la danse fonctionne explicitement comme contre-discours à l'échelle de l'intrigue des pièces (chapitre 3), nous nous pencherons dans un quatrième chapitre sur les discours alternatifs dissidents des dramaturges sur le corps dansant. À travers leur réflexion dramaturgique sur le corps et plus précisément le corps dansant et ses représentations culturelles, Yeats et Soyinka, chacun à leur manière et en réponse à un contexte socio-politique bien spécifique, proposent une vision anti-essentialiste de l'identité qui met à

mal les discours normatifs et autoritaires contemporains de certains agents culturels et dirigeants politiques irlandais et nigériens.

Chapitre 1 – Danse et langage : un point théorique³¹¹

1.1 La danse et le langage : un lien littéral ou métaphorique ?

« Le but principal de la danse est d’imiter, d’énoncer, de produire au dehors les pensées et d’énoncer clairement ce qui est obscur »³¹² explique Lycinus à Craton dans le fragment 36 du texte *De la danse* de Lucien de Samosate, écrivain grec du II^e siècle (de Samosate). Faisant l’éloge de la danse, Lycinus cherche à convaincre Craton de ses bienfaits esthétiques, cognitifs et moraux. La clarté et la transparence qui doivent, selon Lycinus, caractériser le langage corporel du danseur se voient mentionnées à nouveau dans le fragment 62 :

D’autre part, comme son talent est d’imiter et d’exprimer par des gestes ce que disent les chanteurs, il faut qu’à l’exemple des orateurs, il s’exerce à se rendre clair et intelligible, afin qu’on puisse saisir chacune de ses intentions sans le secours d’un interprète. Il faut que celui qui voit danser puisse [...] comprendre le muet et entendre le danseur qui garde le silence. (de Samosate).

Comparée à l’art oratoire, la danse, aussi muette qu’elle soit, est ici perçue comme un véritable mode de communication bien que Lycinus semble réduire le potentiel expressif du danseur en présentant sa chorégraphie comme le redoublement du discours des chanteurs : « son talent est d’imiter et d’exprimer par des gestes ce que disent les chanteurs ». Dans le fragment 63, Lycinus étouffe son propos en s’appuyant sur une anecdote historique qui tend à prouver que la danse n’est pourtant pas un décor « superflu » :

C’est ce qui arriva, dit-on, à Démétrius le Cynique. Comme toi, il blâmait la danse, disant qu’avec la flûte, les syrinx, et le bruit des pieds, ce n’était qu’un hors-d’œuvre superflu, qui n’ajoutait rien au drame ; que les mouvements désordonnés du danseur étaient inutiles et dépourvus de sens ; que les spectateurs étaient fascinés par les accessoires de la danse, les habits de soie, la beauté du masque, les modulations de la flûte, l’harmonie des voix, parures qui embellissent l’art du danseur, tout à fait nul par lui-même. Il y avait alors, sous Néron, un célèbre danseur homme d’esprit, dit-on, versé plus que personne dans la connaissance

³¹¹ Nous ne prétendons pas ici nous livrer à une étude exhaustive des rapports multiples qui peuvent exister entre la danse et le langage dans des contextes historiques, culturels et artistiques différents. Dans ce chapitre, nous nous proposons plutôt de développer quelques bases théoriques essentielles à la compréhension des enjeux du recours au médium chorégraphique dans les pièces de Yeats et de Soyinka.

³¹² Nous utilisons ici la traduction d’Eugène Talbot, 1857 (traduit du grec). [En ligne] <https://mediterranees.net/mythes/lucien/danse.html>. [consulté le 01/03/2021].

historique de son art, et excellant dans la beauté de ses mouvements. Il fit à Démétrius une demande que je crois très raisonnable : il le pria de venir le voir danser, avant de le condamner, lui promettant de se montrer à lui sans accompagnement de flûtes ni de voix. Il tint sa promesse. Il fit taire les instruments, les flûtes, le chœur même, et dansa tout seul les amours de Mars et de Vénus, le Soleil révélant l'intrigue, le piège de Vulcain, qui prend les deux amants dans ses filets. Vénus toute honteuse, Mars ne pouvant se défendre de craindre et de supplier, enfin les moindres détails de cette histoire. Démétrius, à ce spectacle, fut tellement ravi, qu'il ne put s'empêcher de donner au danseur le plus grand des éloges, en s'écriant à haute voix : « J'entends ce que tu fais, danseur ; je ne le vois pas seulement, mais il me semble que tu parles avec tes mains ». (de Samosate)

Ce passage est particulièrement intéressant dans la mesure où il fait se confronter deux visions totalement opposées de la danse. La première est celle de Craton et de Démétrius le Cynique qui ne voient dans la chorégraphie qu'un « hors-d'œuvre » redondant, la musique, elle, étant placée au premier plan (« la flûte et les syrinx »). Non seulement Démétrius le Cynique relègue la danse à la sphère de l'inutilité (« n'ajoutait rien au drame », « les mouvements désordonnés du danseur étaient inutiles ») mais il nie aussi sa valeur communicationnelle : « les mouvements [...] du danseur étaient [...] dépourvus de sens ». Lui ôtant toute prétention à signifier et véhiculer un discours clair et intelligible, Démétrius déprécie l'art du danseur dans son intégralité (« tout à fait nul par lui-même ») en considérant que l'intérêt que peut lui porter le public n'est que pure illusion, ce dernier se laissant hypnotiser par des éléments extérieurs au danseur tels que les accessoires ou les costumes.

C'est contre cette vision, partagée par Craton, que se positionne Lycinus. Afin de l'invalider, il prend l'exemple d'un danseur de l'époque de Néron qui réussit à persuader Démétrius le Cynique du pouvoir langagier incontestable de la chorégraphie. Notons que Lycinus qualifie le danseur « d'homme d'esprit », revalorisant par là-même son statut décrié par des hommes comme Craton. La démonstration que fait le danseur à Démétrius suffit à lui prouver que l'art de la danse, loin de n'être qu'un « hors d'œuvre superflu » se suffit à lui-même et forme un langage autonome. Nul besoin de la musique ou de la voix des acteurs pour ce danseur qui se livre à une chorégraphie narrative silencieuse mais néanmoins compréhensible : « il [...] dansa tout seul les amours de Mars et de Vénus, le Soleil révélant

l'intrigue, le piège de Vulcain, qui prend les deux amants dans ses filets [...] enfin les moindres détails de cette histoire. Démétrius, à ce spectacle, fut tellement ravi, qu'il ne put s'empêcher de donner au danseur le plus grand des éloges, en s'écriant à haute voix : 'J'entends ce que tu fais, danseur ; je ne le vois pas seulement mais il me semble que tu parles avec tes mains' ». Au grand étonnement de Démétrius, la danse est capable de raconter une histoire avec une grande précision.

Assimilant la danse à une forme de pantomime narrative, Lycinus décrit en détail l'éloquence de cette chorégraphie silencieuse dont le caractère universel est loué dans le fragment suivant (64). Lycinus s'appuie ici sur une nouvelle anecdote, celle d'un prince barbare de l'époque de Néron qui, fasciné par la transparence du geste dansé, souhaite faire du danseur qu'il avait rencontré un traducteur atypique :

Puisque nous en sommes à l'époque de Néron, je veux aussi te raconter ce qui arriva à un barbare au sujet de ce même danseur : c'est un fait tout à la gloire de la danse. Un des princes barbares qui règnent sur le Pont, étant venu à la cour de Néron pour quelques affaires, vit cet acteur danser au milieu de quelques autres avec une expression si nette de ce que l'on chantait, que, sans pouvoir l'entendre, n'étant qu'à demi-grec, il n'en perdit pas un mot. Comme il était sur le point de retourner dans sa patrie, Néron, en lui serrant la main, le pria de demander ce qui lui plairait davantage, lui promettant de le lui accorder aussitôt : « Vous me rendez bien heureux, dit-il, si vous voulez me donner ce danseur – À quoi vous servira-t-il dans votre pays ? reprit Néron – J'ai pour voisins, dit l'étranger, des barbares qui ne parlent pas la même langue que moi, et je ne saurais trouver d'interprète pour traiter avec eux ; lorsque j'aurai besoin de leur dire quelque chose, voici un homme dont les gestes me serviront de truchement ». Telle était l'impression que l'imitation par la danse avait faite sur ce barbare, qu'elle lui paraissait on ne peut plus claire et significative. (de Samosate)

Le danseur-orateur-narrateur se voit ici accorder le statut d'interprète politique en raison des vertus transfrontalières de son art, caractérisé, une fois de plus, par sa netteté et sa clarté dans l'expression. Au-delà de la problématique de l'objectification et de l'instrumentalisation socio-politique du danseur qui ne semble pas poser problème à Lycinus, la danse est non seulement perçue comme un type de langage à part entière mais aussi comme un langage décidément plus efficace que le langage verbal, puisqu'il comble les lacunes de ce dernier : « Telle était

l'impression que l'imitation par la danse avait faite sur ce barbare, qu'elle lui paraissait *on ne peut plus*³¹³ claire et significative ».

À bien des égards, le texte de Lucien de Samosate s'inscrit dans la lignée de penseurs tels que Platon (auquel Lycinus fait allusion) ou Aristote. Dans son ouvrage *The Plays of W. B. Yeats. Yeats and the Dancer*, Sylvia Ellis mentionne en effet le livre 7 des *Lois* de Platon et la *Poétique* d'Aristote qui confèrent à la danse un rôle d'expression et de représentation d'une réalité extérieure à elle-même, qu'il s'agisse de sentiments, de tempéraments, ou d'expériences et d'actions. Cette perception de la danse comme mode langagier parcourt nombre de textes théoriques, de l'*Orchésographie* (1589) de Canon Thoinot Arbeau aux *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) de Jean-Georges Noverre, témoignant de ce qu'Ellis qualifie de « continuum in the modes of thinking about dance that reaches up to the theoreticians of today » (Ellis 249). En termes de théorie de la danse, on peut noter par exemple les méthodologies d'analyse du mouvement qui étudient celui-ci comme une unité linguistique significative dans un contexte chorégraphique plus large :

Foster and Banes are among those who drew upon movement analysis to study modern dance and ballet. Movement discourse analysis is similar to analyzing language (ethnomethodology and linguistics): it views dance as a system of small units (movements) that combine to make words (vocabulary), that combine to make utterances (phrases), and which finally combine to make discourse (dance), shaped by social context. (Hanna 2010 : 214)

Une telle perception de la danse pose cependant problème dès lors que l'on confronte précisément certaines de ses caractéristiques à celles du langage. Cela nécessite bien sûr de s'entendre au préalable sur une définition du langage lui-même. Dans *The Plays of W. B. Yeats*, Ellis choisit celle que Noam Chomsky envisage au début de son texte « Human Language and other Semiotic Systems », justement parce qu'elle semblerait, à première vue, suffisamment large pour justifier le parallèle, littéral et métaphorique, entre corps dansant et langage :

³¹³ Nous soulignons.

To determine whether music, or mathematics, or the communication system of bees, or the system of ape calls, is a *language*, we must first be told what counts as a language. If by language is meant *human language*, the answer will be trivially negative in all of these cases. If by language we mean *symbolic system*, or *system of communication*, then all of these examples will be languages, as will numerous other systems. (Chomsky cité par Ellis 250)

En admettant que l'on adopte une définition de la danse comme « système symbolique » ou « système de communication », force est de constater que l'art chorégraphique ne partage pas toutes les particularités du langage verbal, ce qu'Ellis souligne : « Dance is certainly a 'symbolic system', the unit of which is gesture, but if we refer to some characteristics of language, such as synonymity or translatability, then it is clear that such conditions are not fulfilled by dance » (Ellis 250).

Paul Ziff, s'éloignant de la définition, possible mais large, du langage comme système symbolique, insiste quant à lui sur les différences qui séparent le fonctionnement interne du langage verbal, un fonctionnement cumulatif fondé sur des structures syntaxiques et sémantiques spécifiques, de celui de la danse dans « About the Appreciation of Dance » :

Speaking precisely then the reason dance cannot be a language is that it lacks the appropriate syntactic and semantic structures requisite for a language. It has syntactic and semantic structures adequate for a symbolic system, but not for a language. [...]

The meaning of complex movements, the significance of complex movements in dance is not a simple function of the meaning of its constituents. It doesn't build up recursively in the way linguistic elements build up. (Ziff cité par Ellis 261).

S'interroger sur les rapports éventuels existant entre le geste chorégraphique et le langage implique naturellement de se poser la question du sens de la danse, et l'on note l'hésitation de Ziff sur le terme exact à employer (« the meaning » ; « the significance ») pour faire référence au contenu sémantique singulier délivré par la danse. Ce contenu pose en effet problème en termes définitionnels car il n'est pas identique à celui qui est véhiculé par le langage.

Afin de respecter la singularité du mécanisme expressif du corps dansant, Ellis propose de remplacer le terme « sens » par celui de « fonction » de la danse, une idée ingénieuse qui pourrait nous aider à aborder les passages dansés des pièces de notre corpus mais qui présente l'inconvénient de reléguer la danse à un degré de communication inférieur à celui du langage :

While it is accepted that pantomimic dance relates a narrative and that expressive dance can transmit emotion, it is perhaps less appropriate to talk of a dance's 'meaning' than of its 'function'. Thus, the communication of pride or anger by means of dance could be seen as its purpose or outcome rather than its signification. The question is a vexed one, though none the less as closely scrutinized today as throughout dance history [...]. (Ellis 251)

Sans prétendre apporter une réponse univoque et définitive à ces questions qui animent le débat philosophique et théorique depuis fort longtemps, nous souscrivons à l'approche qui consiste à percevoir les liens rapprochant langage et danse d'un point de vue métaphorique et non littéral : « So, in our turn, to employ the term metaphorically, dance does have a 'vocabulary', albeit one idiosyncratically its own and peculiar to whatever it is seeking to impart » (Ellis 260). La définition que donne Julia Beauquel de la danse dans *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression* nous semble ainsi particulièrement opérante dans le cadre de notre étude dramaturgique des passages dansés au sein des pièces de Yeats et de Soyinka :

La danse n'est pas plus une pratique obscure centrée sur des vécus inaccessibles à l'expression verbale et intellectuelle³¹⁴ qu'une forme d'art superficielle, non significative, ne valant que comme accompagnement d'autres arts et pour la précision de ses exécutions. Ni expression absconse d'entités mystérieuses, ni illustration « vide », purement technique et formelle, elle est une transmission signifiante à un public. (Beauquel 2015 : 17-18)

S'attachant à préciser ce qu'elle entend par cette « transmission signifiante » à un public, la philosophe parle alors d'« expression dansée » (18), un concept qui désigne, selon le point de vue adopté, aussi bien « les états mentaux des artistes et leurs processus de création » (18) que la manière dont le public reçoit les danses :

Parler d'une danse comme étant triste, joyeuse, calme, c'est soit assimiler ces propriétés aux émotions ou aux intentions de son ou de ses auteur(s) et interprète(s), soit faire référence aux façons dont des spectateurs répondent à ces œuvres : les émotions de ces derniers sont d'ailleurs souvent prises comme des indicateurs des émotions exprimées par les danseurs. Dans ce livre, le concept d'expression désigne la ou les manière(s) dont les danseurs et chorégraphes transmettent certains contenus à des spectateurs [...]. Le plus souvent privée de mots, l'expression chorégraphique donne l'occasion de s'interroger sur le caractère surprenant de la transmission d'émotions, d'intentions et de manière générale de contenus

³¹⁴ Dans les pièces de Yeats et de Soyinka, cette vision du corps dansant comme étrangeté inaccessible et mode d'expression mystérieux est véhiculée tout en étant confrontée à une conception opposée de la danse comme instrument langagier.

identifiables par des choix de mouvements et de qualités d'exécution ou d'interprétation lisibles. (18)

Sans assimiler le système communicationnel de la danse à celui du langage verbal, Beauquel ouvre ici la voie à une exploration des « contenus » signifiants et « lisibles » que transmet le corps dansant à un public capable de les déchiffrer et non pas perturbé par un prétendu hermétisme de l'art chorégraphique.

Pourtant, comme nous nous apprêtons à le voir dans la sous-partie suivante, et comme nous le verrons en étudiant les danses des pièces de notre corpus, la lecture du corps dansant ne se fait pas systématiquement avec aisance, ce dernier gardant souvent une part de mystère irréductible à un équivalent langagier.

1.2 La danse ou « l'écriture corporelle » de la suggestion

Se placer du côté des spectateurs de la danse qui tentent de la lire et d'y trouver un sens, c'est précisément ce que fait Mallarmé dans son compte rendu sur la performance de la ballerine italienne Elena Cornalba dans le spectacle *Les Deux Pigeons*, en 1886 (voir « Crayonné au théâtre ») :

L'unique entraînement imaginaire consiste, aux heures ordinaires de fréquentation dans les lieux de Danse sans visée quelconque préalable, patiemment et passivement à se demander devant tout pas, chaque attitude si étranges, ces pointes et taquetés, allongés ou ballons, « Que peut signifier ceci » ou mieux, d'inspiration, le lire. À coup sûr on opérera en pleine rêverie, mais adéquate : vaporeuse, nette et ample, ou restreinte, telle seulement que l'enferme en ses circuits ou la transporte par une fugue la ballerine illettrée se livrant aux jeux de sa profession. Oui, celle-là [...] pour peu que tu déposes avec soumission à ses pieds d'inconsciente révélatrice ainsi que les roses qu'enlève et jette en la visibilité de régions supérieures un jeu de ses chaussons de satin pâle vertigineux, la Fleur d'abord *de ton poétique instinct*, n'attendant de rien autre la mise en évidence et sous le vrai jour des mille imaginations latentes : alors, par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est. (Mallarmé 197)

Le spectateur est ici présenté comme un herméneute décontenancé face à la danse de la ballerine. On voit bien que la compréhension du vocabulaire chorégraphique, un langage « étrange » et « secret », demande un effort d'imagination, rares étant ceux qui sont capables

de l'appréhender instinctivement : « l'unique entraînement imaginaire consiste [...] patiemment et passivement à se demander devant tout pas, chaque attitude si étranges [...] 'Que peut signifier ceci, ou mieux, d'inspiration, le lire' ». Mallarmé place la danseuse sur un piédestal, celle-ci étant capable d'atteindre des « régions supérieures », et suggère que la lecture de la danse passe par une attitude de soumission du spectateur qu'il décrit comme un rituel de dévotion : « pour peu que tu déposes avec soumission à ses pieds [...] la Fleur d'abord *de ton poétique instinct* ». La transmission qui a alors lieu entre le corps dansant et le public dévoué, plongé dans une « rêverie » proche de la transe, se situe au croisement de ce que Beauquel appelle « expression absconse d'entités mystérieuses » et « transmission signifiante à un public » (Beauquel 2015 : 17-18) : « alors, par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts, et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est ».

Celui qui fut surnommé le « métaphysicien du ballet » par le critique André Levinson en 1923 (Jones 14) se livre en effet ici à une présentation ambiguë de la danseuse perçue, d'une part, comme « illettrée » et « inconsciente révélatrice » de vérités et, d'autre part, comme mode d'écriture singulier que Mallarmé qualifie plus tôt « d'écriture corporelle » :

À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe. (Mallarmé 192)

Si la notion d'inconscience de la danseuse nous semble problématique dans le cadre de notre étude des passages dansés chez Yeats et chez Soyinka, où la danse est souvent volontairement mobilisée comme stratégie de résistance et de dissidence³¹⁵, celle d'un langage chorégraphique

³¹⁵ Parfois, lorsque la résistance n'est pas forcément portée par l'intentionnalité du corps dansant, c'est la pièce qui produit son propre effet de résistance.

économique, métaphorique et suggestif correspond en partie à l'approche des deux dramaturges, notamment à celle de Yeats chez qui l'influence mallarméenne se fait sentir³¹⁶.

En tant que « théoricien majeur de l'esthétique symboliste » (Fleischer 3-4), Mallarmé voit dans la danse le véhicule de transmission symbolique de vérités cachées inaccessibles, d'où le recours à un vocabulaire ayant trait au secret et à la révélation dans le compte rendu sur Elena Cornalba cité plus haut (Mallarmé 197). On est alors bien loin de la vision pratique et mimétique de la danse décrite par un Lucien de Samosate, le geste chorégraphique correspondant selon Mallarmé à une sorte de « hiéroglyphe »³¹⁷ conservant une part de mystère et d'inconnu, ce « voile dernier qui toujours reste » (Mallarmé 197)³¹⁸.

Si langage corporel il y a, il n'est donc pas immédiatement transparent et il oscille entre les deux pôles de la suggestion (« *suggere*, to point one towards or promote a kind of action ») et de l'expression (« *exprimere*, to “squeeze out” »), évoqués par Susan Jones dans *Literature, Modernism and Dance* (Jones 16). Jones fait référence au compte rendu de Mallarmé sur la performance de Cornalba, et notamment au passage cité ci-dessus où l'écrivain fait l'éloge du pouvoir de suggestion de la ballerine qui évoque et résume « un des aspects élémentaires de notre forme » (Mallarmé 192) :

Mallarmé refers to an action not yet completed, one that more distinctly aligns itself with the notion of process, of passage, a gesturing towards [*suggere*, to point one towards or promote a kind of action], a “becoming”. Mallarmé's remarks thus allude to a poetics of potentiality, to a signifying practice that in its most abstract and ideal form dispenses with the generation of verbal meaning through customary relationships between signifier and signified, the denotative literalness of the written word at its most prosaic. (Jones 16)

³¹⁶ « Although Mallarmé often seems to display a distinctly anti-theatrical bias in his preference for a “theatre of the mind”, he was an enthusiastic supporter of both Paul Fort's Théâtre d'Art and Lugné-Poe's Théâtre de l'Œuvre, and his writings influenced many playwrights including Maurice Maeterlinck, W. B. Yeats, Gabriele D'Annunzio, Hugo von Hofmannsthal and Paul Claudel » nous dit Mary Fleischer dans *Embodied Texts: Symbolist Playwright-Dancer Collaborations* (Fleischer 4).

³¹⁷ Mallarmé emploie ce mot dans « Crayonné au théâtre » au sujet de la performance de la danseuse moderne Loïe Fuller (Mallarmé 202).

³¹⁸ Même dans les pièces de Yeats et de Soyinka où la danse se rapproche de la pantomime, une part d'inconnu demeure, le passage chorégraphié ne pouvant pas toujours être retranscrit facilement en termes langagiers.

L'écriture corporelle de la danseuse est ici présentée comme un processus ouvert, une action en cours à travers laquelle peut se lire le « devenir » d'un corps et d'une identité en construction. C'est précisément cette « poétique du potentiel », cette « pratique signifiante », s'apparentant à un processus parfois difficile à sonder, qui caractérise les danses présentes dans les pièces de Yeats et de Soyinka.

Notons que lorsque Mallarmé tente d'appréhender la performance moderne de Loïe Fuller aux Folies Bergère, danseuse dont le style chorégraphique se situe à l'opposé de la gestuelle plus traditionnelle de la ballerine italienne, il use de termes qui renvoient encore davantage à l'aspect mystérieux de la danse, faisant référence au « sortilège » d'une figure « enchanteresse » (Mallarmé 199-200). Cette danse non mimétique qui s'impose comme une évidence frôle pourtant, de son aveu même, l'indicible :

Tacite tant ! que proférer un mot à son sujet, durant qu'elle se manifeste, très bas et pour l'édification d'un voisinage, semble impossible, à cause que, d'abord, cela confond. Le souvenir peut-être ne sera pas éteint sous un peu de prose ici. À mon avis, importait, où que la mode disperse cette éclosion contemporaine, miraculeuse, d'extraire le sens sommaire et l'explication qui en émane et agit sur l'ensemble d'un art. (201)³¹⁹

Comme l'explique Susan Jones, Mallarmé fut avant tout fasciné par le potentiel de suggestion d'un contenu « spirituel » manifesté par la danseuse : « Her dance communicated to him a spiritual content that evoked mood and situation rather than denotative description or imitation (for example, her 'Serpentine Dance' suggested rather than literally imitated the movements of a snake) » (Jones 21).

³¹⁹ Mallarmé se montre ici tout à fait conscient des innovations chorégraphiques de Fuller qui s'inscrivent dans une mouvance artistique plus globale : « To understand the force of Mallarmé's response to Fuller it must be remembered that the dancer was taken up by the symbolists at this time partly *because* dance was exploring its own aesthetic innovations. At this historical moment performance dance, like literature, was distancing itself from its traditional association with mimetic forms. Moving away from the constraints and formality of ballet technique, a performer like Fuller revolutionized the idea of what constituted dance, and suggested in the movements of her swirling figure a self-contained expression of dance as a thing in itself [...] », (Jones 17). Dans le passage suivant, tiré de « Crayonné au théâtre », Mallarmé décrit cette révolution dont parle Jones : « Tout à l'heure va disparaître comme dans ce cas une imbécillité, la traditionnelle plantation de décors permanents ou stables en opposition avec la mobilité chorégraphique [...] La scène libre, au gré de fictions, exhalée du jeu d'un voile avec attitudes et gestes, devient le très pur résultat » (Mallarmé 200). Nous reviendrons à Fuller dans notre dernier chapitre.

Nombre de danses prenant place dans les pièces de Yeats, grand admirateur de Fuller, semblent en effet permettre la « communication » d'un « contenu spirituel évocateur d'un état d'esprit et d'une situation », optant pour la suggestion et la stylisation des gestes chorégraphiques plutôt que pour l'imitation pure. Cette formulation s'applique aussi à plusieurs passages dansés des pièces de Soyinka, notamment aux danses rituelles et extatiques.

Poussée à son paroxysme, une vision de la danse qui insisterait sur son aspect incernable et hiéroglyphique risquerait de la réduire à un non-sens, une étrangeté opaque et « absconse » pour revenir aux propos de Julia Beauquel, cités précédemment. Nous verrons dans les chapitres suivants que si les pièces de notre corpus diffusent en partie cette image d'une danse indicible (chapitre 2), elles s'inscrivent néanmoins aussi dans une pensée plus transitive de la danse : celle-ci est alors envisagée comme un mode de communication situé à la croisée du régime langagier et du régime iconique (chapitres 2 et 3). Dans cette perspective, les réflexions théoriques d'Omofolabo Ajayi Soyinka sur la sémiotique du corps en mouvement, dans *Yoruba Dance*, sont éclairantes et présentent un mode d'appréhension possible du corps dansant dans les pièces, ce dernier ayant la particularité de donner à voir ce qu'il cherche à exprimer :

Within this structural framework of body attitude and movement analysis [semiotics of the body], the signified is a concept, an emotion, an object or an event concretized 'materially' by the signifier which is the visual image of the body in motion. The 'body sign' functions primarily in an ostensive capacity, that is showing and demonstrating, because as Umberto Eco clearly demonstrates, ostension is an elementary form of signifying and is the most basic instance of performance.³²⁰ Body signs are essentially performative where ideas are shown or ostended to onlookers. (Ajayi-Soyinka 1998 : 11-12)

Le corps dansant est ici présenté comme un moyen d'expression efficace, un type de langage corporel au sein duquel la distinction habituelle entre *showing* et *telling* disparaît, le langage du danseur incarnant son propre contenu.

C'est peut-être justement cette immédiateté et cette évidence du langage de la danse qui peut être source de perturbation chez un public aveuglé par la force expressive du corps en

³²⁰ Ajayi-Soyinka fait ici référence au texte d'Umberto Eco, « Semiotics of Theatrical Performance ».

mouvement. De même que Mallarmé reconnaît être bouche bée devant la chorégraphie, pourtant supposée être « tacite », de Loïe Fuller dans « Crayonné au théâtre » (Mallarmé 201), certains personnages des pièces du corpus font l'expérience de l'indicible lorsqu'ils sont confrontés au(x) corp(s) dansant(s).

Comme nous nous apprêtons à le voir dans le chapitre 2 de cette troisième partie, l'association récurrente dans les pièces de Yeats et de Soyinka entre le motif de la danse et les thèmes de l'étrange ou du divin participe d'une certaine sacralisation du geste dansé. Ce dernier apparaît alors comme indéchiffrable, échappant aux tenailles du verbe (que celui-ci soit didascalique ou porté par les personnages eux-mêmes) qui tente en vain de le définir.

Présenter le corps dansant comme étant de l'ordre de l'indicible contribue à faire de lui un lieu de résistance aux scénarios idéologiques variés, émanant de diverses sources (qu'elles soient religieuses, politiques ou autres) qui menacent sans cesse de le recouvrir de leurs lettres pré-dessinées. Le danseur, dans un certain nombre des pièces de Yeats et de Soyinka, semble précisément tirer sa force de son silence. Il s'impose alors comme une masse physique souvent traversée par un élan spirituel que peu des personnages spectateurs de ces trances stylisées parviennent à saisir. Le langage de la danse, si tant est qu'il en soit un, serait-il celui d'une caste d'initiés ?

Chapitre 2 – « Dancing as if language no longer existed because words were no longer necessary³²¹ » : la danse et la question de l'indicible

2.1 Le discours didascalique des pièces de Yeats et de Soyinka

À regarder de près le texte didascalique des pièces de notre corpus, force est de constater qu'il est parfois laconique et dépourvu de précisions quant à la spécificité du mouvement dansé, sa spatialisation ou sa motivation au sein de l'intrigue. En ce qui concerne Yeats, sur un total de treize pièces³²² qui comportent une danse sur scène (la danse apparaissant sous la forme d'un motif littéraire dans les pièces restantes), seules cinq sont pourvues d'un texte didascalique relativement détaillé au sujet du passage dansé : *The Only Jealousy of Emer*, *The Cat and the Moon*, *Fighting the Waves* (réécriture en prose de *The Only Jealousy of Emer*), *A Full Moon in March* et *The Death of Cuchulain*.

Dans les huit autres pièces, la danse peut être signalée par une indication scénique plus ou moins rudimentaire – « *She dances* » (*The Land of Heart's Desire*, 76); « *Friars are dancing slowly before him [Paul Ruttledge] in the dim light* » (*Where There Is Nothing*, 646); « *The Guardian of the Well has begun to dance, moving like a hawk* » (*At the Hawk's Well*, 304); « *They dance* » (*Calvary*, 335); « *All dance round Decima* » (*The Player Queen*, 357); « *The Queen begins to dance* » (*The King of the Great Clock Tower*, 498); « *The Queen dances to the sound, and at the last stroke presses her lips to the lips of the head* » (499). Parfois, elle n'est même pas signalée du tout et doit se déduire des propos des personnages qui en sont les témoins oculaires, comme dans *The Dreaming of the Bones* et *The Herne's Egg*. Nous reparlerons plus tard de la pièce *The Dreaming of the Bones* lorsque nous analyserons le schéma récurrent, chez

³²¹ Cette phrase est tirée de la pièce de Brian Friel, *Dancing at Lughnasa* (Friel 71).

³²² *The Land of Heart's Desire* (1894), *Where There Is Nothing* (1902), *At the Hawk's Well* (1917), *The Dreaming of the Bones* (1919), *The Only Jealousy of Emer* (1919), *Calvary* (1921), *The Player Queen* (1922), *The Cat and the Moon* (1924), *Fighting the Waves* (1934), *The King of the Great Clock Tower* (1934), *A Full Moon in March* (1935), *The Herne's Egg* (1938), *The Death of Cuchulain* (1939).

Yeats et chez Soyinka, d'une tentative d'interprétation de la danse par des observateurs interloqués.

Si le texte didascalique des cinq pièces citées précédemment est plus développé, notons qu'il demeure vague dans la plupart des cas, ne cherchant pas véritablement à circonscrire le corps dansant :

*The Woman of the Sidhe moves round the crouching Ghost of Cuchulain at front of stage in a dance that grows gradually quicker, as he slowly awakes. At moments she may drop her hair upon his head, but she does not kiss him. She is accompanied by string and flute and drum. Her mask and clothes must suggest gold or bronze or brass or silver, so that she seems more an idol than a human being. This suggestion may be repeated in her movements. Her hair, too, must keep the metallic suggestion [...].*³²³ (*The Only Jealousy of Emer*, 325)

The Lame Beggar begins to dance, at first clumsily, moving about with his stick, then he throws away the stick and dances more and more quickly. Whenever he strikes the ground strongly with his lame foot the cymbals clash. He goes out dancing. (The Cat and the Moon, 453)

*[...] A man wearing the Cuchulain mask enters from one side with sword and shield. He dances a dance which represents a man fighting the waves. The waves may be represented by other dancers [...].*³²⁴ (*Fighting the Waves*, 455)

*The Musicians return to their places. Fand, the Woman of the Sidhe, enters and dances a dance which expresses her despair for the loss of Cuchulain. As before, there may be other dancers who represent the waves. It is called, in order to balance the first dance, 'Fand mourns among the waves.' It is essentially a dance which symbolises, like water in the fortune-telling books, bitterness [...].*³²⁵ (*Fighting the Waves*, 463)

The Queen dances to drum-taps and in the dance lays the head upon the throne [...]. The Queen in her dance moves away from the head, alluring and refusing [...]. Queen takes up the head and lays it upon the ground. She dances before it—a dance of adoration. She takes the head up and dances with it to drum-taps, which grow quicker and quicker [...]. (A Full Moon in March, 507-508)

[...] Emer runs in and begins to dance. She so moves that she seems to rage against the heads of those that had wounded Cuchulain, perhaps makes movements as though to strike them, going three times round the circle of the heads. She then moves towards the head of Cuchulain—It may, if need be, be raised above the others on a pedestal—she moves as if in adoration or in triumph. She is about to prostrate herself before it, perhaps does so, then rises, looking up as though listening [...]. (The Death of Cuchulain, 553)

Parfois, la qualité des déplacements de la danseuse sur la scène est précisée (première, avant-dernière et dernière citations) mais celle des mouvements eux-mêmes est souvent décrite de

³²³ À quelques détails près, cette danse est reproduite dans *Fighting the Waves* entre les deux autres danses qui ont été ajoutées par Yeats lors de la réécriture en prose de *The Only Jealousy of Emer*.

³²⁴ Il s'agit ici de la première danse de *Fighting the Waves*.

³²⁵ C'est la troisième danse de *Fighting the Waves*.

manière floue et hésitante. On note ainsi l'utilisation du modal « may » (« *This suggestion may be repeated in her movements* » (première citation), « *There may be other dancers who represent the waves* (quatrième citation)) ou encore la répétition de l'adverbe modalisateur « *perhaps* » et la présence de la conjonction de coordination « or » (« *she moves as if in adoration or in triumph* ») dans la dernière citation qui présente pourtant le texte didascalique le plus complet en termes d'apport d'informations quant à la spatialisation des mouvements, leur motivation et leur nature (ici pantomimique).

Il semble que dans ces exemples, l'élément principal transmis par les didascalies soit d'ordre conceptuel et non technique. Le chorégraphe ou metteur en scène qui doit interpréter ces danses peut ainsi prendre pour point de départ la base thématique qui lui est fournie, correspondant à une certaine idée de la danse : une danse qui incarne un personnage surnaturel (*The Only Jealousy of Emer*), « une danse d'adoration » telle qu'elle est décrite dans deux pièces différentes, *A Full Moon in March* et *The Death of Cuchulain*, – comme pour souligner la redondance et l'incapacité du langage à déchiffrer l'unicité et la particularité du corps dansant – ou encore une danse qui « symbolise l'amertume » (*Fighting the Waves*).

Loin de pointer vers une méconnaissance totale de l'art de la danse ou un désintérêt pour la technique qui la définit en partie, le caractère flou des didascalies des pièces traduit une conception ouverte et respectueuse de l'art chorégraphique chez un dramaturge réputé pour accorder une place primordiale à la liberté créative des danseurs et chorégraphes avec qui il travaillait, comme nous l'avons dit dans le chapitre 3 de notre première partie³²⁶ :

Just how much the poet depended on his soloists to be able to invent and choreograph their own individual dances is evident when Yeats's stage directions are scrutinised: they contain no indication as to dance steps at all, simply clues to the function and emotions of the dance

³²⁶ Selon les termes de Richard Allen Cave dans *Collaborations*, « [...] he [Yeats] avoided elaborate directions that would constrict a choreographer's inspiration, preferring instead that she or he respond sensitively to the context of the dance and to such details in his text (questions, reactions, tonal changes, imagery, distinctive rhythmic patterns) as might stimulate creativity. He would not *instruct* (directions can be overly prescriptive, overly directorial); rather he chose to *share* the process of making meaning through performance, which argues a remarkable degree of trust. The choreographer's approach would demand a careful scrutiny of clues, intimations and inferences in Yeats's text, a balancing of imagination and scruple [...] » (Cave 2011 : 87).

[...]. Otherwise [...], it is the plot of the play which suggests the nature of the dance to be presented, one of rage or seduction or grief [...]. (Ellis 227)

Dans cette perspective, prétendre, comme le fait Noreen Doody en se fondant sur un entretien obtenu avec Anne Yeats³²⁷, que la danse intéressait davantage le dramaturge en tant « qu'idée » qu'en tant « qu'acte » ou performance semble réducteur : « Dance appealed to Yeats more as an idea than as an act. The dancer was the central symbol of so much of his work and represented an entire way of thinking, a whole metaphysical system » (Doody citée par Mulrooney 64). Selon nous, les pièces de Yeats témoignent en réalité à la fois de sa conscience aigüe du potentiel d'expression de la danse, potentiel que nous analyserons en détail plus tard, et d'une certaine fascination pour l'énergie pure du corps en mouvement. Ainsi, dans les pièces du dramaturge où les détails sur le déroulement du passage dansé font défaut, la danse se distingue comme un surgissement, une irruption opérant une trouée dans le tissu cohérent du texte, un moment de hors-texte dont la portée s'étend bien au-delà du langage verbal.

Notons que cette absence de précisions, si elle est moins fréquente chez Soyinka, est tout de même repérable dans plusieurs pièces du dramaturge nigérian. Voici quelques exemples³²⁸ : « *With a yell she leaps up, begins to dance round the tree, chanting* » (*The Lion and the Jewel*, 30); « *Resumes her dance* » (31); « [...] *A copper salver is raised suddenly high; it passes from hands to hands above the women's heads; they dance with it on their heads* » (*Kongi's Harvest*, 131-32); « *Elesin stands resplendent in rich clothes, cap, shawl, etc. His sash is of a bright red alari cloth. The Women dance round him* » (*Death and the King's Horseman*,

³²⁷ Dans son ouvrage *Irish Moves: An Illustrated History of Dance and Physical Theatre*, Deidre Mulrooney rapporte les propos de Noreen Doody au sujet d'une conversation avec Anne Yeats, la fille du dramaturge. À la question concernant la pratique éventuelle de la danse au sein de la famille, Anne Yeats aurait répondu de la manière suivante : « I can't imagine father being interested in dance ». Doody en conclut donc un peu hâtivement, sans doute, que Yeats n'avait d'intérêt pour la danse qu'en tant qu'elle « représentait des idées » : « I think she agreed with me that for Yeats, dance was of interest only in so far as it represented ideas » (Doody citée par Mulrooney 64).

³²⁸ Nous ne ferons pas ici une liste des didascalies des passages dansés car celle-ci serait bien trop longue : dans l'ensemble, les pièces de Soyinka contiennent davantage de danses que celles de Yeats et le texte didascalique est souvent plus long.

17); « *The vestal in the arms of Dionysos stirs, responding. She lowers herself to the ground slowly, moves into a dance to the music. As the dance takes her close to the Slave Leader he moves away with her. The dance soon embraces all the vestals and slaves* » (*The Bacchae of Euripides*, 239-40); « [...] *His legs begin to slice into the rhythm and before long his entire body is caught up with it. He dances aggressively towards Silva who backs away but cannot immediately escape as Chume's dance controls the exit [...]* » (*Jero's Metamorphosis*, 192).

Soyinka se montre également hésitant à plusieurs reprises dans des didascalies qui suggèrent l'inévitable inexactitude du langage verbal lorsqu'il cherche à dire la danse : « *The Women join him, [join Elesin in his dance] their steps a somewhat more fluid version of his* » (*Death and the King's Horseman*, 44); « *Elesin's dance does not lose its elasticity but his gestures become, if possible, even more weighty* » (49); « *She breaks into a kind of shoulder dance and sings* » (*The Lion and the Jewel*, 40). Parfois même, on ne sait pas exactement quand la danse a commencé (comme dans certaines pièces de Yeats telles que *The Resurrection*). C'est le cas de la danse de Particulars Joe dans *The Road* : « *Particulars Joe gets groggier and groggier as the scene progresses, swaying more and more until by the end of the dance he is clutching his stomach and slithers to the ground* » (*The Road*, 170). Le manque d'indications claires à propos du début de la danse d'un Particulars Joe qui a fumé de l'herbe renforce le caractère mystérieux et insondable du corps dansant.

Tout en tenant compte de ces quelques exemples, notons que le texte didascalique soyinkien demeure, dans l'ensemble, plus détaillé quant aux passages dansés que le texte didascalique yeatsien. Pour commencer, Soyinka précise souvent de quel type de danse il s'agit dans ses pièces, aidant par-là l'identification et l'interprétation de celle-ci, que l'on songe au tango du couple d'anglais dans *Death and the King's Horseman*, à la « shinamanic dance » des danseuses de Fela Kuti dans *From Zia, With Love*, à la parodique danse de Saint-Guy d'Aafaa dans *Madmen and Specialists*, à la danse de music-hall de Tirésias et Kadmos et à la « Maypole

dance » d'Agave et des Ménades dans *The Bacchae of Euripides*, ou encore à la danse rituelle du masque *egungun* dans *The Road* et la « danse des enfants acrobates » dans *A Dance of the Forests*.

En dehors de ces informations, Soyinka s'efforce parfois de spécifier la qualité des mouvements du danseur, comme dans *Death and The King's Horseman* où l'on suit l'évolution de la danse de transition d'Elesin, danse principale de la pièce autour de laquelle se cristallisent les enjeux de l'intrigue en cours : « *His dance is one of solemn, regal motions, each gesture of the body is made with a solemn finality [...]. Elesin's trance appears to be deepening, his steps heavier [...]. Elesin's dance does not lose its elasticity but his gestures become, if possible, even more weighty* » (Soyinka 2016 : 44-49). Dans *A Dance of the Forests*, les didascalies décrivant les différentes étapes de la danse finale³²⁹ occupent plus de deux pages. Dans ce cas précis, néanmoins, elles se concentrent essentiellement sur les déplacements des danseurs, la spatialisation des mouvements illustrant les rapports de force à l'œuvre dans ce final où la danse s'apparente à un procès décisif pour le futur fonctionnement de la communauté.

Bien qu'elles soient fréquemment plus longues, les didascalies des pièces de Soyinka ne cherchent pas pour autant à circonscrire le corps dansant de manière catégorique. Une large marge de manœuvre est laissée aux danseurs et chorégraphes qui interprètent ces danses dans la mesure où la nature des mouvements elle-même et le détail des pas exécutés sont rarement décrits de manière très rigoureuse : (« *The bugles join in royal cadences, the two kings dance slow, mournful steps, accompanied by their retinue [...]* » (*Kongi's Harvest*, 69)).

Il est clair qu'au-delà des distinctions, les deux dramaturges se rejoignent dans leur conscience commune d'un potentiel unique du corps dansant qui ne peut être épinglé ou étiqueté de façon totalement satisfaisante par le verbe. Un passage de *The Bacchae of Euripides*:

³²⁹ Rappelons que cette danse finale regroupe en réalité trois danses, « l'ampe », la « danse des enfants acrobates » / « Dance for the Half-Child » et la « danse du sacrifice involontaire » (Soyinka 1973 : 70-72).

a Communion Rite illustre bien le caractère tautologique du langage qui tente de mettre en mots ce qui relève de l'ineffable, en l'occurrence ici la danse révoltée d'un jeune marié visiblement gagné par la folie dionysiaque³³⁰ : « [...] *He begins to dance. Already, a transformation has commenced. The music quickens. He stops, flings off his mask and garments. Underneath, the Dionysian fawn-skin. The bridal group registers predictable shock at the scantiness. He begins to dance. He DANCES!* » (Soyinka 1973 : 286). Alliée à la répétition de la didascalie « *He begins to dance* », l'utilisation de majuscules semble traduire simultanément la volonté du dramaturge de transmettre cette frénésie indicible de la danse et son renoncement à la représenter par l'intermédiaire des mots. On pense aussi à la formule yeatsienne récurrente dans *Fighting the Waves*, « *to dance a dance* », bégaiement révélateur qui souligne (peut-être sciemment) le caractère inadapté du langage à contenir le corps en mouvement : « *He dances a dance which represents a man fighting the waves* (Yeats 2001 : 455), « *Fand, the Woman of the Sidhe, enters and dances a dance which expresses her despair for the loss of Cuchulain* » (463).

On est donc loin de l'entreprise d'un Brian Friel qui cherche à cerner les passages dansés via le texte didascalique et le prisme langagier du personnage principal, Michael, dans *Dancing at Lughnasa*, publiée en 1990. Dans son ouvrage *Performing the Body in Irish Theatre*, Bernadette Sweeney consacre un chapitre à cette pièce qui témoigne, selon, elle, d'un « effacement du corps » (Sweeney 132), d'une mise à distance du corps dansant emprisonné dans le régime langagier de la pièce. Les derniers mots de *Dancing at Lughnasa*, un commentaire de Michael sur ses souvenirs de l'été 1936, en témoignent, dans la mesure où ils nous livrent une analyse subjective, et « limitée » (Sweeney 131) de ce que représentent les diverses danses de la pièce³³¹ :

³³⁰ Pour une analyse détaillée de ce passage, voir le chapitre 3.

³³¹ Les passages dansés dans la pièce sont nombreux allant de la danse « caricaturale » (Friel 21) et subversive des sœurs Mundy dans la cuisine (Friel 21-22) à la chorégraphie rituelle de l'oncle Jack qui s'inspire des danses auxquelles il a assisté lorsqu'il était missionnaire en Afrique, dans un village d'Uganda appelé Ryanga (41-42).

MICHAEL: When I remember it, I think of it as dancing. [...] Dancing as if the very heart of life and all its hopes might be found in those assuaging notes and those hushed rhythms and in those silent and hypnotic movements. Dancing as if language no longer existed because words were no longer necessary... (Friel 71)

Comme les didascalies qui précèdent ce passage l'indiquent, les autres personnages de la pièce sont presque immobiles pendant que Michael parle : « *And as MICHAEL continues everybody sways very slightly from side to side [...]. The movement is so minimal that we cannot be quite certain if it is happening or if we imagine it* » (Friel 71). Cela contribue à créer un effet « tableau ». Sweeney y voit la preuve ultime d'une volonté de contrôle de Friel qui ne laisse pas toute latitude au corps dansant pour se déployer, préférant attribuer le rôle principal au langage :

Friel allows his characters to dance, but only for moments and in such a way as to underline their lack of freedom of movement. The conclusion of *Dancing at Lughnasa* illustrates how the Mundy sisters have been 'stilled' by language. Friel's chosen performance idiom was thus problematic and remained rooted in the word. (Sweeney 131)

Chez Yeats et chez Soyinka, ce phénomène d'immobilisation et de fixation du corps du danseur par le langage n'a pas lieu car les dramaturges restent ouverts aux possibilités insoupçonnées de la danse, à son réservoir de forces qui ne peuvent être domptées par le verbe. Même dans des pièces qui semblent contribuer à cet effet tableau que décrit Sweeney, arrêt sur image qui fige le corps en mouvement, le rapport entre danse et langage ne peut être réduit à celui qu'elle analyse comme étant caractéristique de l'approche de Friel. Dans une pièce comme *A Full Moon in March* – où à la danse orgasmique de la Reine succèdent les propos des serviteurs qui commentent la rencontre improbable entre le Porcher et la Reine, ce qui constitue un commentaire indirect sur la danse avec la tête coupée du Porcher elle-même, – le langage se fait questionnement et doute dans la bouche du Deuxième Serviteur :

SECOND ATTENDANT: Why must those holy, haughty feet descend
From emblematic niches, and what hand
Ran that delicate rattle through their white?
My heart is broken, yet must understand.
What do they seek for? Why must they descend?

FIRST ATTENDANT: For desecration and the lover's night.
[...]

SECOND ATTENDANT: Delight my heart with sound; speak yet again,
But look and look with understanding eyes
Upon the pitchers that they carry, tight
Therein all time's completed treasure is:
What do they lack? O cry it out again.

FIRST ATTENDANT: Their desecration and the lover's night. (Yeats 2001 : 508)

On remarque l'accumulation de questions de la part du Deuxième Serviteur qui bute contre l'incompréhensible réunion de deux opposés. Ses propos sont redondants (« Why must those holy, haughty feet descend [...]? », « Why must they descend? »), illustrant son incapacité à exprimer clairement l'angoisse qu'il éprouve face à cette alliance insolite. Malgré la réponse que lui apporte le Premier Serviteur, l'insatisfaction et la peur du Deuxième Serviteur demeurent. Le langage apparaît alors comme une bien piètre protection face à l'incarnation de l'inconcevable. Les mots ne suffisent pas à apaiser le Deuxième Serviteur qui cherche désespérément à atténuer le choc visuel et émotionnel qui est le sien : « Delight my heart with sound; speak yet again [...] What do they lack? O cry it out again ».

Notons en effet cette récurrence, dans les pièces de notre corpus, d'une présentation de la danse comme indicible étrangeté s'inscrivant dans la sphère du sacré, de l'inattendu, image en mouvement qui constitue un défi aux certitudes établies et aux pensées préconçues. Chez Yeats, la danse fait ainsi souvent partie intégrante de rites particuliers, qu'ils soient sexuels comme dans *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March* – ils n'en sont pas moins spirituels pour autant – ou plus ouvertement religieux : nous songeons par exemple au rite dansé des moines dans *Where There Is Nothing* ou aux chorégraphies des fidèles de Dionysos dans *The Resurrection* qui bouleversent les personnages-spectateurs de ces danses énigmatiques. Dans les pièces de Soyinka, la danse est le langage de la transition, concept omniprésent chez lui. Comme nous souhaitons le montrer dans la sous-partie suivante, elle y incarne cet entre-deux inexplicable qui relève de l'expérience rituelle. La danse comporte alors

une dimension métaphysique résistant aux efforts d'explication et déclenchant parfois, comme chez Yeats, une véritable crise épistémologique, de la danse d'Elesin dans *Death and the King's Horseman*, où les colons ne comprennent pas le rituel de suicide, à la danse de l'*agemo* dans *The Road*.

2.2 La danse de l'étrangeté : hiéroglyphe réservé à l'initié ?

Bien que l'optique de Friel soit différente de celle de Yeats et de Soyinka, les propos de Michael à la fin de *Dancing at Lughnasa* nous livrent une définition de la danse qui pourrait s'appliquer à un certain nombre de passages dansés dans les pièces du corpus :

[...] Dancing as if language had surrendered to movement – as if this ritual, this wordless ceremony, was now the way to speak, to whisper private and sacred things, to be in touch with some otherness. Dancing as if the very heart of life [...] might be found [...] in those silent and hypnotic movements. Dancing as if language no longer existed because words were no longer necessary... (Friel 71)

Soulignons d'abord que l'ambiguïté qui selon nous fait toute la richesse des pièces, à savoir la présentation double de la danse comme image asémantique et comme discours, transparaît dans cette citation qui insiste sur le silence « hypnotique » et mystique propre à la danse tout en instaurant un lien entre les deux sphères du corps et du verbe. En effet, le point de départ utilisé pour esquisser une définition de la danse est ici langagier, cette dernière étant présentée comme une « nouvelle manière de parler », une déclinaison du langage verbal envisagée sur le mode mineur comme le suggère le verbe « whisper ». L'idée d'un contact (« to be in touch ») privilégié avec ce qui relève d'un autre univers (« otherness »), par l'intermédiaire de la danse, est en effet présente chez Yeats et Soyinka où cette dernière s'impose souvent comme un langage corporel hiéroglyphique que les personnages-spectateurs ont du mal à décrypter.

Chez Yeats, la danse indéchiffrable de personnages à la croisée des mondes matériel et surnaturel est à l'origine de réactions langagières qui rendent compte d'un besoin de compréhension et d'appréhension d'une réalité autre chez des spectateurs en perte de repères

épistémologiques³³². Le recours au langage correspond alors à une stratégie de défense face à ce qui leur semble échapper au sens, à ce qui relève d'un ailleurs qui vient bousculer leur perception et leur conception du monde.

Where There Is Nothing, *The Dreaming of the Bones* et *The Resurrection* constituent trois exemples marquants d'un schéma récurrent chez Yeats qui contribue à mettre en scène les tentatives, souvent inabouties, de description ou d'interprétation de la danse par des spectateurs déboussolés, schéma que l'on retrouvera dans *Death and the King's Horseman* et *The Road* de Soyinka. Dans *The Dreaming of the Bones* et *The Resurrection*, les commentaires du Jeune Homme et du Grec compensent le manque de didascalies véritables concernant le passage dansé. Dans *Where There Is Nothing*, les propos des moines au sujet de la danse sont précédés d'un texte didascalique qui ne nous permet pas d'élucider le mystère qu'elle recèle : « *Friars are dancing slowly before him [Paul Ruttledge] in the dim light* » (Yeats 2001 : 646).

Les danses, dans les trois pièces citées ci-dessus, se manifestent lors d'un moment clef dans le déroulement de l'action, symbolisant un instant d'intensité et de révélation que les personnages-spectateurs essaient péniblement d'expliquer et de mettre en mots. Dans *The Dreaming of the Bones*, la danse des fantômes – appelés « Stranger » et « Young Girl » dans les didascalies – prend place devant le Jeune Homme qui a participé à l'insurrection de Pâques 1916 (Easter Rising) ; elle commence lorsque les trois personnages ont atteint le sommet de la montagne, à l'aube, le cadre spatio-temporel agissant comme un indicateur de l'importance de ce moment où les fantômes de Diarmuid et Devorgilla dévoilent leur identité³³³. C'est aussi à l'aube que se déroule la danse rituelle des moines dans *Where There Is Nothing*, une expérience spirituelle dont la portée échappe aux moines qui l'observent. Quant à *The Resurrection*, la

³³² Cette idée est empruntée à mon article « De l'envers des mots au discours muet : danse et langage dans le théâtre de W. B. Yeats et Wole Soyinka », *Recherches en danse* (Bigot 2019 a).

³³³ Pour rappel, ces derniers ont trahi leur pays en laissant « une armée étrangère » entrer en Irlande : « YOUNG MAN: You speak of Diarmuid and Devorgilla / Who brought the Norman in? YOUNG GIRL: Yes, yes, I spoke / Of that most miserable, most accursed pair / Who sold their country into slavery; and yet / They were not wholly miserable and accursed / If somebody of their race at last would say, / 'I have forgiven them' » (Yeats 2001 : 314).

danse des fidèles de Dionysos, que le Grec tente de décrire depuis l'intérieur de la maison où se trouvent les apôtres, anticipe la résurrection du Christ³³⁴.

Ce qui se dégage des commentaires des personnages à propos des danses est bien l'inefficacité du langage quand il s'agit de décoder ces manifestations visiblement illisibles. Questions et incertitudes abondent dans leur discours : ainsi les commentaires du Jeune Homme au sujet de la danse des fantômes dans *The Dreaming of the Bones* débutent par une interrogation portant sur le motif de leur chorégraphie, « Why do you dance? », suivie de près par un questionnement d'ordre ontologique qui souligne une crise épistémologique : « Who are you? what are you? you are not natural » (Yeats 2001 : 315). Le passage du pronom interrogatif sujet « who » au pronom interrogatif « what » rend compte de l'hésitation du Jeune Homme quant à l'identité même des fantômes qui lui semble défier les lois de la nature.

Dans *Where There Is Nothing*, le Premier Moine, regardant la danse des moines devant Paul Ruttledge dans la crypte, a recours à des mots qui au lieu de décrire les mouvements des danseurs nous renvoient à l'étonnement même du spectateur qui ne comprend pas la raison d'être de ce rituel chorégraphié : « What are they doing? Dancing? », ce à quoi le Deuxième Moine répond, « I told you they were dancing, and you would not believe me » (Yeats 2001: 646). Dans le contexte de cet échange verbal, la réaction du Premier Moine (« What on earth are they doing it for? ») témoigne de son incapacité à saisir les enjeux à la fois spirituels et politiques³³⁵ de la danse qui fait irruption dans le monde ordonné du monastère. Lorsque le Troisième Moine trouve le moyen de rendre compte de cette danse mystérieuse, il présente ses propos comme une explication entendue par ouï dire, ce qui les dévalorise quelque peu : « I

³³⁴ Dans *The Resurrection*, les commentaires des trois personnages principaux, des fidèles du Christ, le Grec, l'Hébreux et le Syrien, constituent « l'action » principale, ou tout du moins celle qui se déroule sur scène. Leurs commentaires portent à la fois sur les onze apôtres qui se cachent dans cette maison pour échapper à la foule opposée aux chrétiens – les apôtres se trouvent dans une pièce que les spectateurs ne voient pas – et sur la danse des fidèles de Dionysos qui a lieu à l'extérieur. Les trois personnages débattent de la nature du Christ jusqu'à ce que ce dernier fasse son apparition à la fin de la pièce, anticipée par la danse dionysiaque.

³³⁵ Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre 3 de cette troisième partie.

heard them saying Father Paul told them to do it if they ever found him in a trance again. He told them it was a kind of prayer and would bring joy down out of heaven, and make it easier for him to preach » (646). Incapable d'interpréter lui-même la chorégraphie, le Troisième Moine se raccroche ici à ce qu'il estime être de l'ordre du connu alors même que l'incertitude et l'approximation règnent, ce que traduit l'expression « a kind of prayer ». A l'association déjà incertaine entre danse et prière vient s'ajouter une autre « lecture » de la danse des moines par le Supérieur venu interrompre ce qu'il considère être un acte blasphématoire. Son interprétation brouille encore davantage les pistes : « Stop this blasphemy! Leave the chapel at once! I will deal with you by-and-by » (648). Comme ces passages tirés de *Where There Is Nothing* le montrent clairement, la danse des moines apparaît à première vue comme une énigme insoluble, un texte paradoxalement illisible qui résiste aux catégorisations réductrices.

Dans *The Resurrection*, la danse que commente le Grec – et que le public ne voit pas – appartient également à la sphère religieuse : « It is the worshippers of Dionysus. They are under the window now » (Yeats 2001 : 486). Bien que la dimension descriptive du passage soit plus développée que dans la pièce précédente, le caractère hésitant des mots de l'observateur suffit à faire ressortir les limites du langage quand il s'agit de nommer « la monstrueuse » cérémonie qui a cours dehors. La première incertitude concerne le genre des danseurs qui font tomber les barrières entre le masculin et le féminin :

There is a group of women who carry upon their shoulders a bier with an image of the dead god upon it. No, they are not women. They are men dressed as women. I have seen something like it in Alexandria. They are all silent, as if something were going to happen. My God! What a spectacle! In Alexandria a few men paint their lips vermilion [...] No great harm comes of it—but here! Come and look for yourself. (Yeats 2001 : 486)

Le besoin qu'éprouve le Grec de replacer cette cérémonie dans le cadre du connu, comme le fera également le Griot face à la danse d'Elesin dans *Death and the King's Horseman*, est nettement perceptible à travers son recours à la comparaison avec ce à quoi il a déjà assisté. La récurrence du pronom « something » place néanmoins l'accent sur l'échec de son discours à

faire œuvre de précision. Si son instinct lui dit que « quelque chose va se passer », il n'est pas en mesure de définir l'événement en question qui glisse à travers les rets du langage. Après une brève interruption, le Grec poursuit :

Though the music has stopped, some men are still dancing, and some of the dancers have gashed themselves with knives, imagining themselves, I suppose, at once the god and the Titans that murdered him. A little further off a man and woman are coupling in the middle of the street [...]. All are from the foreign quarter, to judge by face and costume [...]. (486)

Ici le discours sur la danse est condamné à n'être qu'une simple hypothèse comme le prouvent les expressions suivantes : « I suppose », « To judge by face and costume ».

Les derniers commentaires du Grec sur la danse à laquelle il assiste interviennent après le rire révélateur du Syrien et avant l'entrée en scène paroxystique du Christ ressuscité. Perturbé par la tournure qu'ont pris les événements, l'observateur de la danse exprime son étonnement dans une série de questions dont le fil se voit momentanément interrompu par le contre-sens de l'Hébreux :

THE GREEK. [*looking out over heads of audience*]. [...] but why are they all silent? They are dancing silently. They are coming nearer and nearer, dancing all the while, using some kind of ancient step unlike anything I have seen in Alexandria. They are almost under the window now.

THE HEBREW. They have come back to mock us, because their god arises every year, whereas our god is dead for ever.

THE GREEK. How they roll their painted eyes as the dance grows quicker and quicker! They are under the window now. Why are they all suddenly motionless? Why are all those unseeing eyes turned upon this house? Is there anything strange about this house? (490-91)

Faute de saisir la dimension prophétique de la danse silencieuse des fidèles de Dionysos qui anticipe la résurrection du Christ, les spectateurs-herméneutes assistent avec angoisse au renversement du schéma optique de la pièce : jusqu'à présent observateurs désireux de déchiffrer un événement extérieur, ils basculent brusquement du côté des observés.

L'absence d'un réel échange entre le corps dansant et ses spectateurs semble moins marquée dans *The Dreaming of the Bones* où le Jeune Homme tente, tant bien que mal,

d'interagir avec les fantômes. Bien que sa description des mouvements et de l'évolution de la danse de Diarmuid et Devorgilla soit relativement détaillée, la surprise et l'instabilité prédominent, ce que traduisent la répétition de « as though » et la présence de questions dans son propos :

Why do you dance?
Why do you gaze, and with so passionate eyes,
One on the other; and then turn away,
Covering your eyes, and weave it in a dance?
Who are you? what are you? you are not natural.
[...]
Why do you look so *strangely*³³⁶ at one another,
So *strangely* and so sweetly?
[...]
So *strangely* and so sweetly. All the ruin,
All, all their handiwork is blown away
As though the mountain air had blown it away
Because their eyes have met. They cannot hear,
Being folded up and hidden in their dance.
The dance is changing now. They have dropped their eyes,
They have covered up their eyes *as though*³³⁷ their hearts
Had suddenly been broken—never, never
Shall Diarmuid and Devorgilla be forgiven.
They have drifted in the dance from rock to rock.
They have raised their hands *as though* to snatch the sleep
That lingers away in the abyss of the sky
Though they can never reach it. A cloud floats up
And covers all the mountain-head in a moment;
And now it lifts and they are swept away. (Yeats 2001 : 315)

La récurrence de l'adverbe « *strangely* » ainsi que la description des fantômes comme étant « enveloppés et dissimulés dans leur danse » (« *Folded up and hidden in their dance* ») contribuent à donner une image distante, fuyante et incernable des danseurs spectraux qui disparaissent aussi mystérieusement qu'ils étaient apparus : « *Who is there? I cannot see what you are like. / Come to the light* » (Yeats 2001 : 308) dit ainsi le Jeune Homme lorsque les fantômes entrent en scène au début de la pièce. Le changement notable dans la façon dont le Jeune Homme s'adresse aux danseurs donne l'impression d'un éloignement progressif entre le couple dansant et son observateur. Il passe en effet de la deuxième personne du pluriel (« *Why*

³³⁶ Nous soulignons.

³³⁷ Nous soulignons.

do you dance ? ») à la troisième personne du pluriel (« They cannot hear ») et maintient l'usage de cette troisième personne jusqu'à la fin de la description comme si un véritable dialogue d'égal à égal était inenvisageable. Le Jeune Homme tente en vain de circonscrire et de figer efficacement la réalité à travers son langage : ce dernier nous apparaît comme le reflet pâle et incomplet d'une altérité incontrôlable contre laquelle les mots sont censés agir comme bouclier, stratégie de défense instinctive face à l'imprenable.

À bien des égards, c'est un rapport comparable qu'entretient le Griot avec Elesin lors de la transe dansée qui doit mener l'écuyer du roi jusqu'au monde des ancêtres dans *Death and the King's Horseman*. La danse de transition que doit accomplir Elesin, pour mener à bien le rituel de suicide nécessaire au bon fonctionnement du cosmos et de la société qu'il quitte, provoque chez le Griot, qui accompagne la transe de l'écuyer du roi via la parole, des interrogations et inquiétudes. Ces dernières sont illustrées dans une longue tirade ponctuée par de nombreuses questions laissées sans réponse car le Griot fait face à un Elesin désormais muet et plongé dans la danse de transition, véritable rituel de trans(e)-formation.

Au commencement du rituel, Elesin était encore capable d'échanger avec la voix du défunt roi par l'intermédiaire du Griot, de même qu'au début de la danse des fantômes, Devorgilla prononce quelques mots dans *The Dreaming of the Bones* (« Seven hundred years our lips have never met » (Yeats 2001 : 315). Atteignant un degré de transe plus élevé, Elesin cesse de communiquer verbalement avec son interlocuteur le Griot qui ne peut dès lors que se rattacher à la formule proverbiale, manière de réintroduire la danse d'Elesin, saut dans l'inconnu, dans la sphère du connu, de domestiquer la peur suscitée par l'inéluctabilité de la mort en la nommant avec des clichés :

Elesin is now sunk fully deep in his trance, there is no longer sign of any awareness of his surroundings.

PRAISE-SINGER. Does the deep voice of *gbedu* cover you then, like the passage of royal elephants? Those drums that brook no rivals, have they blocked the passage to your ears that my voice passes into wind, a mere leaf floating in the night? Is your flesh lightened Elesin,

is that lump of earth I slid between your slippers to keep you longer slowly sifting from your feet? [...] Is the darkness gathering in your head Elesin? Is there now a streak of light at the end of the passage, a light I dare not look upon? [...] Elesin Alafin, don't think I do not know why your lips are heavy, why your lips are drowsy as palm oil in the cold of harmattan. I would call you back but when the elephant heads for the jungle, the tail is too small a handhold for the hunter that would pull him back. The sun that heads for the sea no longer heeds the prayers of the farmer. When the river begins to taste the salt of the ocean, we no longer know what deity to call on, the river-god or Olokun. No arrow flies back to the string, the child does not return through the same passage that gave it birth. Elesin Oba, can you hear me at all? Your eyelids are glazed like a courtesan's, is it that you see the dark groom and master of life? [...]. (Soyinka 2016 : 48)

Comme Diarmuid et Devorgilla dans *The Dreaming of the Bones* qui « n'entendent pas, étant enveloppés et dissimulés dans leur danse » (Yeats 2001 : 315), Elesin a pénétré dans un espace-temps alternatif, ce qui explique qu'il ne réponde plus au Griot : « *Elesin is now sunk fully deep in his trance* ». Ce dernier, contrairement au Jeune Homme dans la pièce de Yeats, n'a rien contre la danse qui se déroule sous ses yeux : en tant que Griot, il est censé accompagner Elesin, par l'intermédiaire de la parole, dans son cheminement vers le monde des ancêtres. Malgré cela, le malaise et l'incompréhension le gagnent rapidement. Son flux de paroles traduit à la fois une forte curiosité pour l'expérience indicible qu'est en train de vivre Elesin et un sentiment de peur grandissant face au silence de l'écuyer du roi. Le Griot essaie d'abord de trouver des raisons pour lesquelles Elesin ne répond pas : « *Does the deep voice of gbedu cover you then [...] ?* » ; « *Those drums that brook no rivals, have they blocked the passage to your ears that my voice passes into wind [...] ?* ». Il cherche ensuite à deviner à quel stade de la transition Elesin se trouve en l'interrogeant sur ses sensations corporelles : « *Is your flesh lightened Elesin [...] ?* ».

Après cette série de questions inefficaces, le Griot change de tactique langagière en assumant la position du sage qui comprend parfaitement le silence d'Elesin : « *Don't think I do not know why your lips are heavy, why your lips are drowsy as palm oil in the cold of harmattan* ». La suite de proverbes qui succède à cette phrase s'inscrit dans la même tentative de soulager l'angoisse éprouvée devant l'inconnu. Mais le langage du Griot s'épuise à la tâche car il tourne en rond : tous les proverbes renvoient en effet à la même réalité, celle d'un impossible retour d'Elesin déjà engagé dans sa danse de transe. L'image de l'éléphant

rejoignant inévitablement sa jungle, celle de la flèche poursuivant une trajectoire bien définie, ou encore de l'enfant qui ne peut rejoindre le « passage » originel qui lui a donné la vie, sont autant de projections, supposées rassurantes parce que connues, de l'inévitable course vers la mort. Le Griot admet vouloir rappeler Elesin à la vie (« I would call you back [...]») mais s'avoue incapable de le faire. Aux proverbes succèdent alors une nouvelle série d'interrogations qui renvoient le Griot à sa propre peur, à son incapacité à entrevoir et accepter le départ d'Elesin pour l'autre monde. Son effondrement final (« *He appears to break down* » 49), après qu'il a exprimé son vain souhait de ne pas laisser partir l'écuyer, laisse place à la danse inconcevable d'un Elesin apparemment hors d'atteinte³³⁸. C'est bien la danse qui a le dernier mot : « *Elesin dances on, completely in a trance* » (49).

Chez Soyinka, ce langage corporel silencieux et difficilement déchiffrable auquel correspond la danse est bien celui de la transition³³⁹, concept qu'il décrit comme correspondant à la quatrième zone d'existence venant compléter les trois sphères du monde des ancêtres, de celui des vivants et de celui des personnes à naître dans *Of Africa* :

Whirling around all three is the transitional vortex of creative energies which form the habitation of gods and demiurges. The Living, the Unborn, or the Ancestor, passing from one sphere of existence to another—a process that we call transformative awareness, principally through birth and death—partially dissipate their vitality into this transitional space, replenishing its primordial energies. That flux, that whirlpool of transitional force, constitutes the Yoruba definition of universal consciousness. (Soyinka 2012 : 157)

Le dramaturge définit précisément la danse comme « le mouvement de la transition » dans les notes à l'intention du metteur en scène de *The Road*. Soyinka met ainsi l'accent sur le caractère physique de l'expérience de celui qui passe de l'essence humaine à l'essence divine,

³³⁸ Par la suite, on apprend que ce n'était pas le cas puisque la danse n'aboutira pas, Elesin n'allant pas au bout du rituel de transition pour des raisons personnelles (trop attaché au monde sensuel) tout autant qu'extérieures (l'intervention de Simon Pilkings, représentant de l'autorité coloniale).

³³⁹ Rappelons ici la définition que Soyinka nous donne du quatrième espace de la transition dans « The Fourth Stage » : « 'the chthonic realm', the seething cauldron of the dark world will and psyche, the transitional yet inchoate matrix of death and becoming », (Soyinka 2005 : 142). Notons que dans « Morality and Aesthetics in the Ritual Archetype », le dramaturge parle surtout de la musique comme étant « the intensive language of transition » (Soyinka 2005 : 36).

en l'occurrence Murano. Rappelons que ce tireur de vin de palme est muet et voué au silence depuis qu'il a été renversé par un camion, en pleine phase de possession, lors du festival des conducteurs, accident qui interrompt le processus de transition :

The dance is the movement of transition; it is used in the play as a visual suspension of death—in much the same way as Murano, the mute, is a dramatic embodiment of this suspension. He functions as an arrest of time, or death, since it was in his 'agemo' phase that the lorry knocked him down. Agemo, the mere phase, includes the passage of transition from the human to the divine essence (as in the festival of Ogun in this play), as much as the part psychic, part intellectual grope of Professor towards the essence of death. (Soyinka 1973 : 149)

Le silence de Murano est souligné par Professor qui associe le mutisme du tireur de vin de palme à sa détention de secrets liés à l'autre monde lors d'un échange avec Samson :

PROF. [*rises, goes over to Kotonu.*]: I think you are an astute man, or simply desperate. You grope towards Murano, the one person in this world in whom the Word reposes.

SAMSOM: Much use that is to him. He cannot use his tongue.

PROF: Deep. Silent but deep. Oh my friend, beware the pity of those that have no tongue for they have been proclaimed sole guardians of the Word. They have slept beyond the portals of secrets. They have pierced the guard of eternity and unearthed the Word, a golden nugget on the tongue. And so their tongue hangs heavy and they are forever silenced. (Soyinka 1973 : 186)

Ce qui ressort de ce dialogue, c'est bien l'ambiguïté du rapport de Murano au langage. Samson ne manque pas de relever le paradoxe d'un individu muet pourtant censé avoir un accès privilégié au Verbe : « Much use is that to him. [being the one person in whom the Word reposes] He cannot use his tongue ». L'allusion de Professor à la pépite d'or qui pèse sur la langue d'êtres transitionnels et spirituels comme Murano pourrait être rapprochée de l'image du « baïllon » que Giorgio Agamben mobilise en se référant à la fois au geste et à la figure wittgensteinienne du mystique dans « Notes on Gesture » :

[...] the gesture is essentially always a gesture of not being able to figure something out in language; it is always a *gag* in the proper meaning of the term, indicating first of all something that could be put into your mouth to hinder speech [...] the Wittgensteinian definition of the mystic as the appearing of what cannot be said is literally a definition of the gag. (Agamben 59-60)

Si Murano est empêché de parler, il lui est toujours possible d'exprimer l'indicible à travers sa danse rituelle. Lorsque cette danse finale a lieu, elle se fait « apparition », pour reprendre le terme employé par Agamben au sujet de l'expérience mystique (« the appearing of what cannot be said »), irruption silencieuse qui tranche nettement avec l'ambiance agitée et bruyante dans laquelle évoluent les buveurs de vin de palme. Interrompant la performance de Samson qui fait la démonstration de sa technique pour attirer des passagers, la danse de l'*egungun* fait taire le rire des spectateurs du racoleur comme le montrent les didascalies suivantes : « *From inside, the canvas is pushed aside, emerging silently, the egungun. The laughter dies out gradually all eyes on the apparition. One by one the hands splutter and die on the instruments* » (Soyinka 1973 : 226).

Presque tous les personnages réagissent ensuite avec peur, chacun ayant sa propre lecture – incomplète – de l'événement sans pour autant se montrer précis dans les termes utilisés pour le dépeindre. Les répliques de Salubi et Particulars Joe illustrent bien cette imprécision :

SALUBI [*trying to sneak out.*]: No one is playing around with my sanity. I'm not staying to witness *this* »³⁴⁰

[...]

PARTICULAR. JOE: Professor, you know I am not superstitious. I mean, in my position I can't afford to be. But *this*... I swear sir, I would sooner you forged a hundred insurance policies. (226)

Face à l'indicible, le langage verbal des deux hommes ne fait que tourner autour de l'objet qu'il est censé définir (« this »). Plus tard, Say Tokyo Kid utilise lui aussi un terme vague pour souligner la gravité et la dangerosité de la situation : « Do you want to go blind from *things*³⁴¹ you shouldn't see » (227). S'il clarifie son propos par la suite en parlant de « sacrilège » (227), il s'arrête là, n'apportant pas d'explications supplémentaires. Au-delà des circonstances particulières de la danse de Murano qui posent problème, car c'est Professor qui a provoqué ce

³⁴⁰ Nous soulignons.

³⁴¹ Nous soulignons.

rituel dans l'espoir d'avoir accès à l'essence de la mort³⁴², on voit bien que les spectateurs se retrouvent confrontés au corps étranger du danseur qui résiste à toute catégorisation réductrice et se montre imperméable au langage et à l'intellect.

Dans ce contexte d'une insuffisance langagière et d'une crise épistémologique, la tirade ultime de Professor sur la route, espace de la transition par excellence³⁴³, peut s'interpréter comme une dernière tentative de capter par le verbe ce qui pourtant lui échappe, « ce qui se trouve en situation liminaire, à la charnière des deux mondes, [...] ce moment de vacillement de la tentation ou de la transition, [...] ce presque-rien inclassable car en perpétuelle mouvance » (Fioupou 1991 : 249-50) qu'incarne le corps dansant de Murano. Verbalisant sa quête de l'essence de la mort sans jamais décrire la danse de l'*egungun* qui représente pourtant le passage de la vie à la mort, Professor s'éteint lui-même sans avoir pu piéger la mort en l'anticipant comme il l'aurait souhaité³⁴⁴ :

Be even like the road itself. Flatten your bellies with the hunger of an unpropitious day, power your hands with the knowledge of death. In the heat of the afternoon when the sheen raises false forests and a watered heaven, let the event first unravel before your eyes [...]. (Soyinka 1973 : 228)

En l'occurrence, « l'événement qui se déroule devant [nos] yeux » dans le final de la pièce est double : nous assistons à la mort de Professor, poignardé par Say Tokyo Kid, en même temps qu'au tournoiement du masque *egungun* qui finit par s'affaisser : [*The mask still spinning, has continued to sink slowly until it appears to be nothing beyond a heap of cloth and raffia. Still upright in his chair, Professor's head falls forward. Welling fully from the darkness falling around him, the dirge*] (229). Pourtant, d'un point de vue purement théâtral, c'est bien la danse de Murano qui exerce son pouvoir hypnotique sur les spectateurs, s'imposant comme

³⁴² Voir la première partie au sujet des détournements rituels.

³⁴³ À ce sujet, voir Fioupou, *La route : réalité et représentation dans l'œuvre de Wole Soyinka*.

³⁴⁴ « And should I not hope, with him, [Murano] to cheat, to anticipate the final confrontation, learning its nature baring its skulking face, why may I not understand ... » dit-il avant que la danse de Murano ne commence, (Soyinka 1973 : 224).

l'impénétrable « langage du muet », pour utiliser une formule de Christiane Fioupou (Fioupou 1991: 262).

Cette dernière développe une interprétation particulièrement convaincante de *The Road* en évoquant la mise en scène de Soyinka au Goodman Theatre de Chicago où c'est l'image de cette ineffable danse de la transition qui clôt la pièce. En effet, le masque *egungun* continue sa danse – au lieu de s'affaïsser progressivement comme les didascalies du texte le suggèrent – après la mort de Professor, éclipsant quelque peu cette dernière ainsi que la tirade de Professor. Selon Fioupou, ce choix de mise en scène, qui place au premier plan la danse de Murano et non pas le décès de Professor, contribue à faire de la pièce entière une incarnation du mouvement de transition qu'accomplit le tireur de vin de palme muet :

[...] la pièce débute bien sur Murano « le tireur de vin de palme » et se poursuit dans la danse de Murano « le dieu » dans le masque : le mouvement de transition a commencé à l'aube lorsque Murano « lové sur lui-même sous la table de Professeur », a été le premier à se lever. [...] *The Road* serait ainsi une théâtralisation de l'espace rituel de l'*agemo*, le temps et la mort se seraient arrêtés pour se spatialiser dans la pièce tout entière, représentation concrète de la route de la transition, jonction entre les mondes visible et invisible, entre rituel et théâtre. (Fioupou 1991 : 260-61)

La danse a donc ici encore une fois le dernier mot, suggérant la futilité du langage verbal qui se montre particulièrement inefficace quand il s'agit d'appréhender une réalité métaphysique qui le dépasse.

Notons néanmoins la présence d'un paradoxe frappant – en rapport avec la dissidence interne aux pièces de Yeats et de Soyinka mentionnée plus haut, à savoir, la présentation de la danse comme altérité indicible infra ou supra langagière d'une part et comme un certain type de discours d'autre part – : dans les cinq pièces sur lesquelles nous nous sommes penchés, *Where There Is Nothing*, *The Dreaming of the Bones*, *The Resurrection*, *Death and the King's Horseman* et *The Road*, la réaction des lecteurs et des spectateurs face aux danses est médiée par la perspective subjective et le discours des personnages-herméneutes. C'est donc comme si la danse était, dans une certaine mesure, dépendante de la sphère linguistique. Si leurs tentatives

d'approche de la danse par l'intermédiaire du prisme langagier sont mises en scène comme étant inappropriées et dysfonctionnelles à l'échelle de l'intrigue des pièces, elles ont pourtant un impact sur la perception que le public a de la danse.

Bien que les cinq pièces en question présentent les corps dansants comme des curiosités inaccessibles à la pensée et au verbe, elles sont habitées par le paradoxe d'une « danse-dans-les-mots », expression que Pierre Longuenesse emploie dans son analyse de *The Dreaming of the Bones* (Longuenesse 2012 : 309). La lecture que ce dernier fait de la pièce l'invite à conclure que la danse réside avant tout dans les mots du Jeune Homme qui, à travers un maniement subtil de la syntaxe et des répétitions, parvient à suggérer le rythme et le mouvement des fantômes : « [...] l'action se situe moins « dans le monde » que dans l'esprit – et surtout la voix – de celui qui parle. Il n'y a ni danse, ni absence de danse, mais bien le troisième terme d'une danse-dans-les-mots » (309). Soulignant l'absence de didascalies qui indiqueraient la présence d'une danse incarnée sur la scène par les acteurs, Longuenesse défend l'idée qu'une « représentation effective » (309) de la danse des fantômes n'est pas obligatoire et serait même en contradiction avec ce qu'il nomme « ce drame de la révélation intérieure » (311), où « l'hypnose par la parole se substitue bien à l'envoûtement par la danse » (309). Nous verrons dans notre troisième chapitre que cette lecture convaincante de la danse des fantômes doit cependant être nuancée dans la mesure où le passage chorégraphié constitue à lui seul un discours censé convaincre le Jeune Homme de la nécessité du pardon. Choisir de ne pas représenter la danse sur scène atténuerait l'impact émotionnel et discursif de la chorégraphie et placerait le public dans la même position que celle du lecteur de la pièce, le rendant totalement dépendant du discours du Jeune Homme.

C'est précisément ce qui se passe dans *The Resurrection* où la danse des fidèles de Dionysos se déroule hors-scène, en dehors de la maison où se trouvent les apôtres, le Grec, l'Hébreux et le Syrien, comme les didascalies qui précèdent la description des danseurs par le

Grec le signalent à deux reprises : « THE GREEK *who is standing facing the audience, and looking out over their heads* » (Yeats 2001 : 486), « The GREEK *looking out over heads of audience* » (490). Ici, l'accès du public aux corps dansants est verbal et indirect au lieu d'être visuel et direct, ce qui donne d'autant plus de relief et de force, par effet de contraste, à l'entrée du Christ et sa traversée de la scène à la fin de la pièce : « *The figure of Christ crosses the stage and passes into the inner room* » (491). L'absence de didascalies concernant la danse elle-même dans *The Resurrection* la place dans un espace indéterminé : le lecteur et le spectateur ne peuvent alors que se reporter aux commentaires incomplets des personnages pour essayer de deviner quand la danse commence véritablement. En effet, le Grec mentionne le fait que la danse des fidèles de Dionysos se poursuit malgré le manque d'une indication claire quant à son commencement : « *Though the music has stopped, some men are still dancing [...]* » (486).

Dans ces cinq pièces les danses sont ainsi médiées par le prisme verbal de personnages dont la posture singulière au sein de l'intrigue marque inévitablement leur lecture, ce qui contribue à renforcer la distance entre corps dansant et public, d'autant plus quand la danse n'est pas représentée sur scène comme c'est le cas dans *The Resurrection*. Dans les pièces de Yeats, le point de vue des personnages-commentateurs des danses est en effet, en grande partie, négatif. Le Jeune Homme qui assiste à la danse des fantômes dans *The Dreaming of the Bones* s'est « battu à Dublin » (Yeats 2001 : 309) – une allusion au Soulèvement de Pâques 1916. Il entre en scène en récitant une prière en langue irlandaise (308) et laisse éclater sa colère contre les ennemis de son pays plusieurs fois avant la danse paroxystique. Son refus ultime de céder à la tentation du pardon est ainsi conditionné par une volonté ferme de maintenir sa dévotion politique à l'Irlande.

En ce qui concerne *The Resurrection*, la description de la danse se transforme rapidement en jugement sévère dans la bouche du Grec dont les mots traduisent un regard condaminateur :

A little further off a man and a woman are coupling in the middle of the street. She thinks the surrender to some man the dance threw into her arms may bring her god back to life. All are from the foreign quarter, to judge by face and costume, and are the most ignorant and excitable class of Asiatic Greeks, the dregs of the population. Such people suffer terribly and seek forgetfulness in monstrous ceremonies. (Yeats 2001 : 486)

Les danseurs, fidèles de Dionysos, sont ici présentés comme des monstres obscènes, situés à la marge de la société supposément civilisée : « the most ignorant and excitable class of Asiatic Greeks, the dregs of the population ». Leur comportement dissident est associé à leur statut d'étrangers : « All are from the foreign quarter ».

Dans *Where There Is Nothing*, où les commentaires des moines sur la danse semblent moins conditionnés par une prise de position catégorique, la solennité de la danse rituelle des moines, qui prend place dans une crypte au lever du soleil (« *the cold dawn is breaking* ») (Yeats 2001 : 646), est cependant altérée par l'intervention verbale d'observateurs ahuris dont les propos forment une intrusion dans un espace-temps sacralisé :

THIRD FRIAR. I heard them saying Father Paul told them to do it [dancing] if they ever found him in a trance again. He told them it was a kind of prayer and would bring joy down out of heaven, and make it easier for him to preach.

SECOND FRIAR. How still he is lying; you would nearly think him to be dead.
[...]

FIRST FRIAR. They think he's going to preach again when he awakes, that's why they are dancing. (646)

Incidentement, les commentaires du Deuxième Moine au sujet de l'étrange rituel dansé (« you would nearly think him to be dead ») dévalorise le pouvoir de résurrection auquel la danse est implicitement associée dans le discours du Troisième Moine et du Premier Moine.

On retrouve un phénomène de désacralisation de la danse encore plus poussé dans *The Road* où Professor, tout en incitant les musiciens à jouer le rythme de l'*agemo* pour accompagner la danse rituelle de Murano, aborde des sujets triviaux : « We have after all, to decide many things, as for instance, who next runs our store » (Soyinka 1973 : 227). De manière générale, les discussions des personnages pendant que la danse se déroule détournent quelque peu l'attention du corps de Murano, ce que Professor constate lui-même lorsqu'il s'exclame,

voyant que Say Tokyo Kid s'oppose un peu trop vigoureusement au rituel : « You make yourself conspicuous. Sit down! » (227). Les commentaires de Salubi, de Say T. et de Particulars Joe sur le rituel dansé, mentionnés plus haut, découlent en outre d'un sentiment de rejet de la danse puisqu'ils y voient un sacrilège, celle-ci ayant été provoquée de manière artificielle par Professor.

Enfin, dans *Death and the King's Horseman* où les propos du Griot sont censés accompagner la danse de transition d'Elesin et non pas la critiquer, la longue tirade ponctuée de questions et de proverbes que nous avons analysée plus haut fait écran entre le corps dansant et le public.

Comment interpréter ce processus de déformation et de distanciation des corps dansants qui se voient enfermés dans le carcan verbal d'herméneutes faillibles ? Loin d'en conclure à une incapacité de Yeats et de Soyinka à se détacher de l'importance des mots par rapport à la sphère corporelle, nous formulons l'hypothèse que cet apparent logocentrisme ne fait que renforcer l'étrangeté et l'inaccessibilité de la danse, matériau décidément résistant à toute tentative d'étiquetage. L'effacement du corps dansant, ou son absence visuelle criante dans une pièce comme *The Resurrection* où il est relégué au hors-scène, provoque un désir scopique chez le spectateur confronté non seulement à la question de l'indicible mais aussi à celle de l'irreprésentable.

Dans cette perspective, on peut s'interroger sur le choix de James W. Flannery de représenter la danse des fidèles de Dionysos par une véritable performance dans sa mise en scène de *The Resurrection* à Trinity College, Dublin, pendant le festival de théâtre de 1965 :

Perhaps the greatest departure made by our production from the text and stage directions of Yeats was in depicting instead of merely describing [...] the Dionysian dancers in *The Resurrection*. We thus again attempted to visually supplement the theatrical impact of the spoken word [...]. The live dancers in *The Resurrection* also reinforced the basic action of the play, particularly when, in their final ecstatic dance of joy for their newly risen god, they raised the theatrical temperature for the climax of the play as the Greek touched Christ's heart. (Flannery 1967 : 74)

Ce parti pris intéressant, en accord avec l'évolution progressive de l'esthétique théâtrale yeatsienne, esthétique de plus en plus attentive à la portée dramaturgique du corps dansant, s'inscrit toutefois dans une stratégie de monstration (« visually supplement the theatrical impact of the spoken word ») de la danse qui entame le processus de distanciation d'une réalité spirituelle dérangeante mentionné ci-dessus. Le schéma optique de la teichoscopie sur lequel repose tout le suspense de la pièce est trop essentiel au fonctionnement interne de *The Resurrection* pour que l'on puisse le faire imploser si facilement³⁴⁵. La complexité de la relation entre danse et langage se voit simplifiée dès lors qu'on représente concrètement une danse pourtant pensée et conçue par Yeats comme une réalité spirituelle invisible, annonciatrice d'un événement se situant à la limite du concevable, mais pourtant lui bien visible : la résurrection et l'incarnation du Christ. C'est bien l'attente et la frustration visuelle expérimentées par le spectateur tout au long de cette pièce où les échanges verbaux des différents personnages constituent l'action qui donnent une force théâtrale inouïe à la traversée de la scène par un fantôme au cœur battant.

Avec *The Resurrection*, nous faisons donc face à un cas limite où la danse se voit absorbée par un discours qui, tout en attirant l'attention sur elle, court le risque de mettre à mal son potentiel communicationnel, potentiel qui est pourtant sollicité à maintes reprises dans les pièces du corpus. En effet, si les pièces de Yeats et de Soyinka mettent souvent en scène les tentatives infructueuses de décodage de la danse par des témoins oculaires de ces dernières, elles suggèrent paradoxalement aussi l'authenticité d'une forme d'expression corporelle qui permettrait de pallier les failles d'un langage verbal défectueux, sans pour autant s'y substituer. On retrouve là encore l'une des diverses manifestations de la dissidence inhérente aux pièces

³⁴⁵ À ce sujet, voir l'article d'Alexandra Poulain, « '[...] but a play': Laughter and the Reinvention of Theater in *The Resurrection* » : « The dramatic tension [...] is obtained thanks to *teichoscopia* (literally, "vision from the wall") [...]. The three protagonists of the play thus double as spectators and narrators of offstage action, supplementing sight with speech to make this action accessible to us. [...] While the debate about the nature of Christ proves entirely sterile until the entrance of Christ himself, the epicenter of dramatic tension is systematically displaced to the margins of the stage: something is really happening, but not on the stage » (Poulain 2021 : 44).

de notre corpus dans lesquelles Yeats et Soyinka font toujours se confronter deux ou plusieurs visions, apparemment contradictoires, de la danse.

Ainsi, comme nous allons le voir, tout en étant présentée comme l'autre du langage, la danse est souvent mobilisée comme mode de transmission d'émotions et de vérités indicibles qui dépassent l'entendement ou le raisonnement, moment de révélation accessible à ceux qui ne cherchent pas à la déchiffrer telle une équation.

Jusqu'à présent, nous avons montré en quoi le corps dansant lui-même pouvait provoquer une crise épistémologique et langagière chez des personnages désireux de comprendre et de s'approprier une réalité qui leur est étrangère. Dans la sous-partie suivante, nous verrons comment, dans le même temps, Yeats et Soyinka, chacun à leur manière, mettent en scène le corps dansant comme remède à la crise du langage qui transparait à travers les dialogues des personnages. Là où le verbe est à la fois insuffisant, dangereux et mensonger, la danse propose une nouvelle forme de communication intersubjective.

2.3 « Where there are no words there is less to spoil³⁴⁶ » : la danse comme instant de révélation

2.3.1 *Le corps dansant comme silence éloquent dans les pièces de Yeats*

L'idée d'une authenticité du langage corporel qui formerait un contrepois à la corruptibilité et l'imperfection du verbe est présente dans nombre des pièces du corpus qui contribuent à sacraliser le corps dansant perçu comme un moyen d'expression plus économe et plus fiable que le langage verbal. Comme le dit le Vieil Homme dans le prologue de *The Death of Cuchulain* (1939) : « I wanted a dance because where there are no words, there is less to spoil » (Yeats 2001 : 546). Faisant référence à la danse d'Emer qui doit avoir lieu à la fin de la pièce en guise de rituel de deuil et de résurrection (Cuchulain se réincarnant en oiseau après

³⁴⁶ Cette phrase est prononcée par le Vieil Homme dans le prologue de *The Death of Cuchulain* (Yeats 2001 : 546).

avoir été tué), le vieillard – qui à bien des égards représente Yeats lui-même – suggère la nécessité de recourir au geste chorégraphié quand les mots font défaut ou trahissent une réalité particulièrement intense, qu'elle soit religieuse ou pas. On est alors bien loin du point de vue du berger dans « The Song of the Happy Shepherd » (1889) : « Words alone are certain good » (Yeats 1989 : 7).

Sylvia Ellis se penche sur ce constat étonnant d'un poète « maître des mots » tout à fait conscient de l'insuffisance du verbe et admirateur du potentiel expressif du corps, et plus précisément, de la danse :

It is both curious and sobering to see in such a master of words the total recognition and acceptance of the limitations and shortcomings of the very medium in which he excelled, that of language [...]. In common with many of his contemporaries, when words failed, he turned to dance and gesture. (Ellis 263)

Avant d'entrer dans le détail du phénomène de « transsubstantiation » (Ellis 320) du langage en mouvement qu'Ellis analyse avec précision dans *The Plays of W. B. Yeats*, rappelons que le recours à la danse dans les pièces de Yeats doit être replacé dans un contexte littéraire et artistique particulier, celui du modernisme où les échanges entre littérature et danse étaient particulièrement fructueux, comme l'a montré Susan Jones dans *Literature, Modernism and Dance*. Compte tenu de la méfiance ambiante envers le langage, jugé incapable de représenter le « sujet moderne » et son rapport à l'existence, la figure du danseur s'imposait comme un symbole représentatif d'une forme de « transcendance intérieure » :

Eliot's poetry questioned language's 'authority' and expressed one of literary modernism's most familiar preoccupations. In this climate of anxiety about language the figure of the dancer emerged as a provocative and suggestive emblem. Writers frequently looked within to an imagined sublime beyond language itself—Eliot's 'heart of light,' Virginia Woolf's 'moments of being,' or James Joyce Joyce's 'epiphanies' [...]. Dance offered Western European audiences a visible embodiment of this inward expression of transcendence. (Jones 3)

Dans son ouvrage consacré aux liens entre la danse moderne et le théâtre symboliste en Europe de la fin du 19^{ème} siècle aux années 1930, Mary Fleischer fait un constat similaire en ce

qui concerne la mobilisation de la danse comme « moyen d'étendre le langage dans le domaine de « l'inexprimable » » (Fleischer xvii) : [...] in symbolist drama, where the emphasis is usually on a musical concept of structure, dance is less an interruption of the action than a means of expressing a continuous emotional or psychic state » (Fleischer 10-11).

Chez Yeats, la structure même de nombreuses pièces³⁴⁷ traduit l'idée d'une déficience langagière quand il s'agit de traduire « les profondeurs de l'esprit »³⁴⁸ et les sentiments les plus intimes. La danse intervient en effet vers la fin des pièces, située au point fort de « l'action »³⁴⁹, quand les personnages – danseurs ou spectateurs de la danse – s'apprêtent à vivre un changement important³⁵⁰. On pense ici aux propos d'Ellis cités dans le chapitre 3 de notre première partie : « The most significant attribute of the dance in these plays is that it represents a point in the narrative where language itself is ineffectual in the communication of great passion [...] » (Ellis 267).

Drame de l'intériorité à bien des égards, le théâtre de Yeats s'intéresse souvent à des moments décisifs dans la vie d'individus qui font l'expérience d'une transformation psychologique, spirituelle et physique que la danse incarne. C'est ainsi que le Saint qui vient de bénir le Boiteux dans *The Cat and the Moon* l'incite à se défaire de ses oripeaux verbaux et à réaliser pleinement sa métamorphose spirituelle en bénissant la route grâce aux mouvements de son corps, puis en dansant :

FIRST MUSICIAN [Le Saint]. But you must bless the road.

³⁴⁷ Nous songeons aux *Four Plays for Dancers* mais aussi à *The Cat and the Moon*, *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*.

³⁴⁸ Nous empruntons cette expression à Yeats qui parle de la « magie » dans *Essays and Introductions*, « [...] in the visions of truth in the depths of the mind when the eyes are closed » (Yeats 1961 : 28).

³⁴⁹ Chez Yeats, le concept d'action est revisité dans des pièces qui nous présentent souvent des conflits intérieurs davantage qu'extérieurs. Dans les pièces inspirées du Nô, il y a peu d'action à proprement parler car les personnages sont dans l'attente d'une réalité surnaturelle qui va se manifester (*At the Hawk's Well*, *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*) ou alors suivent un cheminement lent et onirique (*The Dreaming of the Bones* où les déplacements physiques des personnages sont à l'image de leurs circonvolutions mentales). Certaines pièces débute même après l'événement clef qui justifie l'intrigue (le calvaire du Christ dans *Calvary* ou la traîtrise des fantômes dans *The Dreaming of the Bones*).

³⁵⁰ Dans *At the Hawk's Well*, Cuchulain qui ne danse pas est concerné par le changement, de même que la danse des fantômes dans *The Dreaming of the Bones* affecte le jeune homme en dépit de sa réticence.

LAME BEGGAR. I haven't the right words.

FIRST MUSICIAN. What do you want words for? (Yeats 2001 : 453)

La danse fait de la mue du personnage un « miracle » : « Then dance, and that'll be a miracle » dit le Saint. Le Boiteux n'a désormais plus besoin de se raccrocher à son discours « instable » et mensonger que l'Aveugle dénonce tout au long de la pièce : « BLIND BEGGAR. [...] it was you who egged me on with your flighty talk » (446), lui reproche-t-il d'abord. Puis, plus tard, s'adressant au Saint, « No, no, your Reverence, if I have to choose, I'll have the sight of my two eyes, for those that have their sight are always stealing my things and telling me lies, and some maybe that are near me [c'est-à-dire le Boiteux] » (449). L'Aveugle se méfie des propos du Boiteux même lorsque celui-ci lui dit la vérité au sujet du Saint, à la fin de la pièce : « LAME BEGGAR. Why, there he is in front of you and he laughing out of his wrinkled face » (450). Le Boiteux est en effet apte à voir le Saint contrairement à l'Aveugle qui n'a pas été béni et s'écrie en conséquence, « There's nobody there—you're at your lies again » (450).

Dans ce contexte de crise langagière où la fiabilité des mots est remise en cause, le silence de la danse finale (étudiée dans la deuxième partie) est plus éloquent que ne le serait un commentaire incomplet ou trompeur incapable de cerner les enjeux à la fois corporels et religieux de la scène. La chorégraphie du Boiteux symbolise l'accès du personnage à un mode d'existence nouveau où spiritualité et corporalité sont intrinsèquement liées. Le miracle de la danse silencieuse dans cette pièce anticipe celui de la danse de Tirésias dans *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite* (Soyinka), danse sur laquelle nous reviendrons dans la sous-partie suivante.

C'est à un silence comparable que nous confronte la Reine au début de *The King of the Great Clock Tower*, pièce où la danse orgasmique qui représente l'acmé dramatique exprime l'indicible de l'union spirituelle et charnelle entre les deux opposés que sont la Reine, jusqu'à présent désincarnée, et le Vagabond. Le Roi manifeste son agacement et sa terreur face au

mutisme de celle qui finira par avoir son mot à dire dans sa danse, donnant ainsi une dimension corporelle et humaine à sa personne :

THE KING. A year ago you walked into this house,
A year ago to-night. Though neither I
Nor any man could tell your family,
Country or name, I put you on that throne.
And now before the assembled court, before
Neighbours, attendants, courtiers, men-at-arms,
I ask your country, name and family,
And not for the first time. Why sit you there
Dumb as an image of wood or metal,
A screen between the living and the dead?
All persons here assembled, and because
They think that silence unendurable,
Fix eyes upon you. (Yeats 2001 : 494)

En réalité, le silence insupportable dont parle le Roi n'est pas à interpréter comme une simple absence de parole mais plutôt comme une période de gestation d'un propos qui se manifestera sous une forme corporelle dissidente à la fin de la pièce. L'impact dramatique de la danse de la Reine avec la tête coupée du Vagabond est d'autant plus fort qu'il intervient après un long moment d'inertie chez la Reine mystérieuse dont même l'époux ne connaît ni le pays d'origine ni le nom.

Notons que le phénomène de ventriloquie³⁵¹ repérable dans cette pièce où le Deuxième Serviteur chante à la place de la Reine permet à cette dernière de conserver sa pureté langagière : « [*Second Attendant, singing as Queen in a low voice*] » (Yeats 2001 : 497). Ce choix est bien sûr en partie motivé par une raison pratique simple, le refus de Ninette de Valois, interprète du rôle de la Reine en juillet 1934 à l'Abbey Theatre, de parler sur scène³⁵². Richard Allen Cave explique que Yeats avait écrit *The King of the Great Clock Tower* pour elle afin de la remercier du travail qu'elle avait accompli à Dublin³⁵³ et de célébrer son talent en tant que danseuse et mime :

³⁵¹ À ce sujet, voir l'article de Pierre Longuenesse, « Playing with Voices and with Doubles in Two of Yeats's Plays: *The Words upon the Window-pane* and *A Full Moon in March* » (Longuenesse 2013).

³⁵² Voir Richard Allen Cave à ce sujet, (Cave 2011 : 47).

³⁵³ Pour plus de détails au sujet de la collaboration entre Ninette de Valois et W. B. Yeats, voir la partie I.

The whole play seems to have been created to foreground her artistry as choreographer, dancer and, in this instance, mime artist of considerable range. It was little short of a celebration of her gifts: the acknowledgement by one consummate artist of another working in a wholly different medium. (Cave 2011 : 92)

Ces remarques nous invitent à penser que la dissociation entre la voix de la Reine (incarnée par le souffle du Deuxième Serviteur) et son corps, qui se livre à une danse libératrice à la fin de la pièce, s'étend au-delà de raisons pragmatiques, Yeats étant décidé à explorer entièrement le potentiel expressif de ce médium qu'est la danse. Ajoutons que dans des pièces comme *Fighting the Waves*, *At the Hawk's Well* et *The King of the Great Clock Tower*, le silence de la danseuse sied parfaitement aux personnages mystérieux et inaccessibles que jouait de Valois (Cave 2011 : 47). À voir ou à lire *The King of the Great Clock Tower* et sa réécriture, *A Full Moon in March*, on constate ainsi que « le silence ne s'éprouve pas simplement comme une absence de langage mais comme le véhicule de l'imagination et du rêve »³⁵⁴ (Fleischer 9).

A Full Moon in March, pièce qui n'a pas été représentée du vivant de Yeats, pousse le processus de dissociation entre voix et corps encore plus loin puisque le dramaturge confie à deux actrices différentes le soin d'interpréter le rôle de la Reine : « *When the inner curtain rises for the second time the player who has hitherto taken the part of the Queen is replaced by a dancer* » (Yeats 2001 : 501). Yeats écrit lui-même à Margot Ruddock, le 11 Octobre 1934 : « I am rewriting *The King of the Great Clock Tower*, giving the Queen a speaking part, that you may act it. I have so arranged it that you can give place to a dancer (quite easy as you will both wear masks) » (Yeats 2001 : 913). Encore une fois, la solution pratique qu'a trouvée Yeats pour faciliter le jeu de son actrice, ici Margot Ruddock, ne doit pas occulter la question centrale de la relation complexe établie entre danse et langage. Le fait que la Reine accomplisse sa danse silencieuse après s'être montrée loquace face au Porcher, dans la première partie de la pièce, est révélateur d'une mutation profonde que les didascalies suivantes anticipent : « *She turns*

³⁵⁴ Cette expression est empruntée à Mary Fleischer qui parle de la pantomime dans son ouvrage *Embodied Texts: Symbolist Playwright-Dancer Collaborations* : « [...] how silence is experienced not as the mere absence of language but as a conduit to imagination and dream » (9).

towards him, her back to the audience, and slowly drops her veil. The Attendants close the inner curtain » (Yeats 2001 : 506). Lorsque la Reine réapparaît, après la décapitation du Porcher, elle a déjà entamé le processus de transformation que la danse d'union entre elle et son opposé consacre finalement :

The Queen is discovered standing exactly as before, the dropped veil at her side, but she holds above her head the severed head of the Swineherd. Her hands are red. There are red blotches upon her dress, not realistically represented: red gloves, some pattern of red cloth.
(506)

Le sang qui couvre les mains de la Reine renvoie à la tête coupée du Porcher et annonce la rupture de « l'hiver cruel de la virginité » (504) dont elle parle précédemment. En effet le duo auquel elle se livre avec la tête décapitée symbolise l'acte sexuel, les tremblements ultimes de la danseuse mimant l'orgasme : « [...] *She takes the head up and dances with it to drum-taps, which grow quicker and quicker. As the drum-taps approach their climax, she presses her lips to the lips of the head. Her body shivers to very rapid drum-taps [...]* » (508).

Loin de se résumer à un mystère incompréhensible, comme le suggèrent pourtant les commentaires du Deuxième Serviteur étudiés précédemment (508), la danse de la Reine dans ces deux réécritures du mythe de Salomé, résume et figure en réalité à elle seule les implications politiques (union subversive d'un représentant du pouvoir royal et d'un membre de la classe populaire)³⁵⁵, spirituelles (communion entre la vie et la mort) et corporelles (épanouissement sexuel d'une femme avec un autre homme que son mari tyrannique) de la rencontre entre les deux personnages. On retrouve bien là le paradoxe qui parcourt les pièces de Yeats et de Soyinka où le corps dansant est tantôt présenté comme une masse corporelle illisible, tantôt comme un mode de communication à part entière.

Chez Soyinka, le silence éloquent du corps dansant, porteur d'un sens s'élevant au-delà des mots, est également très marquant et apporte souvent des solutions aux problèmes

³⁵⁵ Voir partie II, chapitre 1.

engendrés par un langage incomplet, mensonger et autoritaire. La méfiance des personnages envers la fausseté du langage est plus prononcée que dans les pièces de Yeats.

2.3.2 De la « prison des mots » à la « demeure des remèdes³⁵⁶ » : la crise du langage vue par Soyinka

La problématique yeatsienne d'une insuffisance, voire d'une crise langagière, se reflète dans les pièces de Soyinka où le caractère trompeur du signifiant fait davantage l'objet de commentaires de la part des personnages. C'est bien dans un contexte de faillite du langage que l'on peut replacer le recours à la danse dans plusieurs pièces de Soyinka. En effet la récurrence d'expressions renvoyant au champ lexical du voile, du masque, de la devinette témoignent d'une certaine méfiance vis-à-vis de l'équivocité et de l'instabilité des mots. De la « langue de vipère »³⁵⁷ (« wagging tongue ») de Lakunle, dénoncée par Sadiku (Soyinka 2009 : 33) dans *The Lion and the Jewel*, aux « devinettes » d'Elesin (Soyinka 2016 : 9) dans *Death and the King's Horseman*, en passant par la « prison des mots » dont est victime Penthée dans *The Bacchae of Euripides: A Communion Rite* (Soyinka 1973 : 258), les diverses dérives du langage sont soulignées par des personnages espérant un accès plus direct aux choses et suggérant la possibilité d'une appréhension plus physique du monde.

Comme le montre Christiane Fioupou³⁵⁸, l'utilisation des devinettes (*riddles*) et des proverbes est fréquente dans la langue yoruba, une langue à tons qui repose en grande partie sur les jeux de mots, la polysémie, la polyphonie, l'ambiguïté et l'ambivalence. Le terme même de *riddle* se retrouve dans *A Dance of the Forests* (Soyinka 1973 : 29), *Death and The King's*

³⁵⁶ L'expression « prison des mots » est inspirée d'une phrase de Tirésias dans *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite*. Tirésias s'adresse ici à Penthée : « For your mind / Is closed. Dead. Imprisoned in words » (Soyinka 1973 : 258). Quant aux termes « demeure des remèdes », ils sont empruntés au Griot dans *Death and the King's Horseman* : « Speak now in plain words and let us pursue the ailment to the home of remedies » (Soyinka 2016 : 15).

³⁵⁷ Les mots « langue de vipère » sont empruntés à la première traduction française de *The Lion and the Jewel* qui fut réalisée par J. Chuto et Ph. Laburthe-Tolra.

³⁵⁸ Nous remercions Christiane Fioupou de nous avoir permis de consulter le cours d'université (année 1999-2000) qu'elle avait rédigé sur la pièce *Death and the King's Horseman* (Fioupou 2000 : 38). Lorsqu'elle aborde la question des devinettes et des proverbes, Fioupou s'inspire d'un livre sur la poésie yoruba contenant une section qui s'intitule « riddles » (Beier 135-38).

Horseman (Soyinka 2016 : 15), *The Bacchae of Euripides: A Communion Rite* (Soyinka 1973 : 241, 253) et *The Lion and the Jewel* (Soyinka 2009 : 39), faisant signe vers un jeu verbal traditionnel distrayant mais aussi vers un dysfonctionnement langagier profond. Bien souvent en effet, les propos voilés et imagés de certains personnages provoquent des malentendus, et un besoin de clarification se fait entendre de la part d'interlocuteurs perdus. Un échange entre Madame Tortoise et le poète de la cour de Mata Kharibu dans *A Dance of the Forests* illustre à quel point la communication interpersonnelle est entravée dans un contexte où le sens des mots est fuyant : « Unriddle me » ordonne ainsi Madame Tortoise au poète (Soyinka 1973 : 46) avant que celui-ci ne lui demande la même chose : « Madame, it is my turn to be unriddled » (47).

Quant au proverbe³⁵⁹, il est présent dans plusieurs pièces telles que *Death and the King's Horseman* et *A Dance of the Forests*. Alors qu'il pourrait paraître plus rassurant, puisqu'il renvoie à une certaine forme de sagesse populaire, il n'est pas figé, son sens étant étroitement dépendant du contexte d'énonciation, ce qu'explique Jacqueline Bardolph dans un article consacré à la pièce *A Dance of the Forests*. Bardolph souligne également les limites de la formule proverbiale, notamment de sa dimension « normative » et « moralisatrice », quand il s'agit d'aborder certaines expériences rituelles indicibles qui réclament un engagement physique et spirituel total. Les proverbes d'Agboreko, par exemple, sont impuissants face au rituel de transition que met en scène la pièce :

As problem (sic proverb) quoting stops in the play—Akgoreko's "Proverbs to bones and silence" is finally mocked—mere human words, mouths, lips, are no longer enough by themselves to convey the violent mysteries which Demoke has to participate in. Oro's meaning is in silence, Ogun can only be known in song, drink, dancing, fire and blood, an experience that requires the participation of the whole body. (Bardolph 55)

Dans *Death and the King's Horseman* où la crise de la communication et du sens est fréquemment commentée par les personnages, le lien social est menacé par une opacité

³⁵⁹ Parfois ce que les personnages nomment « devinette » est en réalité un proverbe. Dans *Things Fall Apart*, on trouve la phrase suivante au sujet de l'utilisation du proverbe parmi le peuple Ibo du Nigeria : « proverbs are the palm-oil with which words are eaten » (Achebe 5).

langagière à laquelle seule la danse semble pouvoir remédier : elle autorise les membres de la communauté à reconstituer un être-ensemble dans des instants de joie et de réunification intenses. Notons ainsi, dès la scène d'ouverture de la pièce, les reproches adressés par le Griot à Elesin qui se montre trop friand de « devinettes » insondables :

PRAISE-SINGER: The cockerel must not be seen without his feathers.

ELESIN: Nor will the Not-I bird be much longer without his nest.

PRAISE-SINGER: (*stopped in his lyric stride*) The Not-I bird, Elesin?

ELESIN: I said, the Not-I bird.

PRAISE-SINGER: All respect to our elders but, is there really such a bird?

ELESIN: What! Could it be that he failed to knock on your door?

PRAISE-SINGER: (*smiling*) Elesin's riddles are not merely the kernel that breaks human teeth; he also buries the kernel in hot ambers and dares a man's fingers to draw it out. (Soyinka 2016 : 9)

Rebondissant sur la formule proverbiale du Griot, Elesin propose une sorte de devinette que les personnages ne connaissent pas car elle ne fait visiblement pas partie du répertoire oral traditionnel : « The Not-I bird Elesin? » ; « All respect to our elders but, is there really such a bird? ». La métaphore qu'utilise ensuite le Griot en dit long sur l'obscurité des propos de l'écuyer du roi : son langage est présenté comme étant doublement opaque. Il l'est tout d'abord comme toute devinette ou proverbe fondé sur une image étonnante (« Elesin's riddles are not merely the kernel that breaks human teeth »), mais il est d'autant plus obscur qu'Elesin se montre inventif en ayant recours à une devinette insolite : « he also buries the kernel in hot ambers and dares a man's fingers to draw it out ». L'allusion aux dents qui se brisent sur le noyau ainsi que la référence au feu renvoient à la dangerosité du langage d'Elesin sur lequel ses interlocuteurs butent, incapables de comprendre à quoi il fait référence. C'est après avoir ainsi provoqué la surprise qu'Elesin explique l'anecdote du Not-I bird – une métaphore de la mort – en ayant recours à la danse pour faciliter son récit. Nous y reviendrons dans notre chapitre 3.

Plus tard dans la même scène, quand Elesin prétend avoir été offensé sans préciser pourquoi, le Griot réitère sa plainte en invitant l'écuyer du roi à opter pour un langage plus limpide :

PRAISE SINGER: The strictest father unbends his brow when the child is penitent, Elesin. When time is short, we do not spend it prolonging the riddle. Their shoulders are bowed with the weight of fear lest they have marred your day beyond repair. Speak now in plain words and let us *pursue the ailment to the home of remedies*³⁶⁰.

ELESIN: Words are cheap. 'We know you for A man of honour.' Well tell me, is this how A man of honour should be seen? Are these not the same clothes in which I came among you a full half-hour ago? (15)

Comme le lui reproche le Griot, Elesin instaure un long suspense qui perturbe les femmes présentes, ces dernières étant terrifiées à l'idée d'avoir commis une faute à un moment si crucial pour la communauté, à savoir, la préparation d'Elesin avant le rituel dansé : « When time is short we do not spend it prolonging the riddle » ; « Speak now in plain words ». D'humeur joueuse, Elesin renverse alors le rapport de force existant en suggérant que c'est plutôt le langage des femmes qui pose problème car il n'est pas en adéquation avec leur comportement : « Words are cheap. 'We know you for / A man of honour.' Well tell me, is this how / A Man of honour should be seen? ». Elesin les invite à combler le vide existant entre leurs mots et leurs gestes, à savoir à prouver par des actes – lui apporter de beaux vêtements – leur conviction qu'il est « un homme d'honneur ».

La danse d'Iyaloja, succédant au rire d'Elesin – forme d'expression infra-linguistique souvent associée à la danse dans les pièces de Yeats – survient une fois que le malentendu a été levé en guise de célébration physique d'un retour à l'entente, certes momentanée, et à la fluidité des rapports interhumains :

He roars with laughter and the Women, relieved, rise and rush into stalls to fetch rich clothes.

³⁶⁰ Nous soulignons.

WOMEN: The gods are kind. A fault soon remedied is soon forgiven. Elesin Oba, even as we match our words with deed, let your heart forgive us completely.

ELESIN:
You who are breath and giver of my being
How shall I dare refuse you forgiveness
Even if the offence was real.

IYALOJA: (*dancing round him. Sings*).
[...]

The Women dance round him. (15-16)

La danse symbolise le relâchement de la tension accumulée (« *and the Women relieved* ») et incarne le pardon d'Elesin. Initiée par Iyaloja, elle regroupe ensuite toutes les femmes présentes dans un mouvement de joie collectif : « *The Women dance round him* ».

Ces exemples nous montrent bien que la perturbation de la communication langagière n'est pas cantonnée au cadre des échanges compliqués entre les britanniques Simon et Jane Pilkings et la communauté nigériane, quoique les propos tenus par le *British District Officer* (l'administrateur colonial) face à Iyaloja soient, contrairement à ceux cités précédemment, condescendants et réducteurs : « What is she saying now? Christ! Must your people forever speak in riddles? » (78). Dans de telles circonstances, la danse pourrait bien incarner cette « demeure des remèdes » dont parle le Griot dans un passage cité plus haut (15) : en ouvrant la voie à un autre mode de transmission et d'interaction, elle constituerait un remède au virus langagier qui mine les interactions sociales.

Le rituel de transition auquel Elesin prend part est en effet destiné à entretenir de bonnes relations entre les différentes sphères d'existence (que sont le monde des vivants, le monde des ancêtres et celui des gens à naître), notamment entre le monde des vivants et le monde des ancêtres, condition préalable au maintien de l'harmonie et de l'équilibre communautaire. Dans la scène initiale de la pièce, le Griot explique ainsi que l'enjeu, à la fois cosmique et sociétal, est de taille car une faille dans le rituel chorégraphié risquerait de faire sombrer le monde dans un vide abyssal :

PRAISE-SINGER: there is only one world to the spirit of our race. If that world leaves its course and smashes on boulders of the great void, whose world will give us shelter?

ELESIN: It did not in the time of my forebears, it shall not in mine. (9)

La danse de transition d'Elesin représente donc cet instant décisif où l'écuyer du roi établit un contact avec l'autre monde, instant dont la portée s'étend au-delà des mots. Que l'isolement dans lequel semble se trouver Elesin lors de sa transe ne nous induise pas en erreur : sa danse, au terme de laquelle l'attend la mort, est bel et bien dédiée à l'ensemble de la communauté, ce que les didascalies illustrent en soulignant l'accompagnement chorégraphique des femmes et la présence des joueurs de tambours, essentiels au bon déroulement du rituel :

He comes down progressively among them. They make way for him, the drummers playing. His dance is one of solemn, regal motions, each gesture of the body is made with a solemn finality. The Women join him, their steps a somewhat more fluid version of his [...]. (44)

La danse des femmes, une version plus « fluide » de la chorégraphie d'Elesin, montre que ces dernières sont pleinement investies dans le rituel de transition de l'écuyer du roi et ne se contentent pas de jouer le rôle de pures spectatrices.

Bien que la danse d'Elesin soit interrompue et qu'Olunde soit tenu d'endosser le rôle de son père, opérant ainsi un renversement contre-nature qu'Iyaloja déplore (76-77), la pièce repose en partie sur ce mode de communication qu'est le geste chorégraphié. Ce dernier, sans remplacer le langage verbal, joue un rôle expressif singulier comme nous le verrons plus avant dans notre troisième chapitre.

Dans *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite* où la danse incarne le renouveau spirituel, corporel et politique, Tirésias, le personnage réputé pour son utilisation des *riddles* (Soyinka 1973 : 241 ; 253), prétend saisir le « sens » de celle-ci : il décrit la danse comme un instant d'épiphanie et d'harmonie intérieure :

When you step into the dance you'll lose all your silly notions. You accept, and that's the real stature of man. You are immersed in the richest essence of all—your inner essence. This

is what the dance of Dionysos brings forth from you, this is the meaning of the dance.
(Soyinka 1973 : 255)

Si la danse fait sens dans cette pièce où elle apparaît à la fois comme stratégie subversive (on le verra par la suite) et comme transe innommable, elle est présentée par Kadmos, récemment converti aux plaisirs dionysiaques, comme relevant d'une sphère autre que celle des mots, apportant une solution miraculeuse aux problèmes de compréhension engendrés par un langage codé : « It is this new surge of life, I can't explain it. I feel I could even solve any of these riddles you are so fond of. I could dance all night without tiring » (254).

Associée à un sursaut d'élan vital, la danse permet à Tirésias et Kadmos d'accomplir un processus de transformation qui les autorise à renouer avec leur jeunesse physique d'antan. Ainsi, il n'est pas anodin que l'échange entre les deux vieillards où ils se livrent à une série de jeux de mots fondés sur des sous-entendus sexuels ait lieu juste avant qu'ils ne forment le souhait de rejoindre en dansant les montagnes où les attend Dionysos. Le retour du corps se manifeste alors aussi bien dans leur langage verbal que dans leur comportement physique : l'allusion à la « fawn-skin » donne en effet lieu à un lapsus révélateur chez Kadmos qui parle de « foreskin » (252) tandis que le thyrses dépliant (« collapsible thyrsus ») de Kadmos se voit comparé à un pénis (255).

Quelques temps plus tôt, c'est Dionysos lui-même qui intimait l'ordre de danser à un Tirésias désireux de retrouver des sensations corporelles puissantes : « Dance for me Tiresias. Dance for Dionysos. [*Tiresias stands entranced for some moments, then moves naturally into the rhythm, continues to dance, rapt*] (244). Comme l'explique Kerry-Jane Wallart, c'est la danse qui achève le processus de mutation du personnage, processus enclenché, précisons-le, par l'expérience rituelle à laquelle il a pris part : « Au moment où Tirésias explique à Dionysos pourquoi il a souhaité s'incarner, le dieu lui intime l'ordre de danser, étape finale dans l'accès à un corps d'homme » (Wallart 8). Tirésias, jusqu'alors voué à n'être qu'un « intermédiaire », un « pauvre agent des dieux à travers lequel tout passe mais que rien ne touche » (Soyinka

1973 : 243), montre par son aptitude à danser tout naturellement qu'il commence bel et bien à sentir « de quoi la chair est faite » (243), à l'instar du boiteux de *The Cat and the Moon* dont la danse miraculeuse signale une métamorphose spirituelle et physique.

Notons que c'est le dirigeant tyrannique Penthée, le personnage le plus récalcitrant aux chorégraphies dionysiaques, qui se voit critiqué par Tirésias en raison de la dangerosité de son langage mortifère et circulaire. Le passage qui suit se situe après que Penthée a intercepté Tirésias et Kadmos, alors qu'ils s'apprêtaient à se joindre aux fidèles du dieu :

TIRESIAS: Oh it's so easy for some to make speeches.
They pick a soft target and the words rush out.
Now listen you. Your tongue runs loose
Makes a plausible sound and might
Almost be taken for sense. But you have none.
Your glibness flows from sheer conceit.
Arrogant, over-confident and a gift—yes—
*A gift for phrases, and that makes you a great
Danger to your fellow men. For your mind
Is closed. Dead. Imprisoned in words*³⁶¹. A new life
Comes into our midst, so vast, so potent,
Soon it will be powerful all over Greece, but
You cannot feel it. (258)

Dans cette tirade, Tirésias, pourtant amateur d'énigmes, laisse éclater sa colère contre un maître des mots qui constitue selon lui une véritable menace pour le peuple : « A gift for phrases, and that makes you a great / Danger to your fellow men ». La crise du sens est à nouveau commentée dans ces propos où le vieil homme manifeste une grande méfiance vis-à-vis de la récupération et du dévoiement politique du verbe par un être rigide qui ne « sent » pas les choses. Prisonnier du verbe et de la raison (« For your mind / Is closed. Dead. Imprisoned in words »), Penthée – comme Conchubar dans *On Baile's Strand* ou comme le Roi dans *The King of the Great Clock Tower* qui manient le verbe avec brio mais ne sauraient danser, contrairement à Cuchulain et à la Reine – est incapable de céder à l'appel dionysiaque. Le tyran pense en effet que cette

³⁶¹ Nous soulignons.

impulsion n'est que pure démence et décadence alors même que la religion et les chorégraphies dionysiaques sont perçues comme moyen d'atteindre la connaissance de soi par Tirésias :

TIRESIAS: Dionysos grants self-knowledge. With that thought
I leave you. There is still time.
Save yourself if you can: look inwards, ask—
Does Pentheus truly know himself? (261)

La danse dans cette pièce ne se résume donc pas à l'expression d'un vent de folie qui soufflerait momentanément sur Thèbes, ni à une épidémie inquiétante qui toucherait « aussi bien les hommes libres que les esclaves » (263). Elle symbolise au contraire un retour à soi et autorise l'accès à une forme de connaissance qui dépasse la raison : « When he [Dionysos] invades the mind / Reason is put to sleep. He frees the mind / Expands and fills it with uplifting visions » (260) explique Tirésias à Penthée. Avec la danse, nul besoin apparent de commenter ou de s'interroger avec angoisse sur le sens des mots et des choses comme le font les personnages à plusieurs reprises : « TIRESIAS: Kadmos, in Greek the name Pentheus signifies / Sorrow. Does that mean anything? (263) ; « KADMOS: When you start on significances you lose me » (252). Dans la dernière phrase citée, Kadmos reproche à Tirésias de sur-interpréter son lapsus (il a en effet parlé de « foreskin » au lieu de « fawn-skin »), et donc de trop utiliser sa raison. Dans un contexte où l'obsession de la signification des mots prédomine, la danse apporte ainsi une certaine sérénité, permettant aux fidèles de Dionysos de découvrir et de transmettre des vérités que le langage ne saurait que maladroitement aborder.

En dépit de son dégoût prononcé pour les « Bacchic jigs » (263), Penthée sera ultimement gagné par le rythme frénétique³⁶² avant d'être sacrifié, contribuant ainsi à la renaissance de la cité de Thèbes.

Soulignons que cette dimension contagieuse de la danse est également présente dans *The Lion and the Jewel* où Lakunle, jeune maître d'école pompeux et bavard qui mobilise lui

³⁶² Voir pp. 293-94. Nous étudierons cette scène dans notre chapitre 3.

aussi le langage comme arme de domination et de manipulation, se laisse abandonner de temps à autre à l'enthousiasme chorégraphique communautaire, malgré son mépris profond pour ce qu'il décrit comme un « jeu d'idiots », par opposition à son « travail » supposément important (Soyinka 2009 : 14). Ce que Lakunle qualifie de « jeu d'idiots » n'est autre que « la danse du voyageur perdu » à laquelle Sidi et d'autres villageoises souhaitent se livrer : « I won't take part » (14) affirme-il avant de se voir entouré par une foule qui finit par le persuader.

De manière générale, pourtant, Lakunle s'exclut du reste de la communauté par son recours à un langage que Sidi juge ridicule et dévoyé. Lors de la longue conversation initiale entre les deux personnages où Lakunle lui fait tour à tour la leçon et la cour, la jeune femme montre à plusieurs reprises qu'elle n'est pas dupe, insistant sur la vanité de la rhétorique de son interlocuteur :

SIDI: [...] Is it Sidi who makes the men choke
In their cups, or you, with your big loud words,
And no meaning? You and your ragged books
Dragging your feet to every threshold
And rushing them out again as curses
Greet you instead of welcome. Is it Sidi
They call a fool—even the children—
Or you with your fine airs and little sense! (5)

SIDI: Now there you go again.
One little thing
And you must chirrup like a cockatoo,
You talk and talk and deafen me
With words which always sound the same
And make no meaning. (8)

Lakunle apparaît ici comme un être suffisant qui s'enorgueillit de son langage ampoulé (« with your big loud words ») alors qu'il est la risée de ses compatriotes : « Is it Sidi who makes the men choke? ». Sidi souligne bien le contraste entre, d'une part, l'assurance de Lakunle, se traduisant par le haut volume sonore avec lequel il parle et par sa volubilité (« big loud words », « you talk and talk and deafen me »), et d'autre part, la stérilité de son langage qui ne fait pas sens : « with your big loud words / and no meaning? » ; « or you with your fine airs and little sense »; « with words which always sound the same / And make no meaning ».

Dans cette pièce pourtant plus légère et comique en apparence que des pièces telles que *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite* ou *Death and the King's Horseman*, la crise du signifiant langagier est sans cesse commentée et lamentée par des personnages solidement ancrés dans leur corps, bénéficiant ainsi d'un rapport plus direct aux phénomènes : « Watch your wagging tongue, unformed creature! » (33) s'écrie ainsi Sadiku face à Lakunle. Cette dernière, qui apparaît en effet comme une fervente amatrice de danse tout au long de la pièce (30, 52), décrit son agilité physique lors d'un échange conflictuel avec Lakunle : « Sadiku of the duiker's feet ... that's what the men used to call me. I could twist and untwist my waist with the smoothness of a water snake » (52). La réponse du jeune homme qui rebondit sur l'image sinieuse du serpent semble pourtant suggérer que Sadiku elle-même est porteuse du virus langagier qui sévit :

LAKUNLE: No doubt. And you are still just as slippery.
I hope Baroka kills you for this.
When he finds out what your wagging tongue
Has done to him [...]. (52)

Quant au *bale* [chef] Baroka, le lion du titre qui cherche à séduire Sidi, il n'échappe pas non plus à la règle comme les propos de la jeune femme l'illustrent bien :

I can no longer see the meaning, Baroka.
Now that you speak
Almost like the school teacher, except
Your words fly on a different path
I find...
[...]
No, Bale, but words are like beetles
Boring at my ears, and my head
Becomes a jumping bean [...]. (48)

Au terme du long discours du *Bale*, Sidi finit néanmoins par tomber dans les rets langagiers de son aîné qui parvient à ses fins en gagnant sa confiance : « Everything you say, Bale, / Seems wise to me » (49). La danse finale qui réunit les différents personnages à l'occasion du mariage de Sidi et de Baroka représenterait alors la sortie du cercle vicieux,

symbolisant l'union et l'harmonie entre des êtres pourtant jusqu'à présent en désaccord profond. Cette vision de la danse comme langage réconciliateur est apparemment contredite par celle du corps dansant comme contre-discours dissident, vision sur laquelle nous comptons nous pencher dans les chapitres qui suivent.

Après avoir développé plusieurs exemples du silence éloquent de la danse dans des pièces où le langage verbal est inadéquat et parfois même dangereux (dans *The Cat and the Moon* et *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite*), nous souhaitons explorer plus en détail les liens concrets établis entre la danse et le discours dans les œuvres de Yeats et de Soyinka. Dans ce troisième chapitre, nous nous proposons d'étudier les diverses manifestations du pouvoir langagier du corps dansant ainsi que ses enjeux politiques.

Notre analyse de l'inscription de la danse au sein du texte dramatique sera enrichie par des études ponctuelles de mises en scènes de passages dansés où le geste chorégraphié fonctionne clairement comme discours ou contre-discours efficace, imprimant sa marque dissidente dans le tissu social. Loin de se réduire à un outil de maintien du statu quo, la danse dans les pièces du corpus, naissant souvent du dissensus, contribue à redéfinir l'ordre établi.

Afin d'établir dans quelle mesure la danse fonctionne comme contre-discours dans les pièces, il nous faudra au préalable voir en quoi elle peut former un discours singulier. Un premier temps sera ainsi dédié aux danses narratives et pantomimiques des pièces. Il nous mènera ensuite à nous pencher sur le potentiel subversif du langage chorégraphique mobilisé par les corps dansants, à l'échelle de l'intrigue des pièces.

Chapitre 3 – La danse : du discours au contre-discours

3.1 Danses pantomimiques et narratives

Tout en constatant les liens multiples établis entre la danse et l'indicible dans les pièces de Yeats et de Soyinka, nous souhaitons mettre l'accent sur la présence contradictoire de danses pantomimiques et narratives³⁶³ dans certaines pièces du corpus qui mobilisent visiblement le corps dansant comme véhicule langagier à part entière. Le corps du danseur ne se limite alors pas à la suggestion d'une expérience intense ou à l'évocation d'un moment épiphanique. Des œuvres telles que *The Dreaming of the Bones*, *The Death of Cuchulain*, *Fighting the Waves*, *The Lion and the Jewel*, *Kongi's Harvest* ou encore *Death and the King's Horseman* témoignent ainsi, chacune à leur façon, d'une conception discursive de la danse perçue comme étant capable de formuler un propos suivi et aisément compréhensible par les spectateurs de la pièce, et ce en dépit de la mise en scène récurrente dans les pièces du corpus des vaines tentatives de description ou d'interprétation de la danse par des témoins oculaires perturbés.

La danse ne s'assimile donc pas à une stase, un interlude distrayant au sein de l'intrigue. Elle fait partie intégrante de la transmission du sens, essentielle à la compréhension de toutes les facettes de l'action. La chorégraphie pantomimique des fantômes dans *The Dreaming of the Bones* constitue un exemple frappant du recours à la force éloquente et narrative du geste stylisé. Elle peut se lire comme le résumé poignant de l'histoire de Diarmuid et Devorgilla que la Jeune fille, manifestation spectrale de Devorgilla, a préalablement racontée au Jeune Homme spectateur, rescapé du Soulèvement de Pâques 1916. On note en effet les points communs entre

³⁶³ Souvent chez Soyinka, le mime se fait narration d'un événement passé mais ceci n'est pas systématique dans les pièces du corpus où certaines danses pantomimiques ne racontent pas toujours une histoire de manière claire et séquentielle, se contentant parfois de désigner une idée, une émotion ou un ressenti particulier. Qu'elles soient littéralement narratives ou pas, les danses analysées ici participent de la narration et de la progression de l'intrigue.

les gestes des amants qu'évoque la Jeune Fille avant que la danse ne prenne place (ci-dessous)

et les mouvements des fantômes danseurs décrits par le Jeune Homme (citation suivante) :

YOUNG GIRL. These have no thought but love; nor any joy
But that upon the instant when their penance
Draws to its height, and when two hearts are wrung
Nearest to breaking, if hearts of shadows break,
His eyes can mix with hers; nor any pang
That is so bitter as that double glance,
Being accursed.

YOUNG MAN. But what is this strange penance—
That when their eyes have met can wring them most?

YOUNG GIRL. Though eyes can meet, their lips can never meet

[...]

YOUNG GIRL. [...]
Their manner of life were blessed could their lips
A moment meet; but when he has bent his head
Close to her head, or hand would slip in hand,
The memory of their crime flows up between
And drives them apart. (Yeats 2001 : 313)

YOUNG MAN. Why do you dance?
Why do you gaze, and with so passionate eyes,
One on the other; and then turn away,
Covering your eyes, and weave it in a dance?

[...]

They have dropped their eyes,
They have covered up their eyes as though their hearts
Had suddenly been broken—never, never
Shall Diarmuid and Devorgilla be forgiven.
They have drifted in the dance from rock to rock.
They have raised their hands as though to snatch the sleep
That lingers away in the abyss of the sky
Though they can never reach it [...]. (Yeats 2001 : 315)

Aussi bien dans le discours du Jeune Homme que dans celui de la Jeune Fille, la gestuelle des fantômes traduit leur désir frustré. On retrouve dans la description de la danse par le Jeune Homme de nombreuses références aux échanges de regard entre les amants, déjà présentes dans les propos du spectre de Devorgilla, ainsi que l'allusion au cœur brisé des fantômes, condamnés à ne pouvoir s'embrasser : « YOUNG MAN: they have covered up their eyes as though their hearts / had suddenly been broken » (315) ; « YOUNG GIRL: and when two hearts are wrung / nearest to breaking, if hearts of shadows break / his eyes can mix with hers » (313).

Dans cette perspective, la lecture que fait Sylvia Ellis de la danse des fantômes semble fort convaincante : « [...] the dance is [...] pantomimic [...] : it narrates a story, that of lovers, traitors to their country, who do centuries of penance yet who remain doomed to frustration since their eyes may meet but never their lips » (Ellis 284). Précisons que le récit dansé des fantômes n'est pas redondant, quoiqu'il suive un compte rendu verbal de la situation de Diarmuid et Devorgilla. En effet, la danse commence lorsque les fantômes prennent conscience du fait que leur histoire personnelle, rapportée par la Jeune Fille à la troisième personne afin de ne pas révéler immédiatement leur identité, n'a pas suffi à convaincre le Jeune Homme de la nécessité et de l'importance du pardon, celui-ci se lançant dans une dénonciation des ravages causés dans son pays par les Anglais :

YOUNG MAN. You speak of Diarmuid and Devorgilla
Who brought the Norman in?

YOUNG GIRL. Yes, yes, I spoke
Of that most miserable, most accursed pair
Who sold their country into slavery; and yet
They were not wholly miserable and accursed
If somebody of their race at last would say,
'I have forgiven them.'

YOUNG MAN. O never, never
Shall Diarmuid and Devorgilla be forgiven.

YOUNG GIRL. If some one of their race forgave at last
Lip would be pressed upon lip.

YOUNG MAN. O never, never
Shall Diarmuid and Devorgilla be forgiven.
You have told your story well, so well indeed
I could not help but fall into the mood
And for a while believe that it was true,
Or half believe; but better push on now.
The horizon to the east is growing bright.
[They go round stage once. The Musicians play.]
So here we're on the summit. I can see
The Aran Islands, Connemara hills,
And Galway in the breaking light; there too
The enemy has toppled roof and gable,
And torn the panelling from ancient rooms;
[...] That town had lain,
But for the pair that you would have me pardon,
Amid its gables and its battlements
Like any old admired Italian town;
[...] Why do you dance? [...]. (Yeats 2001 : 314-15)

Le Jeune Homme avoue ici avoir été séduit par l'histoire qui vient de lui être narrée et il complimente même la Jeune Fille pour ses talents de conteur : « You have told your story well, so well indeed / I could not help but fall into the mood ». Mais il nuance immédiatement son propos en niant la vérité du récit (« And for a while believe that it was true / Or half believe »), avant de changer de sujet de conversation. La description des dégâts causés par l'armée étrangère nous indique que la détermination du Jeune Homme n'a pas faibli, ce qu'annonçait déjà la répétition de la phrase : « O never, never / Shall Diarmuid and Devorgilla be forgiven ».

Nous ne croyons donc pas que l'on puisse limiter la portée sémantique de la danse des fantômes à la simple extériorisation de leur sentiment de désespoir face à l'impossibilité de s'unir à nouveau. La danse représente leur ultime tentative d'emporter l'adhésion et de provoquer l'empathie de leur spectateur, d'où le changement de pronom notable dans les propos de la Jeune Fille : alors qu'elle avait utilisé la troisième personne pour raconter son histoire et celle de son amant avant la danse, elle utilise ensuite la première personne du pluriel pendant la danse (« Seven hundred years our lips have never met ») (315), ce qui accroît la puissance émotionnelle de la scène. Les mots que le Jeune Homme prononce après la disparition des fantômes (« I had almost yielded and forgiven it all ») (315) témoignent de sa propre interprétation de la danse comme s'inscrivant dans une stratégie de persuasion et de demande du pardon. La difficulté du Jeune Homme à cerner l'identité des fantômes, et leur disparition du fait de l'aube qui les chasse, ne doit pas occulter la valeur discursive et narrative de leur danse.

Dans la mise en scène de la pièce par Melinda Szüts en novembre 2019 au O'Donoghue Theatre (National University of Ireland), l'impact émotionnel de la danse narrative des fantômes sur le Jeune Homme est clairement illustré, celui-ci se montrant à plusieurs reprises fasciné, voir même touché par la chorégraphie. Si, au départ, c'est avec une attitude méfiante qu'il cherche à comprendre qui sont les fantômes et pourquoi ils dansent, son ton autoritaire et

agressif s'adoucit vite, laissant place à un ton plus méditatif. À un moment donné, le Jeune Homme va même jusqu'à tendre le bras vers Devorgilla – qui a le dos tourné et couvre ses yeux de ses mains comme l'indique le texte (Yeats 2001 : 315) – avant de se reprendre et de prononcer les mots fatidiques « Never, never / Shall Diarmuid and Devorgilla be forgiven » :



Illustration 6 The Dreaming of the Bones. Le Jeune Homme esquisse un geste amical vers Devorgilla. DancePlayers Company.

On voit ici l'esquisse d'un geste amical de la part du Jeune Homme : il cherche sans doute à combler le vide qui le sépare, littéralement et spirituellement, du couple spectral³⁶⁴. Malgré son refus ultime de pardonner aux fantômes qui ont fait entrer une armée étrangère en Irlande, le Jeune Homme est loin d'être indifférent à la danse spectrale hypnotique.

Son comportement après le départ des fantômes illustre bien à quel point la tentation du pardon a été forte, du fait de la puissance discursive et émotionnelle de la danse. Le Jeune Homme, qui semble avoir froid et se montre fébrile, croise les bras comme pour se réchauffer.

³⁶⁴ Il s'agit ici de captures d'écran faites à partir de la représentation filmée de la pièce que Melinda Szüts nous a généreusement autorisée à visionner. Voir le compte rendu de cette représentation par Zsuzsanna Balázs dans un numéro spécial de la revue *International Yeats Studies*, dédié à *Wheels and Butterflies* (Balázs 2021).

Puis il se tourne en direction de l'endroit où le couple de fantômes a disparu, signe d'un manque de fermeté et d'un possible sentiment de regret :



Illustration 7 *The Dreaming of the Bones. Le Jeune Homme. DancePlayers Company.*

Le Jeune Homme se retrouve ici face à lui-même, plongé dans une obscurité inquiétante qui reflète son trouble mental. Lorsque le chant des musiciens reprend pour clore la pièce, il reste immobile, les bras ballants et le regard absent, perdu dans le vide, comme s'il avait pris conscience des conséquences que son refus de pardonner à Diarmuid et Devorgilla va entraîner. Si elle échoue dans l'immédiat à convaincre le Jeune Homme, la danse pantomimique des fantômes a profondément marqué ce dernier ainsi que les spectateurs de la pièce, résumant en quelques gestes symboliques toute l'histoire du couple.

La bataille dansée sur laquelle s'ouvre *Fighting the Waves*, réécriture en prose de *The Only Jealousy of Emer* (publiée pour la première fois en 1919), fait quant à elle office de prologue chorégraphié. Elle représente visuellement les commentaires du Fou sur la bataille de Cuchulain avec les vagues qui se déroule hors-scène à la fin de *On Baile's Strand* :

FOOL. He is going up to King Conchubar. They are all about the young man. No, no, he is standing still. There is a great wave going to break, and he is looking at it. Ah! now he is running down to the sea, but he is holding up his sword as if he were going into a fight. [Pause.] Well struck! well struck!

BLIND MAN. What is he doing now?

FOOL. O! he is fighting the waves!

[...] The waves have mastered him [...]. (Yeats 2001 : 173-74)

Anticipant le récit d'Emer à Eithne Inguba (Yeats 2001 : 457), la danse liminaire désespérée d'un Cuchulain ayant appris que l'homme qu'il a tué était son fils constitue un condensé de l'événement qui a mené à la situation présentée dans *Fighting the Waves* : Emer et Eithne tentent de ranimer Cuchulain dont le corps inerte se voit bientôt possédé par l'esprit des *Sidhe*, Bricriu, auto-proclamé « maker of discord » (Yeats 2001 : 460), alors que son esprit (« the Ghost of Cuchulain ») est sous l'emprise de Fand. Les didascalies décrivant la bataille dansée du héros avec les vagues nous invitent à penser que la chorégraphie, loin d'être réduite au statut de simple rappel narratif, a une portée programmatique :

[...] *A man wearing the Cuchulain mask enters from one side with sword and shield. He dances a dance which represents a man fighting the waves. The waves may be represented by other dancers: in his frenzy he supposes the waves to be his enemies: gradually he sinks down as if overcome, then fixes his eyes with a cataleptic stare upon some imaginary distant object [...].* (455)

Outre le fait qu'elle nous donne un accès direct aux sentiments du héros qui prend les vagues pour son ennemi Conchubar, cette scène souligne l'un des thèmes principaux de la pièce, à savoir la relation conflictuelle (faite d'attraction et de répulsion) entre le monde mortel et le monde surnaturel que représente Fand, *Woman of the Sidhe*, venue du Pays-sous-la-Vague pour s'approprier Cuchulain et atteindre l'Unité d'Être. Les deux autres danses de la pièce, la danse de séduction de Fand et la danse finale qui suggère son désarroi, élaborent ce thème en insistant sur l'impossibilité d'une fusion entre les sphères de l'humain et du divin³⁶⁵ :

³⁶⁵ À ce sujet, voir la partie II lorsque nous abordons l'échec de la recherche de l'unité et les danses conflictuelles (chapitre 2).

The Woman of the Sidhe, Fand, moves round the crouching Ghost of Cuchulain at front of stage in a dance that grows gradually quicker as he awakes. At moments she may drop her hair upon his head, but she does not kiss him [...]. The object of the dance is that having awakened Cuchulain he will follow Fand out; probably he will seek a kiss and the kiss will be withheld. (Yeats 2001 : 461)

Fand, the Woman of the Sidhe, enters and dances a dance which expresses her despair for the loss of Cuchulain. As before there may be other dancers who represent the waves. It is called, in order to balance the first dance, 'Fand mourns among the waves.' It is essentially a dance which symbolises, like water in the fortune-telling books, bitterness [...]. (Yeats 2001 : 463)

La phrase marquante du prologue chorégraphié cité plus haut (« *gradually he sinks down as if overcome, then fixes his eyes with a cataleptic stare upon some imaginary distant object* ») (Yeats 2001 455), qui suggère précisément la distance séparant irrémédiablement Cuchulain du monde surnaturel auquel appartient Fand, est confirmée par ces didascalies. Fand reste un « objet » inatteignable pour Cuchulain qui la poursuit sans pouvoir l'attraper ou la posséder (« *probably he will seek a kiss and the kiss will be withheld* » (Yeats 2001 : 461)). De même, Fand ne parvient pas à faire aboutir sa stratégie de séduction, comme l'illustre la didascalie finale, analysée dans le deuxième chapitre de notre deuxième partie, où la créature surnaturelle, apparemment vaincue, se retrouve seule, Cuchulain ayant rejoint le monde mortel.

Les danses de *Fighting the Waves* forment bien un tryptique éloquent qui se déchiffre aisément dès lors qu'il est replacé dans le contexte d'une pièce où la notion de discordance et l'absence d'unité prédominent.

L'ajout de deux danses par rapport à *The Only Jealousy of Emer* qui n'en contenait qu'une (la danse de séduction de Fand), ainsi que la suppression du dialogue entre le fantôme de Cuchulain et Fand – qui a lieu lors de sa danse centrale dans la version originale – indiquent une confiance accrue du dramaturge en la puissance expressive et narrative du geste dansé. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Ninette de Valois, qui interpréta le rôle de Fand dans la mise en scène de la pièce en 1929 à l'Abbey Theatre, se refusait à parler sur scène. La danse au cours de laquelle elle tente de convaincre Cuchulain de la suivre au Pays-sous-la-Vague (« *Country-Under-Wave* ») dut ainsi à elle seule suggérer son intention – intention

qu'elle exprime clairement (« Because I long I am not complete ») (Yeats 2001 : 325) dans *The Only Jealousy of Emer* – ainsi que les enjeux de la scène.

Dans l'introduction à *Fighting the Waves* publiée dans *Wheels and Butterflies*, Yeats lui-même explique que la danse, avec la musique et les chants, est investie d'un potentiel expressif spécifique :

[...] I rewrote the play not only to fit it for such a stage [public stage] but to free it from abstraction and confusion. I have retold the story in prose which I have tried to make very simple, and left imaginative suggestion to dancers, singers, musicians. (Yeats 2001 : 701)

Le dramaturge rapproche la danse des sphères de la suggestion et de l'imagination, faisant probablement référence à la capacité du corps dansant à évoquer des expériences et des vérités intenses que le langage verbal ne pourrait qu'effleurer. La danse permet ainsi à Yeats de clarifier l'intrigue et de la rendre plus accessible³⁶⁶.

C'est également un rôle narratif important que joue « la danse du voyageur perdu » dans *The Lion and the Jewel* de Soyinka. Il s'agit d'un mime dansé communautaire au cours duquel les personnages se livrent à la reconstitution d'un événement passé ayant bouleversé leur vie : l'arrivée d'un photographe étranger dans leur village de l'époque coloniale, Ilujinle. Comme la danse de Cuchulain avec les vagues dans *Fighting the Waves*, cette chorégraphie fait à la fois office de rappel narratif – en nous plongeant dans la préhistoire de la pièce – et de prologue qui présente avec dynamisme et efficacité les personnages principaux de la pièce et les enjeux de l'intrigue.

³⁶⁶ Voir mon article « “The endless dance of contrapuntal energy”: conflict and disunity in *Fighting the Waves* » (Bigot 2021). La dernière pièce de Yeats, *The Death of Cuchulain*, ne comporte qu'une danse, la pantomime stylisée d'Emer, et cette danse présente des caractéristiques comparables à celles des chorégraphies évoquées précédemment : elle résume à elle seule la chute de Cuchulain et préside à sa réincarnation en oiseau : « [...] *Emer runs in and begins to dance. She so moves than she seems to rage against the heads of those that had wounded Cuchulain, perhaps makes movements as though to strike them, going three times round the circle of the heads. She then moves towards the head of Cuchulain,—It may, if need be, be raised above the others on a pedestal—she moves as if in adoration or in triumph. She is about to prostrate herself before it, perhaps does so, then rises, looking up as though listening [...]* » (Yeats 2001 : 553).

Cependant, si *Fighting the Waves* s'ouvre directement sur la danse de Cuchulain, *The Lion and the Jewel* commence par un échange verbal animé entre Sidi et Lakunle qui précède la « danse du voyageur perdu ». Cela n'ôte rien à l'importance dramatique de la chorégraphie. Bien au contraire, il est particulièrement significatif que ce mime dansé ait lieu après la longue discussion entre Sidi et Lakunle (commentée plus haut), durant laquelle ce dernier mène la danse, au sens figuré, en jouant les maîtres d'école avec la jeune femme. L'initiative de Sidi (« Let us dance the dance of the lost traveller ») (Soyinka 2009 : 13) renverse le rapport de force à l'œuvre jusqu'à présent et permet à Lakunle de lâcher prise en se prenant au jeu du flash-back dansé :

A terrific shout and a clap of drums. Lakunle enters into the spirit of the dance with enthusiasm [...]. A mime follows of the visitor's entry into Ilujinle, and his short stay among the villagers. The four girls crouch on the floor, as four wheels of a car. Lakunle directs their spacing, then takes his place in the middle, and sits on air. He alone does not dance. He does realistic miming. Soft throbbing drums, gradually swelling in volume, and the four 'wheels' begin to rotate the upper halves of their bodies in perpendicular circles. The drums gain tempo, faster, faster, faster. A sudden crash of drums and the girls quiver and dance the stall [...]. The 'trees' perform a subdued and unobtrusive dance on the same spot. Details as a snake slithering out of the branches and poisoning over Lakunle's head [...]. A monkey drops suddenly in his path and gibbers at him before scampering off. A roar comes from somewhere, etc. His nerves go rapidly and he recuperates himself by copious draughts. He is soon tipsy, battles violently with the undergrowth and curses silently [...]. (Soyinka 2009 : 14-15).

Dans ce passage qui recrée l'arrivée puis la panne du photographe étranger, Lakunle se différencie des autres personnages pour deux raisons. Tout d'abord, il est le seul à ne pas « danser », comme le souligne Soyinka : « *He alone does not dance. He does realistic miming* », ce qui sous-entend que les autres acteurs se livrent à une chorégraphie pantomimique stylisée et créative. Cette précision n'est pas anodine : elle participe de la présentation d'un personnage qui ne parvient pas totalement à s'abandonner à la joie communautaire malgré son entrain momentané (« *Lakunle enters into the spirit of the dance with enthusiasm* »).

Ensuite, le fait que Lakunle joue le rôle du photographe blanc est important et représentatif de sa personnalité. L'échange verbal qui précède le mime nous indique en effet dans quelle mesure Lakunle est comme un étranger dans son propre village, toujours à la

recherche d'une modernité supposément civilisée : « I will teach you the waltz and we'll both learn the foxtrot [...]. Be a modern wife » (9-10). La mésaventure du photographe étranger qui se retrouve cerné par une nature hostile (un serpent menaçant, un singe, un rugissement inquiétant) et qui se met à boire (« *he is soon tisbury* ») est en réalité une manière habile de dresser un portrait négatif de Lakunle. Il apparaît comme un être faible et risible dès le départ.

La suite du mime dansé, où le chef du village, Baroka, se joint aux autres en jouant son propre rôle, confirme cela. On nous donne à voir un étranger (joué par Lakunle) ivre mort : « *The stranger arranges Sidi in all sorts of magazine postures and takes innumerable photographs of her. Drinks are pressed upon him [...]. Before long, however he leaves the party to be sick* » (17). L'étranger finit par devoir quitter la scène après avoir pris en photo la jeune Sidi, image programmatique qui annonce l'échec de Lakunle lui-même à s'imposer dans la pièce.

Non seulement cette scène de théâtre dans le théâtre permet à la pièce de renouer avec le mouvement à un moment où la pesanteur du dialogue commençait à se faire sentir (Gibbs 1986 : 48), mais en tant que scène d'exposition, « la danse du voyageur perdu » permet aussi d'aborder de façon subtile un épisode important qui – s'étant déroulé dans le passé récent des habitants du village d'Ilunjile – a transformé l'existence de la jeune Sidi, désormais sûre de sa beauté incomparable. C'est bien l'irruption de ce photographe blanc venu de Lagos qui constitue l'élément déclencheur de l'intrigue principale : le *bale* Baroka, ayant vu les photos de Sidi dans le magazine, veut s'approprier la « perle » du village et monte, pour ce faire, un stratagème afin de la séduire.

La relation triangulaire entre Baroka, Sidi et Lakunle, au centre de la pièce, apparaît déjà de façon embryonnaire dans ce drame dansé. La défaite de Lakunle, à qui Sidi échappera finalement puisqu'elle se mariera avec Baroka, est anticipée dans ce mime où, se glissant dans

la peau de l'étranger, il apparaît dans tout son ridicule, incapable de s'intégrer réellement à la communauté qu'il cherche à immortaliser par l'intermédiaire de son appareil photo³⁶⁷.

Dans *The Lion and the Jewel*, la danse fait donc office de commentaire sur les enjeux principaux de la pièce, partageant certaines caractéristiques des passages dansés et mimés dans les productions du théâtre *apidan* auxquelles Kacke Götrick consacre son ouvrage *Apidan Theatre and Modern Drama*. La danse permet au public d'identifier et de cerner les personnages rapidement, notamment Lakunle ; elle crée une atmosphère particulière et elle incarne l'état d'esprit ou le tempérament des personnages (Götrick 1984 : 108-109).

« La danse du voyageur perdu » contribue également à la progression de l'intrigue, et c'est en cela que nous souhaitons nuancer l'analyse de Götrick qui reconnaît l'intérêt dramatique du mime mais affirme qu'il n'est pas essentiel à l'évolution de la pièce pour autant (Götrick 1984 : 174). Comme nous l'avons dit plus haut, la chorégraphie redessine les relations de pouvoir entre les personnages. Avant l'épisode dansé, Sidi reprochait à Lakunle son bavardage lorsque celui-ci lui faisait la leçon grâce à une petite histoire racontée avec condescendance :

LAKUNLE: That is what the stewpot said to the fire³⁶⁸.
Have you no shame—at your age
Licking my bottom? But she was tickled
Just the same.

SIDI: The teacher is full of *stories*³⁶⁹
This morning. And now, if the lesson
Is over, may I have the pail? (Soyinka 2009 : 3)

À travers la narration mimée de l'arrivée du photographe dans ce village de l'époque coloniale, la jeune femme et ses acolytes (des jeunes filles et des joueurs de tambours) s'octroient le droit

³⁶⁷ Au sujet de cette scène de théâtre dans le théâtre qui annonce l'échec cuisant de Lakunle, voir Götrick qui montre que « la danse du voyageur perdu » constitue non seulement un condensé thématique de l'intrigue à venir mais aussi un indice révélateur de la personnalité véritable du jeune maître d'école (Götrick 1984 : 174).

³⁶⁸ Il y a tout de même un espoir pour Lakunle puisqu'il sait encore se réappropriier les devinettes traditionnelles yorubas. En effet, ses propos s'appuient sur la devinette suivante : « The black one is squatting-the red one is licking his bottom » [cooking pot and fire] (Fioupu 2000 : 38).

³⁶⁹ Nous soulignons.

de donner leur propre version de la situation dans le village d’Ilujinle, cette dernière dépassant le cadre étroit des rapports conflictuels entre Sidi et son jeune prétendant. Sidi, qui se fait metteuse en scène – elle distribue les rôles – impose, grâce à la danse, son histoire à elle, face aux « histoires » de Lakunle, également synonymes de mensonges dans la suite de l’échange³⁷⁰.

Précisons que la récurrence de passages dansés dans cette pièce, comme dans d’autres pièces de Wole Soyinka, ne doit pas nous conduire à banaliser le potentiel singulier de chacune d’entre elles, et notamment de « la danse du voyageur perdu ». Le mime dansé que nous venons de commenter ne joue pas le même rôle au sein de l’intrigue que la danse de Sadiku ou que la danse finale que nous avons commentée plus haut. Prenant place après une logorrhée de Lakunle qui insupporte Sidi, il agit comme le signal d’un retour du corps et de la performance physique, éléments essentiels à la compréhension de la pièce en général.

Dans cette perspective, nous considérons que le choix de mise en scène fait par la National Drama Company of Guyana présente quelques problèmes³⁷¹. Le spectacle débute par une danse animée des personnages de la pièce durant laquelle les femmes donnent des vêtements aux hommes pour qu’ils couvrent leur torse³⁷². L’on découvre un Lakunle gauche et hésitant, détonnant au milieu des autres danseurs du fait de sa maladresse et de ses habits. Il est en effet vêtu d’un costume moderne occidental qui tranche avec leurs tenues traditionnelles :

³⁷⁰ Nous nous pencherons plus avant sur ce type de manifestations de la puissance contre-discursive de la danse dans la sous-partie suivante.

³⁷¹ Voici le lien vers la vidéo en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=bdcRjQHni_Y>. Les photos utilisées ici sont des captures d’écran, comme dans la partie 2. La pièce a été jouée les 4 et 5 avril 2017 au National Cultural Centre (Georgetown) dans une mise en scène de Nicholas Singh et Ayanna Waddell. La chorégraphie a été prise en charge par Esther Hamer. Le rôle de Sidi est interprété par Tashandra Inniss et celui de Lakunle par Linden Isles.

³⁷² Lakunle est le seul à ne pas être torse nu.



Illustration 8 *The Lion and the Jewel*. Lakunle sur la droite. National Drama Company of Guyana. National Cultural Centre.

Lakunle apparaît ici comme un être emprunté. Maître d'école, il en est pourtant réduit à essayer de copier, tel un cancre, la gestuelle dynamique et virile des autres personnages masculins, comme le montre son regard tourné vers eux. Les bras ballants et le corps crispé, Lakunle est en retard ; ses pieds plats ne lui permettent pas de danser avec l'aisance des autres personnages.

Les avantages d'un tel parti pris de mise en scène – commencer la pièce par une danse collective – sont bien sûr nombreux : donner à voir immédiatement le ridicule et le décalage d'un personnage mal à l'aise avec son corps et contraint à devoir imiter timidement les pas de ses compatriotes masculins, incarner la complexité des rapports hommes-femmes³⁷³ qui caractérise *The Lion and the Jewel*, installer l'atmosphère festive et légère de la pièce...

Au-delà des avantages remarquables de cette entrée en scène, force est de constater que l'impact narratif et symbolique de « la danse du voyageur perdu » est amoindri dès lors qu'une danse collective la précède. Le contraste saisissant entre le langage circulaire et vain de Lakunle

³⁷³ Les femmes entrent après les hommes et restent derrière, avant de leur porter leurs vêtements, mais elles les rejoignent ensuite et dansent avec sûreté et joie.

au début de la pièce et l'énergie explosive du mime dansé qui lui succède est atténué par cette danse liminaire. Cette dernière place tout de suite (trop vite) l'accent sur la force discursive et l'authenticité de la sphère corporelle, estompant par là-même la tension entre un langage verbal artificiel et trompeur et un corps dansant éloquent, une tension intrinsèque à la pièce mais aussi au corpus dramatique soyinkien dans son ensemble.

Cette même dualité qui anime *Death and the King's Horseman* (voir le chapitre 2, sous-partie 3) semble se résoudre momentanément dans la scène d'ouverture de la pièce où un pont entre chant, danse et narration est établi, donnant lieu à une performance totale de la part du personnage principal Elesin qui raconte l'histoire du « Not-I bird » :

Elesin executes a brief, half-taunting dance. The drummer moves in and draws a rhythm out of his steps. Elesin dances towards the market-place as he chants the story of the Not-I bird, his voice changing dexterously to mimic his characters. He performs like a born raconteur, infecting his retinue with his humour and energy. More women arrive during his recital, including Iyaloja. (Soyinka 2016 : 9)

Rappelons que la performance dansée d'Elesin survient en guise d'explication aux interrogations et à l'incompréhension du Griot face à la mention énigmatique du « Not-I bird » : « Elesin's riddles are not merely the nut in the kernel that breaks human teeth; he also buries the kernel in hot embers and dares a man's fingers to draw it out » (9). Il serait réducteur de ne voir dans la danse d'Elesin qu'un simple accompagnement du chant et de son numéro d'imitation vocale. Bien au contraire, c'est elle qui impose son propre rythme à la musique (« *The drummer moves in and draws a rhythm out of his steps* »), donnant le la pour permettre la narration de cette petite « histoire » mentionnée dans les didascalies³⁷⁴.

Ce passage pourrait bien se lire comme une mise en abyme du fonctionnement général de la pièce. *Death and the King's Horseman* est en effet régie par un schéma narratif multiple au sein duquel la danse joue un rôle particulièrement important, schéma qui peut être difficile

³⁷⁴ Cet exemple a été analysé dans mon article « De l'envers des mots au discours muet » (Bigot 2019 a).

à apprivoiser pour certains metteurs en scène manquant de familiarité avec l'esthétique totale du théâtre en Afrique subsaharienne, et plus particulièrement ici, au Nigeria :

For western directors the staging of the play causes problems on a formal as well as thematic level, the main obstacle being the dramaturgical importance of music and dance as the two other basic means, apart from verbal dialogue, of communication in African culture. These three elements in fact constitute the fundamental pattern of communication throughout the play, and its success or failure in production will mainly depend on how the interrelation of each of these stylistic devices to one another is established. (Rohmer 57)

Dans son article dédié à la mise en scène de la pièce par Phyllida Lloyd au Royal Exchange Theatre de Manchester, en 1990 (avec une chorégraphie de Peter Badejo), Martin Rohmer se penche précisément sur l'interrelation des différents média scéniques que sont le chant, la danse, la musique, autant de véhicules de sens qui contribuent à la progression et à la narration³⁷⁵ de l'histoire tragique d'Elesin. Il montre comment la mise en scène a rendu le changement marquant dans la structure narrative de la pièce, un changement qui correspond à la chute progressive de l'écuyer du roi entraînant avec lui sa communauté, faute d'avoir accompli le rituel de suicide qui devait l'amener dans l'autre monde. D'un Elesin joyeux et énergique (« *He is a man of enormous vitality, speaks, dances and sings with that infectious enjoyment of life which accompanies all his actions* ») (Soyinka 2016 : 7), l'on passe à un être réduit à l'immobilité, agenouillé et aux mains enchaînées, représentatif de la société « paralysée » (Rohmer 62) qui l'entoure. La danse est bel et bien terminée, tout comme la vie d'Elesin et d'Olunde, et seul demeure le chant funèbre des femmes :

In the fifth scene of the play [...] Elesin is not merely silenced (metaphorically and literally), but [...] all the modes of expression which were multi-faceted in the beginning have been reduced to the one that dominates and creates the tragic atmosphere—the dirge of the chorus, which 'rises and falls' as prescribed in several stage directions in the final act. Not only has Elesin's power of language been broken, neither is he able to move: his expressive versatility has been destroyed. [...]. All dancing has stopped, as there are no drums anymore to provide the rhythms. (Rohmer 62)

³⁷⁵ Si chaque danse de la pièce n'est pas narrative en elle-même, l'ensemble des danses, accompagnées du chant et de la musique, participent de la narration de l'histoire d'Elesin et de la communauté qui l'entoure.

En ce qui concerne la danse, un dysfonctionnement était déjà annoncé dans la scène 1, lorsque le regard d'Elesin est attiré par une jeune fille qu'il décidera d'épouser avant de rejoindre les ancêtres, déviation dans son chemin transitionnel qui anticipe son échec. Le fait qu'Elesin ne réagisse pas à la danse des femmes autour de lui est, selon Martin Rohmer, problématique car il enfreint ici la règle du « call and response »³⁷⁶ qui caractérise souvent les relations entre les personnages dans la pièce. Ce schéma de communication, qui peut définir le rapport entre deux personnages ou entre un personnage seul et un groupe de personnes (*solo and circle*)³⁷⁷ qui dansent ou chantent autour de lui, est le signe d'un échange fluide et efficace entre les individus (Rohmer 61). Quand Elesin aperçoit la jeune fille et semble ne plus tenir compte des femmes qui l'honorent en dansant autour de lui, il leur fait non seulement un « affront », mais il contribue à détruire les bases d'une communication interpersonnelle fructueuse : « [it is] a serious neglect of conventions between chief actor and choric group, a departure from the ideal communicative pattern » (Rohmer 62) :

In the production the cyclic structure was broken when harmony became threatened. Elesin's claim to the bride, surprising and unforeseen, is an affront to the others. It is significant that, as a consequence of his behaviour, the women gather around Iyaloja, while the Horseman sees himself in an isolated position: the circle has been changed to a two-block structure, which does not reflect a common, harmonious action of one group but a conflict of two in opposition. (Rohmer 61-62)

Ajoutons que le choix de mise en scène fait par Phyllida Lloyd, consistant à donner à voir Elesin et le groupe de femmes comme deux sphères distinctes et opposées pour souligner la rupture du lien communicationnel entre eux, est judicieux. Le texte didascalique de la pièce est, quant à lui, plus neutre : « *Elesin stands resplendent in rich clothes, cap, shawl, etc. His sash is of a bright red alari cloth. The women dance round him. Suddenly, his attention is caught by an*

³⁷⁶ « The patterns of call-and-response and solo-and-circle could be observed quite often in Manchester. Frequently the market women created a choric circle around the chief actor Elesin, either dancing or—as, for instance, in the Not-I-bird episode, which is based on oral tradition with Elesin as the story-teller—sitting » (Rohmer 61).

³⁷⁷ Rohmer explique qu'en Afrique de l'Ouest, le cercle, primordial, a une grande importance symbolique : « the circle is an important element for any kind of theatrical action—a microcosm, symbolizing harmony, unity, and communal experience » (Rohmer 61).

object off-stage » (Soyinka 2016 : 17). On peut considérer que la mise en scène de Lloyd et la chorégraphie de Peter Badejo anticipent le bouleversement final en nous montrant un Elesin déjà isolé.

À l'exception de *Death and the King's Horseman* où le rituel chorégraphié est censé maintenir l'ordre existant, dans les pièces du corpus, la danse traduit souvent une volonté d'agir face à une situation que les personnages danseurs souhaitent modifier ou renverser, de la chorégraphie narrative et persuasive des fantômes (*The Dreaming of the Bones*) à « la danse du voyageur perdu » (*The Lion and the Jewel*), en passant par les gestes séducteurs de Fand (deuxième danse dans *Fighting the Waves*). Résultat d'une prise de décision consciente, elle n'est ainsi pas circonscrite au domaine des pulsions, des impulsions et de la fatalité³⁷⁸, ce que nous nous apprêtons à explorer.

Pour ce faire, nous souhaitons nous concentrer sur la manière dont la danse est fréquemment perçue comme l'articulation d'une pensée logique et claire, constituant une réplique dissidente efficace, qu'elle intervienne directement dans le cadre d'un échange dialogué ou pas. Les facettes de la force contre-discursive de la danse étant nombreuses à l'échelle de l'intrigue des pièces, elles méritent ici d'être analysées en détail, de la rébellion personnelle à la révolution collective, de la vengeance féminine face à un système de domination patriarcale à la révolte de prisonniers victimes de régimes dictatoriaux, autant de stratégies de lutte mises en place par des corps empêchés et soumis à diverses formes d'autorité (religieuse, politique) ...

³⁷⁸ Elle en est pourtant parfois indissociable.

3.2 Le contre-discours du corps dansant

3.2.1 « *Dance [...] No woman ever had a better thought*³⁷⁹ » : révoltes féminines

Un certain nombre des pièces du corpus accordent une place de choix aux révoltes féminines, qu'elles prennent une forme individuelle ou communautaire, qu'elles débouchent sur un bouleversement réel du statu quo socio-politique ou soient étouffées dans l'œuf. *The King of the Great Clock Tower* fait partie des pièces où la danse signale un changement majeur, présageant la fin d'un règne masculin écrasant. Lorsque la Reine se met à danser, le Roi, soulagé de la voir réagir alors que cette dernière se distinguait par son silence jusqu'à présent, prononce les mots suivants :

THE KING. [...] Dance, turn him [the Stroller] into mockery with a dance!
No woman ever had a better thought.
All here applaud that thought. Dance, woman, dance!
Neither so red, nor white, nor full in the breast,
That's what he said!³⁸⁰ Dance, give him scorn for scorn,
Display your beauty, spread your peacock tail. (Yeats 2001 : 498)

Le premier élément que nous souhaitons souligner ici est l'association entre danse et pensée qui entre en contradiction avec la vision de la danse présentée par le Premier Serviteur au début de la pièce, ce dernier la décrivant comme un mode de communication originel infra-linguistique et étranger à l'intellect :

SECOND ATTENDANT. They dance all day that dance in Tir-nan-oge

FIRST ATTENDANT. There every lover is a happy rogue;
And should he speak, it is the speech of birds.
*No thought has he, and therefore has no words*³⁸¹,
No thought because no clock [...]. (493)

³⁷⁹ Cette phrase est tirée de *The King of the Great Clock Tower* (Yeats 2001 : 498).

³⁸⁰ Lorsqu'il découvre la Reine, le Vagabond s'exprime en des termes en effet peu flatteurs : « Neither so red, nor white, nor full in the breast / As I had thought. What matter for all that / So long as I proclaim her everywhere / Most beautiful! » (Yeats 2001 : 495).

³⁸¹ Nous soulignons.

Les propos du Roi font preuve d'une certaine finesse, dans la mesure où ils entrevoient la portée sémantique de la danse et son rôle de réplique volontaire (« Dance, give him scorn for scorn »), sans toutefois parvenir à identifier correctement la cible du contre-discours corporel de la Reine : il s'agit du Roi lui-même et non du Vagabond. Le Roi pense sans doute dans un premier temps que la Reine ne fait qu'obéir à ses injonctions puisqu'elle se met à chanter, puis à danser, après qu'il lui en a intimé l'ordre³⁸² :

THE KING. [...] If he was not your lover in that place
You come from, if the nothing that he seems,
A stroller and a fool, a rambling rogue
That has insulted you, laugh, dance or sing,
Do something, anything, I care not what
So that you move—but why those staring eyes? (497)

Il n'en est cependant rien et la danse, loin de s'assimiler à la vengeance de celle-ci face à un Vagabond, désormais décapité, qui s'était montré déçu par son physique inférieur à l'image qu'il s'en était faite avant de la rencontrer, signale l'union à venir entre la Reine et son opposé³⁸³.

Au terme de cette danse quasi orgasmique, le Roi capitule, indiquant par là-même que la Reine a fini par s'imposer face à l'autorité masculine et royale qui la dominait jusqu'alors :

When the song has finished, the dance begins again, the Clock strikes. The strokes are represented by blows on a gong struck by Second Attendant. The Queen dances to the sound, and at the last stroke presses her lips to the lips of the head. The King has risen and drawn his sword. The Queen lays the head upon her breast, and fixes her eyes upon him. He appears about to strike, but kneels, laying the sword at her feet [...]. (499)

Le comportement physique du Roi est éloquent : s'agenouillant et posant son épée aux pieds de la Reine, il reconnaît implicitement la métamorphose sexuelle et spirituelle de cette dernière, ce qui ébranle le rapport de force initial. L'on passe en effet d'une situation où le Roi provoque

³⁸² Voir Cave à ce sujet (Cave 2011 : 106).

³⁸³ Que la danse de la Reine ait été annoncée préalablement par le Vagabond (« I go; but this must happen: [Counting on his fingers] First the Queen / Will dance before me, second I shall sing » (Yeats 2001 : 496-97) n'ôte rien au potentiel subversif de la chorégraphie dont l'impact sur scène, analysé par Richard Allen Cave, est important : la danse incarne l'affirmation du libre-arbitre de la Reine.

à plusieurs reprises la Reine, la forçant à prendre la parole (« I ask your country, name and family / And not for the first time » ; « Who is this man? / Perhaps if you will speak, and speak the truth, / I may not kill him. What? You will not speak? / Then take him, Captain of the Guard » (494-97), à une situation où la Reine présente finalement son propre discours à elle, à travers son corps en mouvement. Dans ce cas précis, la danse n'intervient donc pas en guise de réponse immédiate à un propos qui la précède directement, dans le cadre d'un échange dialogué, mais fait plutôt l'effet d'une bombe à retardement (enclenchée dès l'instant que le Vagabond s'immisce dans le couple) et dirigée contre l'hégémonie royale.

Richard Allen Cave, dans son analyse de la mise en scène de la pièce à l'Abbey Theatre, en 1934 avec Ninette de Valois dans le rôle de la Reine, étudie en détail la valeur transgressive de la danse. Il met l'accent sur la redéfinition de la spatialisation des rapports de force entre les personnages et sur le renversement opéré par l'attitude corporelle de la Reine³⁸⁴. Si les propos du Roi sous-estiment le potentiel de rébellion de la danse en la présentant comme la démonstration de la beauté physique de la Reine (« Dance ... Display your beauty, spread your peacock tail » (Yeats 2001 : 498), la chorégraphie, au cours de laquelle la Reine prend possession de la scène, lui montre vite son erreur :

This [the fact that the King encourages the Queen to dance with a patronizing behaviour] is to reduce dance to provocative self-exposure [...] and may be interpreted as the King's attempt to recover the gaze as an exclusively masculine preserve. But the Queen in her dancing has seized hold of the head and her gaze is now directed wholly at it. For all the King's sense of private triumph, the Queen has excluded him from her awareness; and his laughter reverberates uncomfortably back on him, especially since to accomplish her dance the Queen has unhesitatingly taken possession of the full stage and has carried the head in her hands to share that space with her. It is now she who controls who has access to the central space and who is marginalised from it [...]. (Cave 2011 : 106-107)

C'est à la naissance ou du moins à l'actualisation d'une volonté féminine indépendante³⁸⁵ que nous assistons donc à la fin de cette pièce : « What an audience has watched is the process of

³⁸⁴ Cave s'appuie sur différents matériaux pour développer son analyse de la pièce dont la Cuala Press édition de *The King of the Great Clock Tower*.

³⁸⁵ À la suite de Cave, nous considérons que le silence initial de la Reine peut déjà s'interpréter comme une forme de résistance face au désir de possession et de domination du roi (Cave 2011 : 100).

her [the Queen's] emotional and political awakening and her consequent empowerment. In that process the status of King and Queen has been reversed: now her authority is unquestioned, while his position is matter for continuing speculation » (Cave 2011: 117).

Précisons que le Roi est doublement détrôné : en tant qu'époux, puisque la Reine l'a remplacé par un autre partenaire sexuel de rang inférieur, et en tant que source d'autorité politique, la Reine étant désormais sur le devant de la scène comme l'indiquent les didascalies finales : « *The Queen has come down stage and now stands framed in the half-closed curtains* » (Yeats 2001 : 499).

Dans la première des pièces pour danseurs, *At the Hawk's Well*, l'on assiste aussi à une transformation chez le personnage féminin, la Gardienne du Puits, qui se retrouve possédée par la femme des *Sidhe* (ou femme-épervier) : elle se met alors à danser, passant d'un état de passivité végétatif à une posture de domination vis-à-vis de Cuchulain, venu goûter à l'eau du puits dans le but de devenir immortel. Les reproches que le Vieil Homme adresse à la Gardienne du Puits au début de la pièce anticipent ceux du roi dans *The King of the Great Clock Tower* (étudiés dans le chapitre précédent (Yeats 2001 : 494)) :

OLD MAN [*speaking*]. Why don't you speak to me? Why don't you say:
'Are you not weary gathering those sticks?
Are not your fingers cold? You have not one word,
While yesterday you spoke three times.
[...]
To-day you are as stupid as a fish,
No, worse, worse, being less lively and as dumb.
[*He goes nearer*]
Your eyes are dazed and heavy.
[...]
Why do you stare like that?
You had that glassy look about the eyes
Last time it happened. Do you know anything?
It is enough to drive an old man crazy
To look all day upon these broken rocks,
And ragged thorns, and that one stupid face,
And speak and get no answer. (Yeats 2001 : 300)

L'angoisse du silence provoque ici un flot verbal de la part du Vieil Homme dont le discours autoritaire cherche à provoquer une réaction chez la Gardienne du Puits, par l'intermédiaire de

questions successives : « Why don't you speak to me? », « Why don't you say [...] ? », « Why do you stare like that? ». Frustré de constater qu'un certain type de connaissance lui échappe (la question « Do you know anything? » suggérant que l'état de pré-transe de la gardienne lui confère l'accès à un savoir inaccessible au commun des mortels), le Vieil Homme s'impatiente face à celle qui répliquera bientôt par une danse.

La danse de la Gardienne du Puits qui survient plus tard n'est cependant pas une réponse directe au Vieil Homme qui trouve une explication à ses questionnements dans la simple observation des tremblements de la Gardienne : « And now I know why she has been so stupid / All the day through, and had such heavy eyes. / Look at her shivering now, the terrible life / Is slipping through her veins. She is possessed » (303). La chorégraphie se présente plutôt comme une manière de rétorquer aux dires de Cuchulain lui-même qui, comme le Vieil Homme, tente de s'appropriier et de dompter cette altérité dérangeante par la parole :

YOUNG MAN. Why do you fix those eyes of a hawk upon me?
I am not afraid of you, bird, woman or witch.
[*He goes to the side of the well, which the Guardian of the Well has left.*]

Do what you will, I shall not leave this place
Till I have grown immortal like yourself.
[*He has sat down; the Guardian of the Well has begun to dance, moving like a hawk [...]*
[...]

[*The dance goes on for some time. The Young Man rises slowly.*]
[...]

YOUNG MAN. Run where you will,
Grey bird, you shall be perched upon my wrist.
Some were called queens and yet have been perched there.
[*The dance goes on*]

FIRST MUSICIAN [*speaking*]. I have heard water splash; it comes, it comes;
Look where it glitters. He has heard the splash;
Look, he has turned his head.
[*The Guardian of the Well has gone out. The Young Man drops his spear as if in a dream and goes out.*](304-305)

La dimension antagoniste de la danse de la Gardienne du Puits apparaît clairement dans ce passage où la chorégraphie séductrice³⁸⁶ s'oppose à la volonté affirmée du héros de rester près du puits ainsi qu'à sa détermination à apprivoiser la femme-épervier. L'ironie de la situation réside dans le décalage entre le discours fier et assuré de Cuchulain (« I am not afraid of you », « you shall be perched upon my wrist ») et l'expérience de déséquilibre qui est celle du guerrier, expérience que nous avons étudiée dans notre deuxième partie. Alors que Cuchulain s'épuise en paroles vaines et perd pied petit à petit, la danseuse, imperturbable, poursuit sa danse hypnotique. La répétition de la didascalie « *The dance goes on* » (elle apparaît quatre fois en tout dans le texte de la pièce) contribue à souligner l'aspect inexorable et indomptable de la danse sur laquelle les mots du Jeune Homme n'ont pas de prise. La chorégraphie silencieuse de la femme-épervier réussit à elle seule à invalider les propos de Cuchulain qui, loin d'être resté immobile comme il prétendait le faire (« I shall not leave this place »), finit par suivre la danseuse : « *The Young Man drops his spear as if in a dream and goes out* ». Pour le dire avec Sylvia Ellis : « [...] the dance shows all this verbosity to be hubristic [...]. It renders Cuchulain's boastful pronouncements hollow and void » (Ellis 282).

À l'issue de cette joute, il est clair que la danseuse l'emporte, le jeune guerrier lâchant de manière significative sa lance (dont il se ressaisira ensuite pour affronter les « fierce women of the hills » (Yeats 2001 : 305), troupe féminine menée par Aoife). C'est donc bien la femme-épervier qui a décidé de l'avenir de Cuchulain et non l'inverse : le guerrier, quoi qu'il ait pu souhaiter et affirmer au préalable, n'aura pas accès au statut d'immortalité. La danse de la Gardienne du Puits joue par conséquent un double rôle au sein de l'intrigue : en même temps qu'elle conditionne la vie de Cuchulain qui promet d'être faite d'affrontements et de conflits, elle investit la Gardienne du Puits, possédée par la femme des *Sidhe*, d'une autorité certaine qui

³⁸⁶ La danseuse cherche, comme l'étymologie du verbe séduire, « *se-ducere* » l'indique, à détourner Cuchulain de son but initial en l'amenant à l'écart du puits.

lance un véritable défi aux certitudes et aux idéologies d'hommes réputés puissants tels que Cuchulain³⁸⁷.

Dans un autre registre, la danse rituelle de Sadiku dans *The Lion and the Jewel* de Soyinka – quoiqu'elle célèbre un peu prématurément la défaillance sexuelle de Baroka, le lion d'Ilujinle – est envisagée par la plus ancienne femme de Baroka comme la matérialisation d'une victoire du genre féminin sur le vieux mais réputé puissant (politiquement et physiquement) *bale*. Exaltée, la danse intervient après que Baroka a parlé à Sadiku de son impuissance³⁸⁸, signe d'une abdication symbolique qui se traduit par le choix du terme de « reine » pour désigner Sadiku : « A-ah, / Oyayi! Beyond a doubt Sadiku, / Thou art the queen of them all » (Soyinka 2009 : 29). Les propos de Sadiku qui introduisent et accompagnent sa propre danse nous permettent de mieux cibler la portée dissidente de celle-ci :

The Village centre. Sidi stands by the schoolroom window, admiring her photos as before. Enter Sadiku with a longish bundle. She is very furtive. Unveils the object which turns out to be a carved figure of the Bale, naked and in full detail. She takes a good look at it, bursts suddenly into derisive laughter, sets the figure in front of the tree [...].

SADIKU: So we did for you too did we? We did for you in the end. Oh high and mighty lion, have we really scotched you? A-ya-ya-ya... we women undid you in the end. I was there when it happened to your father, the great Okiki. I did for him, I, the youngest and freshest of the wives. I killed him with my strength [...]. I ate him up! Race of mighty lions, we always consume you, at our pleasure we spin you, at our whim we make you dance; like the foolish top you think the world revolves around you ... fools! fools! ... it is you who run giddy while we stand still and watch, and draw your frail thread from you, slowly, till nothing is left but a runty old stick [...]. Ah, take warning my masters, we'll scotch you in the end...
[With a yell she leaps up, begins to dance round the tree, chanting.]

Take warning my masters
We'll scotch you in the end.

[Sidi shuts the window gently, comes out, Sadiku, as she comes round again, gasps and is checked in mid-song.]

SADIKU: Oh it is you my daughter. You should have chosen a better time to scare me to death. The hour of victory is no time for any woman to die.

SIDI: Why? What battle have you won?

SADIKU : Not me alone girl. You too. Every woman. Oh my daughter, that I have lived to see this day... To see him fizzle with the drabest puff of a mis-primed 'sakabula'.

³⁸⁷ Comme le dit Ellis, « The force of the episode derives in the interplay between language and dance and our realisation that, although Cuchulain speaks of power, his is illusory, warrior though he is, and genuine authority resides in the dance of the Hawk Woman [...]. It is a dance of strength and authority [...] » (Ellis 283-84).

³⁸⁸ On a vu précédemment que cette confession n'était qu'un mensonge destiné à mener à exécution son plan de séduction de Sidi.

[Resumes her dance.] (Soyinka 2009 : 30-31)

Contrairement à la Gardienne du Puits (*At the Hawk's Well*) et à la Reine (*The King of the Great Clock Tower*) qui n'explicitent pas leur danse antagoniste individuelle via la parole, Sadiku contextualise sa danse frénétique autour de l'arbre en l'investissant d'une portée politique universelle. Elle saisit l'exemple précis de Baroka comme base d'un discours général sur le contre-pouvoir féminin dont elle fait ici l'éloge. Sadiku se fait le porte-parole des femmes, d'où l'utilisation récurrente du pronom de la première personne du pluriel (« we ») : « we women undid you in the end ». La menace adressée à la figurine représentant le *bale*, et par extension, à la gent masculine dans une société colonisée et patriarcale (« Take warning my masters, / We'll scotch you in the end »), est alors actualisée dans sa danse performative autour de l'arbre. Plus tard, Sadiku assimile elle-même cette danse à un rituel, face à un Lakunle condamateur : « The scarecrow is here. Begone fop ! This is the world of women. At this moment our star sits in the centre of the sky. We are supreme. What is more, we are about to perform a ritual. If you remain, we will chop you up, we will make you the sacrifice » (31).

Bien que la danse de Sadiku semble au départ pensée comme un rite secret et solitaire, car elle l'accomplit le soir et elle est apparemment sur ses gardes (« *she is very furtive* »), à l'arrivée de Sidi qui apprend la nouvelle avec étonnement et joie, elle prend rapidement l'allure d'une révolte qui pourrait bien se muer en révolution féminine³⁸⁹ :

SIDI : [...] I suddenly am glad to be a woman.
[Leaps in the air.]
We won. We won! Hurray for womankind!
[Falls in behind Sadiku.]
Take warning, my masters
We'll scotch you in the end. (Soyinka 2009 : 31)

³⁸⁹ Cette révolte féminine n'aboutit finalement pas mais cela n'enlève rien à la force explosive et transgressive de la danse rituelle de Sadiku.

Dans la mise en scène de la pièce par la NDC (National Drama Company of Guyana) en 2017, Sadiku, au lieu de poser la statuette de Baroka devant l'arbre dès le départ, prononce une partie de son discours en instaurant un jeu corporel avec cette dernière, jeu qui incarne la prise de pouvoir féminine dont elle parle. Elle commence en s'adressant directement à l'image sculptée de Baroka qu'elle tient à la main, tantôt moqueuse, tantôt agressive :



Illustration 9 The Lion and the Jewel. Sadiku avec la statuette du bale à la main. National Drama Company of Guyana.

Puis, l'ayant posée sur le devant de la scène, elle s'accroupit près de la statuette, mimant ses propos en la faisant d'abord tourner (« At our pleasure, we spin you ») puis danser (« at our whim, we make you dance »), illustrant par-là la capacité des femmes à tirer les ficelles de la marionnette masculine :



Illustration 10 The Lion and the Jewel. Sadiku qui maîtrise la statuette du bale et la fait littéralement tourner en rond et danser. National Drama Company of Guyana.

Si nous employons le terme de ficelles, c'est parce que le discours de Sadiku tisse un lien implicite entre la toupie tournoyante (« the foolish top [that spins] ») et l'image de la quenouille : « it is you who run giddy while we stand still and watch, and draw your frail thread from you ». Sadiku renverse ici le stéréotype genré sur les femmes qui filent la quenouille : loin d'être reléguées à un statut inférieur, ces dernières créent la matière et ont la main sur les hommes (au sens littéral si l'on observe bien l'image ci-dessus) qu'elles manipulent comme bon leur semble.

Après avoir fait tourner puis danser la statuette de Baroka, Sadiku se relève, poursuivant son discours agressif et moqueur dans une position de force face à « Baroka » posé à terre. La danse qui suit s'inscrit donc tout naturellement dans le cadre de cette chorégraphie du pouvoir, fondée sur une spatialisation des rapports de force entre le *bale* et Sadiku. Cela n'est pas le cas dans la pièce de Soyinka qui ne donne pas d'indications sur la gestuelle de Sadiku avant qu'elle ne se mette à danser. Le choix de mise en scène fait par la NDC est particulièrement judicieux car il justifie pleinement l'utilité de la danse dissidente autour de la statuette : la chorégraphie

apparaît alors comme le couronnement d'un duel matérialisé sur la scène et non comme le simple redoublement de l'amertume et de la hargne verbales de Sadiku. La danse de cette dernière autour de Baroka peut ainsi s'interpréter comme une manière indirecte de répondre avec ironie aux préjugés d'hommes de pouvoir tels que le lion d'Ilujinle qui prétendent que le « monde tourne autour d'eux » (« like the foolish top you think the world revolves around you »). En l'occurrence, la statuette de Baroka se voit encerclée par une chorégraphie qui loin de se confondre avec les tournoiements stériles de la toupie, fait signe vers un horizon nouveau, celui de la liberté du corps et de l'esprit des femmes³⁹⁰, d'autant plus que Sidi rejoint bientôt Sadiku dans sa danse rebelle :



Illustration 11 The Lion and the Jewel. Sadiku et Sidi dansent avec exaltation autour de la statuette du bale. National Drama Company of Guyana.

³⁹⁰ Pourtant, et l'on note là encore la dissidence interne aux œuvres de notre corpus, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, cette danse de Sadiku autour de Baroka pourrait très bien se lire comme le signe avant-coureur d'une revanche de l'humilié en question. Sadiku adopte en effet inconsciemment le comportement agité (« it is you who run giddy while we stand still and watch ») censé caractériser le *bale* et les hommes en général, pendant que le lion d'Ilujinle, calme et confiant, se réjouit à l'idée que son plan de séduction de Sidi est en marche. Ici, comme dans les pièces de Yeats analysées précédemment, *The King of the Great Clock Tower* et *At the Hawk's Well*, la danseuse est simultanément présentée comme maîtresse de ses actes et comme simple marionnette manipulée par une volonté supérieure, tension qui empêche la vision transgressive de la danse de se faire système inamovible et univoque.

On voit bien ici que les femmes occupent littéralement le devant de la scène. Leur position de domination vis-à-vis de la statuette de Baroka est claire : non seulement elles semblent immenses à côté de cette dernière mais elles sont aussi mues par un élan de dynamisme et de joie profondes qui tranche nettement avec l'immobilité de la figurine. Le sourire aux lèvres, Sadiku et Sidi dansent leur liberté retrouvée tandis qu'un Lakunle emprunté et désarçonné fait son entrée en scène (au fond, à droite). Pour un moment, les hommes de la pièce sont relégués aux marges de l'action et l'espace scénique est investi par les corps victorieux des deux femmes.

La reconfiguration des rapports de force entre les hommes et les femmes est encore plus marquante dans la scène 3 de *Death and the King's Horseman* où la danse collective féminine acquiert un potentiel révolutionnaire. Elle prend place après un long échange verbal entre le Sergent Amusa et le groupe de femmes veillant à la tranquillité d'Elesin et de sa nouvelle fiancée, ces derniers s'appêtant à consommer leur union avant le rituel de suicide d'Elesin. Assimilé après-coup à une « révolte » par l'un des hauts représentants de l'autorité coloniale britannique, le Resident³⁹¹, le comportement dissident des femmes se traduit en effet par une violence langagière qui se canalise ensuite à travers la danse. Cette dernière est une célébration exaltée de la victoire remportée contre Amusa et ses hommes qui ont fui, honteux et amoindris, face aux moqueries de celles qui œuvrent collectivement pour les désarmer (littéralement et métaphoriquement). Voici un extrait de la scène qui précède la danse des femmes :

A swelling, agitated hum of women's voices rises immediately in the background. The lights come on and we see the frontage of a converted cloth stall in the market. The floor leading up to the entrance is covered in rich velvets and woven cloth. The Women come on stage, borne backwards by the determined progress of Sergeant Amusa and his two constables who already have their batons out and use them as a pressure against the Women. At the edge of the cloth-covered floor, however, the Women take a determined stand and block all further progress of the men. They begin to tease them mercilessly.

AMUSA I am tell you women for last time to commot my road. I am here on official business.

³⁹¹ Lors d'une discussion dans la scène 4, Pilkings et le Resident reviennent sur l'épisode conflictuel opposant les femmes qui protègent Elesin à Amusa, accompagné de ses hommes : « RESIDENT: But what has it got to do with the market women? Why are they rioting? We've waived that troublesome tax, haven't we? PILKINGS: We don't quite know that they are exactly rioting yet, sir. Sergeant Amusa is sometimes prone to exaggerations. RESIDENT: He sounds desperate enough [...] » (Soyinka 2016 : 50-51).

WOMAN Official business you white man's eunuch? Official business is taking place where you want to go and it's a business you wouldn't understand.

WOMAN (*Makes a quick tug at the constable's baton*) That doesn't fool anyone you know. It's the one you carry under your governments knickers that counts. (*She bends low as if to peep under the baggy shorts. The embarrassed constable quickly puts his knees together. The Women roar.*)

[...]

AMUSA (*he manages to preserve some dignity throughout*) I hope you women know that interfering with officer in execution of his duty is criminal offence.

[...]

WOMAN Go back and tell the white man who sent you to come himself.

AMUSA If I go I will come back with reinforcement. And we will all return carrying weapons.

[...]

AMUSA The government say dat kin' ting must stop.

WOMAN Who will stop it? You? Tonight our husband and father will prove himself greater than the laws of strangers.

[...]

AMUSA Madame Iyaloja [...] I am here to arrest Elesin for criminal intent.

[...]

GIRL No no Iyaloja, leave us to deal with him. He no longer knows his mother, we'll teach him.

With a sudden movement, they snatch the batons of the two constables. They begin to hem them in.

GIRL What next? We have your batons? What next? What are you going to do?

With equally swift movements they knock off their hats.

[...]

GIRL All right then. Off with his knickers! (*They surge slowly forward*)

[...]

AMUSA (*commencing his retreat*) We dey go now, but make you no say we no warn you.

GIRL Now!

GIRL Before we read the riot act—you should know all about that.

AMUSA Make we go. (*They depart, more precipitately*). (Soyinka 2016 : 36-42)

Dans ce passage, on constate le renversement progressif du rapport de force initial entre Amusa et ses hommes, munis de matraques pour intimider les femmes, et ces dernières qui n'ont que leur courage et leur verve comme armes d'attaque et de défense. Répondant du tac au tac à Amusa, les femmes, et plus tard leurs filles, se jouent de la loi en démasculinisant ceux qui se présentent au départ comme des symboles de force et de virilité : « *The Women come on stage, borne backwards by the determined progress of Sergeant Amusa and his two constables who already have their batons out [...]* ». Cette castration symbolique passe par des jeux de mots suggérant l'impuissance sexuelle d'Amusa (« It's the one [the baton] you carry under your government knickers that counts ») et par une action de désarmement concrète (« *With a sudden movement, they snatch the batons of the two constables* »). La révolte des femmes est d'autant plus puissante qu'elle est intergénérationnelle, les filles, qui témoignent d'une colère exacerbée, prenant en effet la relève de leurs aînées lorsque ces dernières leur semblent faiblir : « No no Iyaloja, leave us to deal with him ».

La danse qui suit célèbre ainsi la mise à mort métaphorique de la suprématie coloniale masculine, que le Sergent Amusa, perçu comme « le laquais de l'homme blanc »³⁹², sert :

A Woman bursts into song and dance of euphoria—'Tani l'awa o l'ogbeja? Kayi! Al'ogbeja. Omo Kekere l'ogbeja.' The rest of the women join in, some placing the Girls on their back like infants, others dancing round them. The dance becomes general, mounting in excitement. Elesin appears, in wrapper only. In his hands a white velvet cloth folded loosely as if it held some delicate object. (42-43)

Les paroles de la chanson qui accompagne la danse mettent l'accent sur la réactivité sans pareille des jeunes femmes présentées comme de vaillantes guerrières. Elles sont les « championnes » de la défense contre l'ennemi qui ont fait taire les porte-paroles du régime répressif des colons : « Who says we haven't a defender? Silence! We have our defenders. Little

³⁹² Dans ses commentaires sur la pièce, Jane Plastow précise le statut d'Amusa : « Sergeant Amusa is a 'Native Administration' policeman, that is, he is not employed by the British government but by the locally appointed leadership. This was the lowest form of police force in colonial Nigeria [...]. As one who fully inhabits neither the Yoruba nor the white world, Amusa is generally seen as a white man's lackey who has sold manhood to serve the colonists [...] » (Soyinka 2016 : xxxiii-xxxiv).

children are our champions ». La montée en puissance de l'enthousiasme général lors de la danse (« *The dance becomes general, mounting in excitement* ») semble en outre coïncider avec le point culminant de la relation sexuelle en cours entre Elesin et sa jeune mariée : ce dernier sort alors de la tente, portant le tissu que le sang virginal de la mariée a taché. C'est la vertu créative, voire procréative de la chorégraphie des femmes qui est ici suggérée, signe que le contre-discours féminin pourrait bientôt porter ses fruits.

Dans cette scène, on voit comment la lutte dissidente des femmes contre l'oppression coloniale est inséparable de leur lutte contre le système patriarcal qui les assujettit. Les allusions sexuelles qui ponctuent le passage précédant la danse de victoire vont ainsi bien au-delà de la simple boutade humoristique. Le comportement du sergent nigérian Amusa et de ses hommes, qui brandissent leurs matraques menaçantes en guise d'illustration d'une supposée supériorité masculine et coloniale – puisqu'Amusa est à la botte des colons britanniques –, constitue un exemple de ce que Maria Lugones, féministe décoloniale argentine, appelle la « colonialité du genre ». Dans son article « *The Coloniality of Gender* », Lugones, s'appuyant notamment sur les travaux de la sociologue féministe nigériane Oyéronké Oyewùmí, cherche à « rendre visible le rôle instrumental du système de genre colonial/moderne dans l'assujettissement [...] – des femmes et des hommes de couleur – dans tous les domaines de l'existence » (Lugones 1). Les extraits tirés de l'ouvrage d'Oyewùmí, *The Invention of Women*, que Lugones commente, sont particulièrement éclairants en ce qui concerne l'introduction, à l'époque coloniale, d'un binarisme du genre jugé étranger à la société yoruba traditionnelle, et la complicité (Lugones 9) de certains hommes yorubas avec cet « outil de domination » qu'est le « genre », compris par Oyewùmí comme une construction occidentale³⁹³ :

³⁹³ Précisons que l'argument d'Oyewùmí, qui consiste à contester l'existence du genre comme principe d'organisation du pouvoir dans certaines cultures précoloniales, a été nuancé et remis en question, notamment par Bakare-Yusuf et Rita Segato. A ce sujet, voir l'article de Breny Mendoza, « La question de la colonialité du genre » (Mendoza 2019). Dans son article, Lugones suggère qu'au-delà de l'introduction d'une hiérarchie de genre qui a favorisé les relations de pouvoir entre les hommes et les femmes colonisées, la dimension la plus « sombre » du

Oyewumi understands gender as introduced by the West as a tool of domination that designates two binarily opposed and hierarchical social categories [...]. Women are defined in relation to men, the norm. Women are those who do not have a penis; those who do not have power; those who cannot participate in the public arena. (Lugones 8)

En démasculinisant et en faisant fuir Amusa et ses hommes grâce à leur puissance verbale et physique, les femmes s'opposent ainsi au « processus double d'infériorisation raciale et de subordination sexuelle » qu'implique la colonisation (Oyewùmí citée par Lugones 8), et que des hommes comme Amusa cautionnent³⁹⁴. L'on comprend donc bien pourquoi Amusa se montre très inquiet lorsqu'il rédige le rapport des faits pour le Resident. Sans doute a-t-il saisi les enjeux socio-politiques de la révolte des femmes, ce qui ne semble pas être le cas du Resident, à en croire son échange avec Pilkings cité plus haut, en notes : « RESIDENT Why are they rioting [...]? We've waived that troublesome tax haven't we? » (Soyinka 2016 : 50).

Dans son analyse des quatre productions de *Death and the King's Horseman* auxquelles elle a assisté en 1994³⁹⁵, Christiane Fioupou, souligne l'originalité manifestée par la troupe française de l'Attrape Théâtre dans le traitement de cette scène clef où la supériorité des femmes se traduit par leur taille surdimensionnée, celles-ci étant en effet représentées par des marionnettes géantes portant des masques :

[...] sweeping onto the stage, they [the giant-sized puppets] progressively surrounded a small frightened Amusa in full regalia, fez included. The beating up of the intruder was equally conveyed [...] in a stylised, detached and nonetheless comic manner: the five puppets simultaneously moved towards Amusa who disappeared behind their majestic shapes, till they drew away, disclosing him seated on the ground in his underclothes, totally divested of his uniform [...]. (Fioupou 1999 : 235)

système de genre colonial/moderne est l'animalisation récurrente des sujets colonisés féminins qui n'atteignaient parfois même pas le statut de « femme », selon la classification occidentale (Lugones 13-16).

³⁹⁴ Bien qu'Amusa soit un nigérian de religion musulmane, comme on l'apprend au début de la pièce (Soyinka 2016 : 25), il est particulièrement sensible aux cultes yorubas et refuse notamment de parler au couple Pilkings car ils portent des costumes *egungun* dans un cadre inapproprié.

³⁹⁵ Il s'agissait de deux productions nigérianes organisées à l'occasion du Soyinka Festival à Lagos (l'une en anglais mise en scène par Jide Ogunbade, l'autre en yoruba mise en scène par Segun Ojewuyi), d'une production sénégalaise avec Talla Momar Ndiaye comme metteur en scène et sa compagnie Coups de Pilon (Lyon) et d'une production française par l'Attrape Théâtre avec Christophe Thiry comme metteur en scène (la première eut lieu au Centre des Bords de Marne).

La danse des femmes n'est pas mentionnée dans l'article mais on ne peut que saluer ce choix de mise en scène qui prépare le terrain pour la chorégraphie glorieuse qui suit.

Quant à la mise en scène de Jide Ogunbade lors du Soyinka festival au National Theatre de Lagos, elle retient ici toute notre attention dans la mesure où elle investit la danse d'un potentiel de révolte encore plus marquant que dans le texte original³⁹⁶. La scène 3 s'ouvre sur la danse des femmes gardant l'entrée de la chambre nuptiale. Il s'agit là d'un premier écart par rapport à la pièce originale car les didascalies ne parlent pas de danse à ce stade de l'affrontement entre Amusa, ses agents de police et le groupe de femmes.

Lorsque Amusa et ses hommes arrivent, ils doivent siffler à trois reprises pour que les femmes s'arrêtent. La première fois, les femmes reprennent leur danse en ignorant la présence des hommes. La deuxième fois, elles s'arrêtent et on entend alors Amusa motiver les deux gendarmes – ils se trouvent sur le côté gauche de la scène tandis que les femmes occupent le côté droit – avant qu'ils n'entament une chorégraphie militaire. Les femmes se remettent ensuite à danser sous les yeux concupiscent des deux hommes d'Amusa qui sourient. À ce moment-là, les hommes sont en haut de l'escalier et les femmes en contrebas, ce qui suggère que le rapport de force est en faveur des représentants du pouvoir. Mais la suite de la scène vient entamer l'apparente supériorité des hommes. En effet, la troisième fois que le Sergent Amusa et ses hommes sifflent, la chorégraphie militaire des hommes reprend. Amusa guide alors ses deux agents de police dont le style chorégraphique est de moins en moins militaire et de plus en plus dansant et relâché. Il semble qu'il y ait là un indice de l'influence puissante et croissante de la danse des femmes sur des hommes amoindris et risibles. À l'issue de ce moment particulièrement comique, les applaudissements du public retentissent.

³⁹⁶ Nous tenons encore à remercier Christiane Fioupou de nous avoir permis de visionner sa copie de l'enregistrement vidéo de cette production au National Theatre réalisé par Joachim Fiebach, enregistrement sur lequel notre analyse est fondée.

On voit bien comment l'affrontement verbal à venir entre Amusa et le groupe de femmes est anticipé par cette *battle* de danse qui fonctionne déjà comme une altercation. Une véritable lutte entre les hommes et les femmes a ensuite lieu. Ces dernières tentent de les repousser, puis les font tomber en dansant leur joie, munies de leurs propres « bâtons » de paille. Les femmes sont donc armées aussi, verbalement et physiquement. Ce n'est qu'après qu'elles se sont jetées sur les trois hommes qui descendent des escaliers et qu'elles les ont frappés que le dialogue commence. Lorsque les femmes retirent leurs chapeaux aux hommes, ils sont à nouveau au sol.

Dans la scène qui suit, où les jeunes filles, du haut de l'escalier, se lancent dans un numéro d'imitation moqueuse des colons britanniques, les femmes ont clairement l'avantage sur Amusa et ses hommes : elles se sont approprié la scène et sont au centre de l'attention. Quand les femmes font finalement sortir les hommes, les applaudissements du public retentissent et la danse de victoire, qui se situe dans la continuité des danses et des événements précédents, peut prendre place.

Une photo, prise par Christiane Fioupou et tirée de la mise en scène de ce passage crucial dans *Death and the King's Horseman*, illustre bien la faiblesse des hommes qui ne font clairement pas le poids face à la verve et la force physique des femmes :



Illustration 12 Death and the King's Horseman. Iyaloja (sur la droite) et le groupe de femmes qui ont mis à terre Amusa et ses hommes. National Theatre (Lagos). Mise en scène de Jide Ogunbade, © Christiane Fioupou.

Ici, les hommes, totalement dépassés et dominés, sont au sol, sans chapeaux, et les femmes, en position de force, les surplombent, menaçantes, le bâton à la main.

Qu'elles soient individuelles (comme elles le sont souvent chez Yeats) ou collectives, ces révoltes féminines qui ponctuent les pièces du corpus s'inscrivent dans le cadre plus vaste d'une réflexion sur les techniques de résistance chorégraphique auxquelles diverses catégories de personnes opprimées ou simplement gênées par le pouvoir en place ont recours, afin de véhiculer un discours dissident distinct des constructions idéologiques qu'on cherche à leur imposer.

La danse, dans les passages étudiés précédemment et dans ceux que nous nous apprêtons à analyser, ne se résume donc pas à une stratégie d'évitement, une échappatoire momentanée, ou à un simple phénomène de « décharge émotionnelle », pour utiliser une expression de Frantz

Fanon dans *Les Damnés de la terre* (Fanon 64)³⁹⁷. Elle est plutôt à interpréter comme une tactique de défense ou d'attaque virulente, un mode actif de lutte que Franz Fanon semble négliger dans son analyse des danses « plus ou moins extatiques » des colonisés. Quoiqu'ils se limitent à une brève mention de la danse pratiquée par le colonisé, les propos suivants nous semblent représentatifs d'une vision souvent partagée de la danse qui s'étend au-delà du cercle strictement colonial :

Sur un autre versant, nous verrons l'affectivité du colonisé s'épuiser en danses plus ou moins extatiques. C'est pourquoi une étude du monde colonial doit obligatoirement s'attacher à la compréhension du phénomène de la danse et de la possession [...]. Le cercle de la danse est un cercle permissif. Il protège et autorise. À heures fixes, à dates fixes, hommes et femmes se retrouvent en un lieu donné et, sous l'œil grave de la tribu, se lancent dans une pantomime d'allure désordonnée mais en réalité très systématisée, où par des voies multiples, dénégations de la tête, courbure de la colonne, rejet en arrière de tout le corps, se déchiffre à livre ouvert l'effort grandiose d'une collectivité pour s'exorciser, s'affranchir, se dire [...]. Tout est permis car, en réalité, l'on ne se réunit que pour laisser la libido accumulée, l'agressivité empêchée, sourdre volcaniquement. Mises à mort symboliques, chevauchées figuratives, meurtres multiples imaginaires, il faut que tout cela sorte [...]. (Fanon 62-63)

« Le cercle de la danse » est ici associé à un moment particulier (« À heures fixes, à dates fixes ») de relâchement de la tension accumulée dans l'esprit et le corps : « l'on ne se réunit que pour laisser la libido accumulée, l'agressivité empêchée, sourdre volcaniquement ». Fanon reconnaît le potentiel expressif des corps dansants. Il parle ainsi de la « pantomime [...] en réalité très systématisée » des danseurs qu'il juge lisible : « se déchiffre à livre ouvert l'effort grandiose d'une collectivité pour s'exorciser, s'affranchir, se dire ». Mais les conséquences et la puissance de rébellion de ce discours communautaire sont niées par la suite car ces danses de possession sont réduites à un exutoire temporaire : « il faut que tout cela sorte ».

Présentées comme remplissant « une fonction économique primordiale dans la stabilité du monde colonisé » (Fanon 63), les danses (ici de possession), ainsi que les mythes,

³⁹⁷ Précisons que Fanon parle ici de danses réelles et non de danses insérées dans une fiction théâtrale. Cependant, son discours nous semble traduire une perception problématique de la danse que nous souhaitons remettre en question.

reviendraient à se « raconter des histoires » (63), et permettraient un simple retour au calme avant la bataille finale de la libération :

Après des années d'irréalisme, après s'être vautré dans les phantasmes les plus étonnants, le colonisé, sa mitraillette au poing, affronte enfin les seules forces qui lui contestaient son être : celles du colonialisme [...]. Le colonisé découvre le réel et le transforme dans le mouvement de sa praxis, dans l'exercice de la violence, dans son projet de libération. (63-64)

Or, ce que nous cherchons à montrer, c'est que la danse, dans les pièces du corpus, qu'elle se déroule dans un cadre colonial ou pas, pourrait précisément se définir comme pratique menant à une transformation du réel (brusque ou progressive) et favorisant le « projet de libération » des divers personnages, à travers un affrontement avec diverses sources d'autorité. Que ce projet aboutisse clairement ou pas, la danse est souvent porteuse d'espoir : elle enclenche un processus de détachement des structures de pouvoir écrasantes, condition préalable à un changement durable de l'éthos et de la vie des individus opprimés.

3.2.2 « *We shall all have our dance tonight, when it matters*³⁹⁸ » : du statu quo à la révolution

De *The Land of Heart's Desire* à *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite*, en passant par *Where There is Nothing, Kongi's Harvest*, et bien d'autres pièces encore, la danse met souvent à mal les fondations idéologiques de structures plus ou moins importantes. Celles-ci vont du cercle intime de la famille (*The Land of Heart's Desire*) aux instances religieuses dominantes dans un lieu particulier (*The Land of Heart's Desire*, *Where There Is Nothing*) sans oublier l'État (*On Baile's Strand*, *Kongi's Harvest*, *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite*).

Dans *The Land of Heart's Desire*, ce sont à la fois le bon fonctionnement du cercle familial des Bruin et le christianisme lui-même qui se trouvent menacés par la danse de l'enfant-

³⁹⁸ Cette phrase est prononcée par Daodu dans *Kongi's Harvest* (Soyinka 2009 : 112).

fée, la danseuse surnaturelle refusant de se mouvoir dans une pièce où se trouve un crucifix et s'opposant à la volonté du Père Hart, comme le montre le passage suivant :

THE CHILD. Put on my shoes, old mother.
For I would like to dance now I have eaten.
The reeds are dancing by Coolaney lake,
And I would like to dance until the reeds
And the white waves have danced themselves asleep.

Bridget puts on the shoes, and the Child is about to dance, but suddenly sees the crucifix and shrieks and covers her eyes.

What is that ugly thing on the black cross?

FATHER HART: You cannot know how naughty your words are!
That is our Blessed Lord.

THE CHILD. Hide it away!
[...]
MAURTEEN. That would be wickedness!

BRIDGET. That would be sacrilege!

THE CHILD. The tortured thing!
Hide it away! (Yeats 2001 : 75)

Dans ce passage, on voit bien que la danse ne peut prendre place tant que le crucifix est présent dans la pièce, ce qui associe indirectement la chorégraphie elle-même à une activité maléfique, si l'on adopte le point de vue du Père Hart et des Bruin. Si le prêtre et le couple Bruin sont profondément choqués par le discours dissident de la danseuse (« You cannot know how naughty your words are! » ; « That would be wickedness! » ; « That would be sacrilege! »), Mary, quant à elle, ne réagit pas, signe d'une sensibilité et d'une perception du monde différentes. Du point de vue de la danseuse qui cherche à séduire Mary pour l'amener à « la terre du désir du cœur » « où nul ne vieillit » (79), la danse, synonyme de mouvement et de liberté, est incompatible avec la vision d'un être figé et « torturé » (75) que véhicule le crucifix. Cet individu sacrifié, qui désigne bien sûr le Christ, pourrait aussi renvoyer à la jeune Mary elle-même, prisonnière dans un foyer où son avenir – qui s'annonce domestique, à l'image de celui de sa belle-mère Bridget – est déjà tracé, ce dont l'enfant fée est bien consciente :

The CHILD. Stay and come with me, newly-married bride,
For if you hear him [Father Hart] you grow like the rest;
Bear children, cook, and bend above the churn,
[...]
Until at last, grown old and bitter of tongue,
You're crouching there and shivering at the grave. (78-79)

L'enfant fée prononce ces mots après avoir dansé et après que les autres personnages se sont rendu compte qu'elle faisait partie du monde des fées. Il s'agit d'un moment clef dans la pièce où deux perceptions du monde s'affrontent. En comparaison avec la beauté de l'univers anticonformiste dans lequel évolue la danseuse, les préceptes religieux et moraux des personnages pragmatiques de la pièce (Bridget, Maurteen et le Père Hart) font pâle figure (« FATHER HART. Think of this house and of your duties in it » (78)).

Comme la danseuse l'a souligné elle-même un peu plus tôt, sa puissance est sans pareille et les personnages sont incapables de la dompter : « Because you took away the crucifix / I'm so mighty that there's none can pass, / Unless I will it, where my feet have danced / Or where I've whirled my finger-tips » (78). Les tentatives désespérées du Père Hart de ramener Mary à lui sont condamnées à échouer face à l'attrait de la liberté et de la légèreté : « FATHER HART. Daughter, I point you out the way to Heaven. THE CHILD. But I can lead you [...] / Where nobody gets old and crafty and wise [...] For we who ride the winds, run on the waves, / And dance upon the mountains are more light / That dewdrops on the banner of the dawn » (79).

Après une longue joute verbale où l'enfant fée, le Père Hart et Shawn, le jeune époux de Mary, essaient tour à tour de la convaincre de rester avec eux, la danse reprend, cette fois-ci à l'extérieur de la maison, comme pour suggérer le départ de Mary qui a définitivement quitté le foyer familial pour embrasser la mort, certes, mais aussi cette liberté folle et cette lumière désarmante (« maddening freedom and bewildering light » (72)) que le Père Hart déplore quelques temps plus tôt : « *Distant dancing figures appear in the wood* » (80) ; « *Outside there are dancing figures, and it may be a white bird, and many voices singing* » (81). L'allusion à l'oiseau blanc évoque la renaissance de Mary sous une forme différente et dans un cadre

totalemment opposé à celui qu'elle connaissait jusqu'à présent. La danse célèbre donc à la fois la fin d'un cycle et le début d'une vie nouvelle.

Il est clair que dans *The Land of Heart's Desire*, la danse de l'enfant fée et des autres créatures surnaturelles qui l'accompagnent symbolise une forme de contre-pouvoir, ouvrant la voie à un autre mode d'existence caractérisé par la fluidité et le mouvement. Yeats précise que dans la mise en scène de Lennox Robinson à l'Abbey Theatre, l'opposition entre le monde de la danseuse et celui des Bruin était visuellement représentée et inscrite dans le comportement corporel des acteurs, d'où la différence entre le jeu « statuesque » des Bruin, figés dans un univers domestique et spirituel restreint, et la mobilité de l'enfant fée : « Mr Lennox Robinson, the producer, had kept all the players except the fairy child as still and statuesque as possible, so that the blank verse where there is so little animation seemed their natural utterance » (Yeats 2001 : 831). La danse de l'enfant fée s'impose alors comme un nouveau type de langage, un langage qui permet à Mary d'échapper à la prison du monde familial régi par des discours oppressants qu'elle critique au début de la pièce, faisant probablement allusion aux propos de Maurteen – le père de Shawn –, du Père Hart, de Bridget et de Shawn :

MARY: Father, I am right weary of four tongues:
A tongue that is too crafty and too wise,
A tongue that is too godly and too grave,
A tongue that is more bitter than the tide,
And a kind tongue too full of drowsy love,
Of drowsy love and my captivity. (Yeats 2001 : 72)

Bien que le corps dansant ne soit pas encore investi d'un pouvoir discursif à part entière comme il le sera dans des pièces plus tardives (voir partie I), il cohabite avec le verbe subversif de la danseuse pour construire un contre-discours qui vient remettre en question des valeurs aussi établies que la domesticité, le mariage ou encore la religion chrétienne. Même si ce n'est pas Mary qui danse et que l'enfant fée n'affiche pas de volonté dissidente claire, son propos et les conséquences de son action bouleversent les bases idéologiques établies d'un point de vue

genré et religieux. La danseuse entraîne Mary dans un microcosme où le discours patriarcal autoritaire des personnages de la pièce n'a pas de prise, comme l'illustre le passage où l'enfant fée empêche littéralement les Bruin et le Père Hart de s'approcher, offrant ainsi un exemple parfait de résistance inattaquable : « THE CHILD. [...] I'm so mighty that there's none can pass [...]; MAURTEEN. Look! Look! / There something stops him [Shawn]— look how he moves his hands / As though he rubbed them on a wall of glass! » (78).

Les « dreams of discontent » (70) de Mary et le pouvoir de résistance de la fée danseuse acquièrent une portée d'autant plus forte si on les replace dans le contexte de l'écriture et de la représentation de la pièce, qui fut jouée le 29 mars 1894 à l'Avenue Theatre (Londres) et mise en scène par l'actrice britannique Florence Farr. Comme l'explique Yeats, Farr lui avait demandé de créer un rôle pour sa nièce, Dorothy Paget (Yeats 2001 : 830). Ce lien entre l'actrice britannique et *The Land of Heart's Desire* n'est pas anodin, Farr faisant partie de ces *New Women* que Yeats fréquentait ou qui l'influençaient, des féministes qui menaient une vie indépendante, tant d'un point de vue financier que relationnel, et qui pouvaient se permettre de rejeter le rôle préétabli de femme mariée et de mère (Harris 2019 : 2). Le personnage de Mary, aussi rêveur et apparemment innocent qu'il soit, lance bien un défi aux normes patriarcales dominantes : en renonçant à une vie de couple traditionnelle avec son mari Shawn, et en optant pour une existence indépendante et fluide, à l'image de la danse de l'enfant-fée, Mary se montre aussi possiblement ouverte à la perspective d'un désir féminin qui ne serait pas hétérosexuel. C'est bien la lecture que fait Susan Cannon Harris de la pièce dans *Irish Drama and the Other Revolutions* où elle souligne la portée dissidente de *The Land of Heart's Desire* : « [...] Maire's yearning after the fairy's land is antithetical to her real-life responsibilities as wife and mother [...] » (Harris 2019 : 42). Selon Harris, *The Land of Heart's Desire* « fuses two fundamental anxieties evoked by the New Woman: the fear that she would reject motherhood, and the fear that she would reject heterosexuality » (46). De manière plus générale, sans préjuger du type

de désir qui anime Mary – peut être davantage enivrée par la perspective d’une liberté totale associée au monde de la fée danseuse que sexuellement ou amoureusement séduite par cette dernière³⁹⁹ –, il est clair que sa volonté de s’extirper de ce qu’elle nomme comme un état de « captivité » (Yeats 2001 : 72) fait écho aux efforts menés par un certain nombre de féministes à la fin du XIX^{ème} siècle, un « moment de crise et de changement dans le domaine des relations entre les genres » (Cullingford 6). Cullingford rappelle que Yeats évoluait dans des cercles favorables à l’émancipation et aux droits des femmes : « Through his early involvement with the socialist group that gathered around William Morris and his friendship with actresses like Florence Farr, Yeats met many “New Women” » (7).

Il semblerait que la danseuse, qui symbolise une forme d’existence dissidente menaçant la survie des discours et d’un ordre patriarcal étouffants, ait permis à Mary de réaliser son souhait révolutionnaire, souhait exprimé plus tôt lors d’une conversation avec Shawn : « I would take the world / And break it into pieces in my hands / To see you smile watching it crumble away » (Yeats 2001 : 72).

C’est un désir semblable qui anime Paul Ruttledge dans *Where There Is Nothing* où la danse des moines dans la crypte, sur laquelle s’ouvre la scène 2 de l’acte IV, menace clairement l’ordre établi dans le monastère⁴⁰⁰. Pour comprendre tous les enjeux de cette étrange chorégraphie, il nous faut la replacer dans le contexte d’une pièce marquée dès le départ par l’impulsion sécessionniste de Paul, riche propriétaire terrien, bien décidé à épouser le rythme nomade de ceux qu’il nomme « vagabonds ». Paul ressent en effet le besoin de rompre avec ses habitudes de vie régies par le confort et l’immobilité. Il décide alors de renouer avec la liberté et le mouvement en prenant la route :

³⁹⁹ À la question que l’enfant-fée pose tour à tour aux personnages de la pièce, « Do you love me », Mary répond : « I do not know » (Yeats 2001 : 77), maintenant l’ambiguïté de son rapport à la danseuse.

⁴⁰⁰ Dès le début de la pièce, Paul parle de ses rêves à Father Jerome : « Sometimes, I dream I am pulling down my own house, and sometimes it is the whole world that I am pulling down. [*Standing up.*] I would like to have great iron claws, and to put them about the pillars, and to pull and pull till everything fell into pieces » (Yeats 2001 : 613).

Vagabonds—that is it. I want to be a vagabond, a wanderer. As I can't leap from cloud to cloud I want to wander from road to road [...]. Did you ever think that the roads are the only things that are endless; that one can walk on and on and on, and never be stopped by a gate or a wall? They are the serpent of eternity. I wonder they have never been worshipped [...]. (Yeats 2001 : 619)

L'eût-il connu, Paul aurait probablement rejoint avec joie le cercle des fidèles d'Ogun, dieu yoruba de la route... Convaincu qu'il a entamé « la régénération de [son] âme » (619), il ne s'arrête pas là, souhaitant « bouleverser tout ce qui [l]'entoure » (614). Ayant intégré le monde des rétameurs (« tinkers »), il choisit comme précepte de vie la formule suivante tirée du 22^{ème} psaume, « *Et calix meus inebrians quam praeclarus est* » (635) (« La coupe qui m'enivre, comme elle est merveilleuse »), provoquant un état d'ébriété sociale général en offrant des verres gratuits à l'occasion de son mariage. Les conséquences de cet acte lui sont énumérées par la suite lors d'une discussion animée avec les magistrats, hommes de pouvoir représentant ce que Paul souhaite détruire, à savoir l'hypocrite bienséance du monde bourgeois et le maintien du statu quo socio-politique :

Mr. JOYCE. This is a disgraceful business, Paul; the whole countryside is demoralized. There is not a man who has come to sensible years who is not drunk.

Mr. DOWLER. This is a flagrant violation of all propriety. *Society is shaken to its roots*⁴⁰¹. My own servants have been led astray by the free drinks that are being given in the village. My butler, who has been with me for seven years, has not been seen for the last two days.

[...]

COLONEL LAWLEY. [...] I want to know when law and order are to be re-established. The police have been quite unable to cope with the disorder. Some of them have themselves got drunk [...]. (637-38)

En offrant des verres gratuits à tout le monde, Paul est accusé d'avoir attaqué les fondations mêmes de l'édifice social : « *Society is shaken to its roots* ». L'enivrement des hommes du peuple compromet en effet les règles qui régissent d'ordinaire les rapports entre les classes : « *My butler, who has been with me for seven years, has not been seen for the last two days* ».

⁴⁰¹ Nous soulignons.

Le changement brutal qu'a provoqué l'acte de Paul promet d'être difficile à supporter pour ces privilégiés qui, habitués à s'appuyer sur « l'ordre » et la « loi » pour continuer à dominer, ne peuvent plus compter sur la police : « The police have been quite unable to cope with the disaster ».

Après avoir goûté à la vie des rétameurs, Paul rejoint finalement le monastère, endroit où se déroule la danse rituelle commentée dans le chapitre 2. La scène 2 de l'acte IV s'ouvre sur cette danse des moines devant Paul Ruttledge, affaibli et gisant au sol, dans un état de transe : « *Paul Ruttledge is lying on the altar steps. Friars are dancing slowly before him in the dim light* » (646). Le Supérieur interprète immédiatement cette danse comme un contre-discours, initié par Paul, auquel il se doit de mettre fin. Rappelons en effet que c'est Paul lui-même qui avait dit aux moines de danser s'il se trouvait dans un état de transe : « THIRD FRIAR. I heard them saying Father Paul told them to do it if they ever found him in a trance again. He told them it was a kind of prayer and would bring joy down out of heaven, and make it easier for him to preach » (646). La vision des moines dansant et chantant le « vingt-deuxième psaume » bouleverse l'ordre établi dans le monastère, ce que montrent les commentaires des observateurs de la danse cités plus haut (dans notre chapitre 2, pp. 646-47 de *Where There Is Nothing*) et les réactions du Premier Moine et du Supérieur face à cet événement insolite :

FIRST FRIAR. They are singing the twenty-second Psalm. What madness to sing!

SECOND DANCER. Virga tua, et baculus tuus, Ipsa me consolata sunt.

FIRST DANCER. Parasti in conspectu meo mensam Adversus eos qui tribulant me.

SECOND DANCER. Impinguasti in oleo caput meum; *Et calix meus inebrians quam praeclarus est*⁴⁰².

SECOND FRIAR. Here is the Superior. There'll be bad work now.
Superior comes in [followed by Father Jerome]

SUPERIOR. [*Holding up his hand.*] Silence!
[*They stop singing and dancing.*] (648)

⁴⁰² Nous soulignons.

On voit ici comment l'hymne favori de Paul, « *Et calix meus inebrians quam praeclarus est* », est célébré au sein même du monastère après avoir été incarné par le peuple tout entier lors du mariage de Paul et de Sabina.

Dans le contexte particulier de la pièce, la danse des moines symbolise un potentiel de rébellion collective, une idée qui était déjà suggérée lors de la conversation entre Paul et Jérôme dans l'acte II. Dans cette scène, Paul parle de la « musique du Paradis » qu'il entend lorsque le monastère est silencieux, une musique « faite du bruit continu des épées qui s'entrechoquent »⁴⁰³ (630) et qui pourrait bien « pousser [le peuple] à danser, à défaut de prier » (630). Ici, la danse est opposée à la prière alors qu'elle y était associée dans la scène 2 de l'acte IV, mais la contradiction n'est qu'apparente car la danse des moines est perçue par le représentant de l'autorité religieuse comme un message hérétique. La danse agit en effet comme une introduction au « message » (653) proprement linguistique que Paul délivrera par la suite, discours au cours duquel il appelle de ses vœux la destruction du monde et qui mènera à son éviction du monastère.

Les bouleversements qu'entraîne la danse de personnages dissidents dans les pièces de Yeats et de Soyinka touchent aussi très souvent l'État lui-même. Dans *On Baile's Strand*, où la danse apparaît uniquement sous la forme d'un motif littéraire, c'est l'autorité royale de Conchubar qui se sent menacée par les chorégraphies indomptables du roi de Muirthemne, Cuchulain, et de ses « compagnons sauvages » (Yeats 2001 : 156)⁴⁰⁴. Les reproches qu'adresse le grand roi d'Ulad, Conchubar, à Cuchulain, qui se voit critiqué pour son supposé manque de patriotisme, anticipent ceux que le Chef de la police adresse au vieux roi Danlola dans *Kongi's Harvest* de Soyinka.

⁴⁰³ « But the music I have heard sometimes is made of the continual clashing of swords. It comes rejoicing from Paradise » (Yeats 2001 : 630).

⁴⁰⁴ Nous ne reviendrons pas sur cette pièce que nous avons analysée en détail dans notre première partie.

Dans cette pièce, écrite peu de temps avant le renversement du président ghanéen Kwame Nkrumah en 1966⁴⁰⁵, les danses menées par les opposants au régime postcolonial dictatorial de Kongi, le nouveau Président de la nation (fictive) d'Isma – reflet possible de Nkrumah – s'avèrent désarmantes pour les hommes au pouvoir parmi lesquels figure le Chef de la police (Superintendent). La pièce s'ouvre en effet sur l'adoption d'un contre-discours véhiculé par le chant et la danse d'*Oba* Danlola, chef traditionnel déchu qui a été emprisonné dans un camp, accompagné par sa suite venue lui rendre visite. Les personnages font ainsi résonner leur protestation contre la tyrannie de Kongi, participant à ce que le Chef de la police nomme une « profanation de l'hymne national »⁴⁰⁶ (Soyinka 2009 : 63). La danse de Danlola prend place après que le Chef de la police, décontenancé, a dénoncé ces « pitreries » supposément dégradantes pour un « ancien » et un roi (62). La chorégraphie permet alors à l'*oba* d'asseoir son autorité comme l'indique la didascalie à travers l'emploi de l'adjectif « royal » : « *to the beat of 'gbedu' drum, steps into slow, royal dance* » (62). Ici, la danse agit comme une réponse directe aux reproches et aux critiques du Chef de la police. La danse et le chant s'allient donc pour former un acte de rébellion envisagé comme étant plus efficace que les mots en eux-mêmes. En effet, les vers suivants tirés de la chanson subversive témoignent de l'insuffisance du langage parlé face au discours mécanique, impersonnel et répétitif du pouvoir qui étouffe les opinions jugées déviantes :

[...] Who but a lunatic
 Will bandy words with boxes
 With government rediffusion sets
 Which talk and talk and never
 Take a lone word in reply.
 [...]
 I cannot counter words of
 A rediffusion set [...]. (61-62)

⁴⁰⁵ La première représentation de *Kongi's Harvest* eut lieu en 1965 à Lagos.

⁴⁰⁶ « I say you desecrate our National Anthem. I have to do something about it. And stop that unholy noise » (Soyinka 2009 : 63).

Le meilleur moyen de « contrer » les discours figés du pouvoir est ainsi d'investir le corps entier dans la lutte contre l'oppression, c'est-à-dire de danser.

Dans la pièce, l'oppression des citoyens de la nation d'Isma par un dictateur sanguinaire se manifeste de différentes manières. On songe par exemple à l'emprisonnement du roi traditionnel Danlola, à l'exécution du père dissident de Segi ou encore à la tentative d'endoctrinement du peuple, autant de tactiques qui ont été comparées à celles qu'employait le président ghanéen Kwame Nkrumah :

[...] Nkrumah is often said to be the first modern African dictator to show all the totalitarian tendencies attributed to Kongi in this play, that is, the promulgation of a detention act, the subjugation of traditional authority, a systematic indoctrination of the youth and the striking of the pose of the deliverer and the immortal. At the time Soyinka was writing this play (1965/1966), Nkrumah had already earned for himself, deservedly or not, the reputation of being the modern African dictator *par excellence*. (Ogunba 1975 : 199)

En dépit de ces points communs, auxquels s'ajoute le parallèle entre la doctrine élaborée par le président ghanéen, nommée le « Consciencisme »⁴⁰⁷, et le « Kongisme », il est important de préciser que *Kongi's Harvest* n'est pas un règlement de comptes avec Kwame Nkrumah. Le personnage de Kongi représente les nombreux dictateurs africains qui se multiplièrent pendant la première décennie de l'indépendance des pays du continent (Ogunba 165). Soyinka s'en prend moins à un dirigeant précis, Kongi, qu'au « Kongisme » dans cette pièce, symbole d'une idéologie totalitaire destructrice : « This play is not about Kongi but about Kongism. Therefore, while it has been suggested with some justification that there are some resemblances between the character of Kongi and that of ex-President Nkrumah [...] it must be emphasized that Kongism has never been dethroned in Black Africa [...] » (Soyinka cité par Saint-André Utudjian 728).

⁴⁰⁷ Comme le fait remarquer Eliane Utudjian Saint-André, Nkrumah avait publié un ouvrage appelé *Consciencism* dans lequel il a recours à des formules algébriques pour expliquer son idéologie. Dans un même ordre d'idée, Kongi veut fournir au Kongisme une « base scientifique » en s'appuyant sur des idéogrammes (Saint-André Utudjian 727).

C'est bien contre cette idéologie totalitaire que se positionnent les personnages dissidents⁴⁰⁸ de *Kongi's Harvest*. Dans le contexte d'une pièce où danser équivaut à « donner son avis »⁴⁰⁹, la danse se présente à la fois comme la métaphore de la lutte contre le pouvoir de Kongi et comme le mode opératoire de cette lutte. Les allusions récurrentes à la danse qui doit se dérouler lors de la fête de la Nouvelle Igname, où Kongi est censé recevoir le tubercule rituel des mains du chef traditionnel Danlola, insistent sur le danger qu'elle représente pour le maintien de l'ordre actuel. Comme Daodu – le neveu dissident de l'*oba* et l'héritier du trône – l'explique à Danlola dans la deuxième partie de la pièce : « Kabiyesi, this is no time for trivialities. We shall all have our dance tonight, when it matters [...] » (112). Tout au long de la pièce, les personnages dissidents commentent cette danse, censée prendre place lors de la cérémonie rituelle, sans se montrer très précis, ce qui provoque la colère du Secrétaire, incapable de tolérer le moindre écart par rapport au programme officiel. Comme il le dit lui-même, tout a été planifié pour que le sacre de Kongi se passe dans les meilleures conditions possibles : « I have organized the rest—the agricultural show to select the prize-winning yam, the feast, the bazaar, the music, the dance » (77).

Mais la danse qu'a prévue le Secrétaire n'est évidemment pas celle que les opposants au régime souhaitent mener. Ainsi, lorsque Danlola, après s'être fait longuement attendre, arrive enfin au lieu consacré pour le rituel de remise de la Nouvelle Igname à Kongi, et dit au Secrétaire qu'il est venu voir son neveu Daodu danser, le Secrétaire perd pied :

DANLOLA: I have only come to see our son dance.

SECRETARY: Dance? Daodu? Does that one dance?
I know he shuffles about in that club
Of Segi's, but don't tell me he will
Actually perform in honour of Kongi.

DANLOLA: I do not know in whose honour
Daodu intends to dance or make others dance

⁴⁰⁸ Ce terme est employé par Kongi lui-même (Soyinka 2009 : 94).

⁴⁰⁹ En effet, dans la seconde partie de *Kongi's Harvest*, Sarumi prononce les mots suivants avant de commencer à danser : « In Oba Danlola's place his sons / Speak out their minds. [*Dances*] » (Soyinka 2009 : 110).

But he bade us to the feast saying
Come see a new Harvest jig, so,
Here we are.

SARUMI: Our sons tell us we've grown too old
To dance to Kongi's tunes. We've come
To see them do better. (123)

Bien que Danlola et Sarumi ne soient pas forcément au courant du plan échafaudé par Daodu et Segi pour perturber la cérémonie (le texte maintient un flou volontaire au sujet de ce plan)⁴¹⁰, leur discours en dit long sur les tentatives de la jeune génération de renverser un régime destructeur. La danse dissidente porte ici à elle seule l'espoir de récolter une moisson nouvelle au lieu de se mouvoir au rythme du pouvoir : « DANLOLA: But he bade us to the feast saying / Come see a new Harvest jig », SARUMI: « We've come to see them [our sons] do better [than to dance to Kongi's tunes] ».

La danse subversive finale sera l'occasion de présenter une tête coupée au dirigeant tyrannique, celle du père de Segi – la fiancée de Daodu – récemment assassiné. Cette chorégraphie macabre que nous nous apprêtons à analyser n'avait pas été anticipée par le Secrétaire qui se montre particulièrement irrité lorsque Segi, faisant preuve d'ironie, lui dit qu'elle et les femmes qui la soutiennent sont venues afin d'aider Daodu et ses hommes à danser pour Kongi : « SEGI: We heard Daodu and his men would dance for Kongi and we came to second his steps », SECRETARY: Will you all stop saying that! / What of a sudden is all this concern / With Daodu's jitterburg. For one thing / It is not on the official programme » (124).

En fin de compte, Daodu ne danse pas mais l'acte de rébellion de Segi, lui, a bien lieu, venant interrompre le festin et la fête. Lorsque Segi offre la tête de son père dissident, qui vient tout juste d'être fusillé, sur un plateau à Kongi, elle renvoie ainsi au dictateur l'image de sa portée destructrice. La jeune femme réalise donc un tour de force, transformant la

⁴¹⁰ Lorsque Daodu encourage Danlola à se rendre à la cérémonie de remise de la Nouvelle Igname, il lui avoue qu'il a un plan sans préciser lequel : « It is vital that you hand the Leader what he wants. I cannot explain it now [...] Don't ask me to say more – I cannot now. I dare not » (112).

« bacchanale » frénétique initiale, organisée en l'honneur du nouveau leader, en un « discours » politique qui laisse Kongi sans voix :

The rhythm of pounding emerges triumphant, the dance grows frenzied. Above it all on the dais, Kongi, getting progressively inspired harangues his audience in words drowned in the bacchanal. He exhorts, declaims, reviles, cajoles, damns, curses, vilifies, excommunicates, execrates until he is a demonic mass of sweat and foam at the lips.

Segi returns, disappears into the area of pestles. A copper salver is raised suddenly high; it passes from hands to hands above the women's heads; they dance with it on their heads; it is thrown from one to the other until at last it reaches Kongi's table and Segi throws open the lid.

In it, the head of an old man.

In the ensuing scramble, no one is left but Kongi and the head, Kongi's mouth wide open in speechless terror.⁴¹¹ (131-32)

On voit bien comment l'intervention inattendue de Segi vient troubler les célébrations. Au début du passage, c'est le rythme hystérique de Kongi qui prédomine, ce dernier délivrant un discours « démoniaque » tandis que les danseurs se déchaînent autour de lui (« *The dance grows frenzied* »). Le dirigeant est visiblement en position de force (« *Above it all on the dais* ») et il accapare la parole avec agressivité et violence, comme l'illustre la longue énumération de verbes qualifiant ses propos : « *He exhorts, declaims, reviles, [...] damns, curses, vilifies, excommunicates, execrates [...]* ».

Mais Segi, qui a probablement décidé de changer de plan après avoir appris que son père a été tué, souhaite tirer parti de la danse en l'honneur de Kongi. Juste avant ce passage, face à un Daodu désespéré qui pense que la fusillade du père de Segi a fait échouer leur stratégie de renversement du régime (dont on ne sait pas grand-chose)⁴¹², la jeune femme se montre en effet déterminée à redessiner le rapport de force existant afin de faire triompher les dissidents : « DAODU: We've failed again Segi ; SEGI : No, not altogether [...] I shall return soon with a season's gift for the Leader » (129). L'idée de Segi est ici un coup de génie car elle se

⁴¹¹ Cet exemple, ainsi que ceux qui suivent, a déjà été analysé dans deux de mes articles publiés : « De l'envers des mots au discours muet : danse et langage dans le théâtre de W. B. Yeats et Wole Soyinka » (Bigot 2019 a) et « Dance and Dissidence in Wole Soyinka's Plays: From Status quo to Revolution » (Bigot 2019 b).

⁴¹² Prévoyaient-ils d'assassiner Kongi ? Il semble que oui (Soyinka 2009 : 129). Si une danse subversive était bien prévue par Daodu et Segi, ce n'était visiblement pas sous cette forme qu'ils l'avaient envisagée au départ.

réapproprié la danse frénétique, reflet de la folie de Kongi, afin d'en faire un contre-discours marquant qui invalide les propos précédents du tyran où celui-ci faisait l'éloge de « l'esprit de la récolte » et de « l'esprit de la résurgence » (129). Le moment est solennel et le suspense est à son comble : « *A copper salver is raised suddenly high; it passes from hands to hands above the women's heads: they dance with it on their heads; it is thrown from one to the other until at last it reaches Kongi's table and Segi throws open the lid* ». Non seulement Segi réussit-elle à déplacer le centre de l'attention du peuple mais son message muet est un franc succès, faisant taire Kongi : « *In the ensuing scramble, no one is left but Kongi and the head, Kongi's mouth wide open in speechless terror* ».

La gravité et l'importance de cette danse finale éclipsent l'image du festin orgiaque décrit par les didascalies quelques temps avant : « *It is the signal for the feast to begin. A real feast, a genuine Harvest orgy of food and drink that permits no spectators, only celebrants. The dancing, the singing, are only part of it, the centre is the heart and stomach of a good feast* » (130). Alors que la cérémonie en l'honneur de Kongi n'accordait qu'une place minimale à la danse, Segi a fait de la danse elle-même le support de la révolte.

On a ici affaire à une Salomé africaine moderne. Après Yeats, Soyinka repense le mythe biblique en investissant l'image centrale de la danse et de la tête coupée d'une force politique dissidente inouïe. Comme chez Yeats, la danse a lieu après la décapitation et Segi, à l'instar de la Reine dans *The King of the Great Clock Tower*, transforme la chorégraphie en un instrument de pouvoir, mettant à l'honneur un homme qui se situe à l'opposé du chef de l'État⁴¹³. Les chansons des musiciens du night-club, au début de la pièce, annonçaient déjà implicitement la danse finale avec la tête coupée, dans des vers qui rappellent le miracle de la tête chantante du Vagabond et du Porcher dans *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March* : « *But Segi / You are the stubborn strand / Of meet, lodged / Between my teeth / I picked and*

⁴¹³ Au sujet de la réappropriation du mythe de Salomé par Yeats, voir la deuxième partie.

picked / I found it was a silken thread / Wound deep down my throat / And makes me sing » (75). Quoique la tête du père de Segi ne chante pas, Segi encourage Daodu à chanter avant la danse finale comme pour anticiper la victoire⁴¹⁴ : « Sing, damn him, [Kongi] sing! » (129).

La portée politique du geste de Segi, comparée à une « fille de la mer » par le Secrétaire (88), est pourtant plus grande que dans la pièce de Yeats du fait que la danse est publique et implique un bouleversement global des structures de pouvoir. Segi est la véritable héroïne de la pièce car Daodu était prêt à abandonner avant qu'elle ne prenne les choses en main.

Précisons que la pièce ne se termine pas sur la vision éloquente d'un Kongi pris de court par le retournement de situation qui vient d'avoir lieu, mais sur le son émanant de la grille de fer lorsqu'elle celle-ci touche le sol en se refermant : « *A mixture of the royal music and the anthem rises loudly, plays for a short while, comes to an abrupt halt as the iron grating descends and hits the ground with a loud, final clang* » (138). La conversation entre Danlola et le Secrétaire qui prend place avant, dans la dernière partie de la pièce, intitulée « Hangover », suggère en effet que la révolution entamée par Segi et Daodu pourrait bien être interrompue par Kongi. Pourtant, la force visuelle de l'acte politique de Segi a laissé son empreinte dans les esprits des lecteurs et des spectateurs, ouvrant la voie à de futures révoltes. Pour reprendre l'idée d'Ogunba, si l'on considère *Kongi's Harvest* « du point de vue du pur effet théâtral », « la présentation par Segi d'une tête d'homme [...] à Kongi [...] est la fin véritable de la pièce, car c'est l'événement que le public se remémorera en guise d'épisode final » (Ogunba 1975 : 195).

Tout comme la danse est choisie par Danlola, Segi et Daodu comme arme de protestation dans *Kongi's Harvest*, les prisonniers de *From Zia, With Love* se lancent dans une chorégraphie qui incarne leur potentiel de rébellion, bien qu'elle prenne fin brusquement lorsqu'un des prisonniers, malade, s'effondre⁴¹⁵. Hyacinth, le « leader » des prisonniers,

⁴¹⁴ La danse a lieu avant le chant de la tête coupée dans *The King of the Great Clock Tower*.

⁴¹⁵ Comme l'explique Jeyifo, *From Zia, With Love* s'appuie sur un événement qui s'est déroulé à Lagos en avril 1985 sous le régime des généraux Buhari et Idiagbon, à savoir la fusillade de trois trafiquants de drogue par un

constatant que le Superintendent ignore ses remarques au sujet de la santé désastreuse de ces derniers, utilise le rythme comme force de cohésion et de subversion. Les didascalies traduisent bien le changement qui s'opère entre le geste de violence stérile de Hyacinth, tandis qu'il secoue les barreaux de la cellule, et la création d'un acte rythmique qui débouche sur un chant et une danse :

As the steps recede further, he grasps the bars of the cell doors and shakes them violently [...]. He changes the violent shake to a rhythmic one, and is soon joined by the other prisoners who bang cups, plates, sticks and join in the chant [...]. Someone begins to stamp to the rhythm. In a few moments the cell is filled with gyrating figures in silhouette, the corridor bulb leaving a pool of light forestage so that the sick man remains visible. He makes a violent effort to sit up, propping himself up on the elbow, a ghost of a grin appearing on his face. As the gyrations reach a crescendo, he collapses suddenly [...]. (Soyinka 1999 : 105)

L'impulsion colérique de Hyacinth donne naissance à un mouvement collectif qui parvient même à remotiver, pour un court instant, le malade, au bord de l'effondrement : « *In a few moments, the cell is filled with gyrating figures in silhouette ... He [the sick man] makes a violent effort to sit up, propping up on the elbow, a ghost of a grin appearing on his face* ».

Un autre exemple caractéristique du recours au corps dansant comme modalité de contestation de l'autorité se trouve dans la scène 2 de *Jero's Metamorphosis*, pièce publiée en 1973 où, au terme d'une discussion animée, Chume danse devant Major Silva, membre de l'armée du Salut qui cherche à préparer ce dernier en vue des exécutions à venir. Chume ne parvient pas à jouer de la trompette comme le souhaiterait Major Silva : en effet, il possède un rapport « naturel » (Soyinka 2009 : 190) et pratique à la musique contrairement à son opposant qui prétend la « comprendre » (188). Chume joue donc selon sa propre sensibilité en dépit des remontrances de Silva qui lui interdit d'imposer son rythme et tente de réguler son tempo :

peloton d'exécution militaire. Voir Jeyifo, *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism* (111-12) pour plus de détails sur les circonstances de cet événement. La pièce nous confronte aux performances de divers prisonniers qui imitent avec cynisme les leaders militaires du Nigeria : « [Its interest lies in] Soyinka's mobilization of the visual, verbal and gestural repertoire of popular festivity and hilarity as sources of resistance to the authorized, decreed languages and culture of impunity of the state, the state of drunken power and pomp, of obsession with rank and authority [...] (Jeyifo 2004 : 113-14).

« SILVA: All right. Now, Chummy, this time try and play what is written down here. Stick it on your trumpet please. You see, you cannot give church hymns your own rhythm. You have to play what has been put down, so please read the score and play » (188-89).

Alors que Silva incite Chume à s'en tenir à la partition, ce dernier, qui ne sait pas lire la notation musicale, ne peut s'empêcher de personnaliser et d'africaniser l'hymne existant (« What a friend we have in Jesus ») : « SILVA: « Sharp and precise, Chummy, not like high life or juju music » (189).

Après avoir été critiqué par Major Silva, un homme condescendant qui le traite « d'illettré musical » (189), Chume tisse une métaphore culinaire pour faire la leçon à celui qui se trouvait au départ en position de force. Il cesse ainsi de suivre « le mouvement », comme le voudrait Silva (190), faisant l'éloge de l'improvisation et de l'originalité en musique. Selon Chume, en musique comme en cuisine, il faut ajouter un peu de « poivre » à la préparation, sans quoi le goût n'est pas assez prononcé, ce que Silva considère être des décors superflus : « SILVA: No flourishes [...]. You played that bit Ta-a-ta instead of ta-ta » ; « Chume: Oh you mean the pepper » (190). C'est face à l'incompréhension de Major Silva qui se montre affligé par ce qu'il nomme « nonsense » (191) que Chume finit par s'éloigner totalement du scénario musical et comportemental prévu par Silva. Voyant bien que Silva et lui n'arriveront pas à trouver un terrain d'entente, faute d'un vocabulaire commun, le trompettiste construit son propre contre-discours musical et chorégraphique :

CHUME [*blasts an aggressive note on the trumpet*] : Stockfish!
[*Another*] Bitter-leaf! I done tire for your nonsense. [*Throws down cap, blows more notes.*]
Locust bean and red pepper! [*Kicks off shoes.*] If you still dey here when I put the ngwam-
ngwam you go sorry for your head.
Throws himself into the music now, turning the tune into a traditional beat and warming progressively. His legs begin to slice into the rhythm and before long his entire body is caught up with it. He dances aggressively towards Silva who backs away but cannot immediately escape as Chume's dance controls the exit [...]. (191-92)

L'obéissance de Chume vole ici en éclats à mesure qu'il se laisse emporter par son propre rythme : « *His legs begin to slice into the rhythm and before long his entire body is caught up*

with it ». S'étant débarrassé de son chapeau et de ses chaussures, et ayant renvoyé à Silva sa propre insulte (« I done tire for your nonsense »), il peut se livrer pleinement à sa danse agressive. La chorégraphie de Chume, entraînée par le rythme traditionnel de la musique qu'il joue, se présente ainsi comme le moment fort de la confrontation, une réaffirmation de l'identité du musicien qui parvient à retourner le rapport de force en sa faveur. La danse, comprise comme une véritable menace, fait fuir Major Silva.

Le style musical et chorégraphique de Chume est d'autant plus subversif qu'il s'éloigne de ce que Silva décrit comme étant les caractéristiques attendues de l'air joué par la fanfare⁴¹⁶ de l'Armée du Salut : « [...] Always remember that the tunes of the Army must be martial in colour and tempo. We march to it remember, not dance » (190). Comme nous l'apprenons par Silva, l'Armée du Salut a en effet un rendez-vous important le lendemain puisque des exécutions auront lieu : « Brother Chume, please. Do remember we have an important date at tomorrow's executions. We must rehearse! » (191). Silva fait ici allusion à la transformation de Lagos Bar Beach en un « amphithéâtre national d'exécutions publiques » (201) censé encourager le tourisme, une « référence à l'exécution publique de voleurs, un phénomène qui reste une réalité de l'ère post-guerre civile dans ce pays [le Nigeria] » comme l'explique Femi Osofisan (Osofisan 160). Gowon, président du Nigeria de 1967 à 1975, organisa en effet des exécutions publiques sur la plage de Lagos, Bar Beach « dans un climat de liesse populaire » (Saint-André Utudijan 756). Ainsi, le « *swingy beat* » (Soyinka 2009 : 189) de Chume et sa danse spontanée foulent au pied la dimension disciplinaire et militaire de ce genre de musique, et du même coup, s'opposent indirectement aux régimes militaires dictatoriaux tels que celui de Gowon.

Un tel élan transgressif se mue en une authentique force révolutionnaire dans *The Bacchae of Euripides: A Communion Rite*, réécriture soyinkienne des *Bacchantes* d'Euripide.

⁴¹⁶ « Brass band » dans le texte.

La danse y est synonyme de libération pour un peuple qui se trouvait jusqu'à présent sous l'emprise d'un dirigeant tyrannique à l'image de nombre de dirigeants africains de l'ère postcoloniale :

the dancing returns the power of the past to the people, the power that Pentheus' cruel governance had denied them. All the different forms of dancing also image an end to the political and historical structures that empire had imposed on the region – both specifically in Nigeria and more widely throughout Africa – and which power-hungry rulers like Pentheus retained: dancing is liberation. Not only is Pentheus conquered, but other imperial manifestations of his rule are also banished when the dance's power takes effect. (Gilbert et Tompkins 40)

Les fidèles de Dionysos sont perçus par Penthée comme des fauteurs de trouble⁴¹⁷ : « I want an end to the drunken dancing / The filth, the orgies, the rot and creeping / Poison in the body of state. I want Order and – / I want immediate results [...] » (Soyinka 1973 : 256). En effet, dans cette pièce, la danse est le symbole même de la révolution, de ce « nouvel ordre » que le Chef des Esclaves célèbre (239), un ordre qui implique la mort de Penthée⁴¹⁸. La danse figure cette « nouvelle vitalité » qui promet d'aider Thèbes à sortir de son « passé sclérosé », comme l'explique Kadmos : « It's going round, it's catching Thebes on the rebound. Thebes has fallen out of love with our fossilized past and needs to embrace a new vitality [...] » (252).

En tant que telle, elle provoque un bouleversement des habitudes du peuple, perturbant les règles de décence qui régissent la société et transcendant « la barrière de l'âge, la barrière du sexe où la barrière qui sépare l'esclave du maître » (255).

⁴¹⁷ Dionysos explique son désir de vengeance au début de la pièce : « Thebes taints me with bastardy. I am turned into an alien, some foreign outgrowth of her habitual tyranny. My followers daily pay forfeit for their faith. Thebes blasphemes against me, makes a scapegoat of a god. It is time to state my patrimony—even here in Thebes » (Soyinka 1973 : 235). La danse s'inscrit donc dans une stratégie de rétablissement de la justice.

⁴¹⁸ Au-delà du rôle de la danse elle-même dans la pièce, les propos de Soyinka au sujet de *The Bacchae of Euripides* dans « Between Self and System » (*Art, Dialogue and Outrage*) rendent compte du lien existant entre théâtre et révolution: « Revolution, as idiom of the theatre and explication of Nature itself is, in my opinion, at the heart of *The Bacchae of Euripides* [...] And perhaps it is because of the recognition of Dionysos as, on one level, a universal paradigm for the artist – the dramatic artist that is, as illusionist, conjurer, agent of release and control, a medium of primordial chaos, yet midwife of beginnings – that a celebration of Dionysos becomes, truthfully, a celebration of theatre: theatre as community, as idiom of liberation and renewal », (Soyinka 1993 : 45-7).

Le renversement de la structure hiérarchique de la société est mis en avant dans une scène où Dionysos fait de Penthée, leader tyrannique sévère, un danseur dionysiaque féminisé : sous l'influence du vin, Penthée ne se rend pas compte qu'on l'a recouvert de vêtements de femme (« a female Bacchic costume ») (289). Ses mouvements, supposés être ceux d'une marche militaire, reproduisent en fait la danse exécutée par Tirésias et Kadmos quelque temps plus tôt, alors qu'ils s'apprêtaient à rejoindre les fidèles du dieu dans les montagnes :

PENTHEUS: He's taught [the drill-master] a new march to the household cavalry
 A masterpiece of precision. We'll prance through
 Thebes like those splendid horsemen. Wait,
 I'll teach you the movements. It's simple—
 Watch my feet!
 [*He draws his 'sword', performs a brief salute forwards and sideways, then strikes a dance pose*]
 Here we go—
 One-Two-Back, One-Two-Back, One-Two-Back...
 [*exactly like Tiresias. The music of Dionysos accompanies him, welling in volume as Pentheus throws himself passionately into the dance, exhorting Dionysos's efforts.*] (293)

Le comique de la scène réside dans la transformation de Penthée qui s'improvise professeur de danse et fait, sans s'en rendre compte, la leçon à celui qui n'est en réalité autre que son ennemi juré, Dionysos : « I'll teach you the movements. It's simple – / Watch my feet! ». Déguisé en femme et incapable de maîtriser ses propres mouvements, Penthée représente ici tout ce qu'il rejetait jusqu'à présent. Rappelons-nous en effet qu'il reprochait justement à l'étranger (qui est en réalité Dionysos) son genre incertain quelques temps plus tôt : « Go scour the city, bring me this foreigner / This thing of doubtful gender who infects / Our women with his strange disease and pollutes / Our marriage beds (263) ». Le discours de Penthée s'étant retourné contre lui, le leader incarne ici, sans le savoir, le contre-discours que forment les danses extatiques et frénétiques des fidèles de Dionysos dans la pièce. Devenu la marionnette du dieu, Penthée ne résistera pas longtemps au mouvement sécessionniste en faveur de l'ordre nouveau qui rassemble les Ménades et les Esclaves, la présence du chœur d'esclaves étant un des éléments significatifs que Soyinka ajoute à la pièce d'Euripide.

En effet, si Penthée s'inquiète tout particulièrement du nouvel engouement populaire pour Dionysos, c'est parce qu'il craint une révolution non pas simplement d'ordre religieux mais aussi d'ordre politique, c'est-à-dire un soulèvement des esclaves. Il souhaite ainsi faire la guerre aux Bacchantes pour stopper le mouvement de libération :

PENTHEUS: [...] Set in motion
The standard drill for a state of emergency—
I have reasons for that—these restive dogs
Might see their chance to stage a slave uprising,
I have seen signs, so see to it!
I want the troops massed here directly
We attack the Bacchae at once. (282)

Il est vrai que dès le début de la pièce, après la danse dionysiaque qui réunit les vestales – présentes dans le cadre des rites d'Eleusis – et les esclaves, le Chef des Esclaves encourage les hommes encore hésitants à tirer parti du bouleversement global qu'entraîne la nouvelle religion et qui s'étend bien au-delà d'une rébellion ponctuelle : « Let them [the master race] reckon now, not with mere men, not with / The scapegoat bogey of a slave uprising / But with a new remorseless order, forces / Unpredictable as molten fire in mountain wombs. / To doubt, to hesitate is to prove underserving » (240).

C'est justement pour convaincre Penthée d'accepter ces « forces imprévisibles » décrites par le Chef des Esclaves (240) que Dionysos, avant le passage marquant étudié plus haut où Penthée se mue en danseur dionysiaque, cherche à donner une leçon de vie au tyran. Pour ce faire, il l'hypnotise et projette, comme par magie, une scène de danse endiablée devant ses yeux ébahis, un ajout caractéristique du réinvestissement dramaturgique de la danse dans la réécriture soyinkienne des *Bacchantes* : « don't talk—look! » dit alors le dieu à Penthée comme pour suggérer que la danse à elle seule suffira à expliquer au tyran la nécessité d'une libération mentale et corporelle (285). Car, comme Dionysos le dit à Penthée, ce dernier est prisonnier de ses propres chaînes : « Your world is bound in manacles » (284). La scène dansée, qui nous donne à voir le comportement subversif d'Hippoclides, un fidèle du dieu, lors de son mariage,

constitue un bon exemple du renversement du statu quo que provoquent les chorégraphies dionysiaques :

Wedding scene. Music. The bridal procession enters, masked [...]. The bridal retinue registers variations of hauteur, their clothes and attitude denote sixty-carat nobility, probably trade [...]. A servant-girl brings wine, is waved away by the aristocratic front-liners. She finds takers in the very rear.

By the time she gets there the bridegroom arrives. His retinue is one, a sort of bestman. The bridegroom is clumsy, awkwardly dressed for the occasion in what must be his Sunday best [...].

In the hall the bridegroom is waved unceremoniously to a seat almost at the feet of the bridal group. He sweats, his collar (or whatever) is too tight. This is a creature who is not comfortable in clothes. The masks from on high turn on him and inspect him coldly [...].

The wedding feast begins. Dancers perform. The bridegroom grows more and more uncomfortable [...].

A sudden clash of cymbals. All movements stop. Ceremonially, the father rises, unveils the bride. From all the guests, hands and faces are lifted in unmistakable gestures of rapture. Expect the bridegroom [...]. The bride (also masked) is a picture of horrendous, irredeemable ugliness.

The wine-girl is almost never away from the bridegroom. The performing dancers resume their jigs. The bridegroom drinks. [...] Suddenly he leaps up, brushing aside the restraining arm of his bestman. He strides among the dancers, stops the musicians and gives them instructions. He begins to dance. Already, a transformation has commenced. The music quickens. He stops, flings off his mask and garments. Underneath, the Dionysian fawn-skin. The bridal group registers predictable shock at the scantiness. He begins to dance. He DANCES!

The dance ends with a leap on the bridal table, upside down, his back to the shocked "high table". The bride screams, the father rises in fury. His lips move and over an amplified system, the historic exchange:

FATHER-IN-LAW: Hippoclides, you have danced your wife away.

BRIDEGROOM: [*a melon-sized grin on his face.*]: Hippoclides does-not-care! (285-86)

Au début de l'extrait, le rapport de force est à l'évidence en faveur de la mariée et de ses proches qui affichent avec fierté leur richesse et leur supposée supériorité. À côté d'elle, le jeune marié fait pâle figure, accompagné uniquement de son garçon d'honneur : « *His retinue is one, a sort of bestman. The bridegroom is clumsy, awkwardly dressed for the occasion in what must be his Sunday best* ». Sa maladresse et son malaise viennent visiblement d'une inadéquation totale entre sa personne et l'environnement hostile dans lequel il a pénétré : « *In the hall the bridegroom is waved unceremoniously to a seat almost at the feet of the bridal group. He sweats, his collar (or whatever) is too tight. This is a creature who is not comfortable in clothes. The masks from on high turn on him and inspect him coldly [...]* ». La répartition spatiale des

participants est ici éloquente, suggérant le pouvoir financier et social de la famille de la mariée qui toise avec mépris le jeune marié du haut de son piédestal. Si l'usage du terme « créature » pour désigner Hippoclides pourrait sembler négatif, il est en réalité le signe d'une différence fondamentale entre le jeune homme, qui s'apprête à saisir courageusement sa liberté, et la famille de la mariée, embourbée dans ses préjugés de classe et ses certitudes.

Après un passage comique où l'hypocrisie des invités est soulignée, ceux-ci n'osant pas reconnaître la laideur de la mariée, contrairement à Hippoclides qui ne cache pas son dégoût, le jeune marié, enivré, se lance dans une danse dionysiaque qui foule au pied les convenances et le replace au centre de l'attention. C'est lui qui dicte désormais sa loi en imposant aux musiciens son propre rythme (« *He strides among the dancers, stops the musicians and gives them instructions* ») et en se débarrassant de tous ses oripeaux : « *Already, a transformation has commenced. The music quickens. He stops, flings off his mask and garments. Underneath, the Dionysian fawn-skin. The bridal group registers predictable shock at the scantiness. He begins to dance. He DANCES!* ».

La transformation qui est mentionnée concerne bien sûr le jeune marié qui se libère totalement dans un mouvement d'éclosion euphorique que traduisent les majuscules : « *DANCES!* ». Mais cette transformation a aussi une portée plus générale puisque la danse redessine le rapport de force existant entre la famille de la mariée et Hippoclides : de ce point de vue-là, les majuscules traduisent le choc visuel de la famille. Le saut final d'Hippoclides sur la table de la mariée conclut en beauté la chorégraphie rebelle qui forme un contre-discours remarquablement efficace, l'expression « upside down » faisant à la fois référence à la position corporelle du marié et au renversement de situation qui s'est opéré. Le court échange verbal qui suit entre le père de la mariée et Hippoclides confirme la transformation. La danse dionysiaque dissidente a permis au jeune marié de se réapproprier un moment crucial de sa vie sans se

préoccuper des conséquences : « Hippoclides does-not-care! » répond-il avec un sourire désarmant ([*a melon-sized grin on his face*]).

Pendant ce temps, Penthée se tait, ce qu'il fera bientôt de manière définitive. Comme le dit le Chef des Esclaves plus tard : « The ruler is overruled » (294). La force du contre-discours que porte la danse dans cette petite pièce dans la pièce est à l'image de celle des autres passages dansés de *The Bacchae of Euripides: a Communion Rite*, où l'énergie de la religion et des chorégraphies dionysiaques finit par détrôner le tyran, réalisant ainsi un « *coup d'état* » insolite (254). C'est lors d'un échange avec Tirésias que Kadmos, se sentant renaître, utilise cette expression :

KADMOS: Shall I arrest him [Pentheus] for his own good do you think? There are still soldiers loyal to me. We could stage a *coup d'état*.

TIRESIAS: To the mountains Kadmos. The god awaits us.

KADMOS: Ah well, maybe you're right [...]. I could dance all night without tiring, simply beating earth with my thyrsus. (254)

Si Tirésias semble ne pas tenir compte de la proposition de Kadmos en l'encourageant plutôt à rejoindre les fidèles dans les montagnes, la pièce nous montre bien comment les danses participent d'un mouvement dissident général en faveur de la liberté et de la justice (295) qui aboutit à la fin d'un règne et annonce le début d'un nouveau cycle. Quand il prononce ces mots, Kadmos n'a pas encore conscience que le coup d'état aura bien lieu en quelque sorte, mais pas avec l'aide de l'armée...

Comme les exemples étudiés précédemment le montrent, le corps dansant, dans les pièces de Yeats et de Soyinka, développe un propos subversif qui vise à percer la « croûte inerte de l'âme » (Soyinka 1973 : 244), c'est-à-dire à remettre en question les certitudes idéologiques et l'ordre établi. Ce phénomène est repérable à deux niveaux : au niveau immédiat de l'intrigue des pièces, où les personnages danseurs sont souvent des individus dissidents, et au niveau méta-textuel, les dramaturges proposant une vision anti-essentialiste et audacieuse de l'identité

à travers leur réflexion plus ou moins implicite sur le corps dansant qu'il convient ici de re-contextualiser.

Après nous être penchés en détail sur les diverses manifestations du discours dissident formulé par les corps dansants à l'échelle de l'intrigue des pièces, nous souhaitons, dans ce dernier chapitre, explorer les discours alternatifs de Yeats et de Soyinka sur la danse, qui transparaissent en filigrane dans les pièces, et qui tranchent avec les discours normatifs véhiculés par certaines autorités culturelles et politiques nationalistes irlandaises et nigérianes (de l'époque coloniale à l'ère postcoloniale). Si les corps dansants imaginés par Yeats et Soyinka sont subversifs, c'est en partie par ce qu'ils « remet[tent] en question et expose[nt] la construction du corps dans la culture [irlandaise et nigériane] »⁴¹⁹ (Wolff 96).

Bien que Yeats et Soyinka évoluent dans des contextes socio-historiques forts différents, nous verrons qu'ils se rejoignent à bien des égards, notamment dans leur refus de faire de la danse un symbole identitaire nationaliste figé qui régirait le rapport de tout citoyen à son propre corps individuel et au corps politique. Chez les deux dramaturges, la réinvention du corps dansant, et par là même de l'identité irlandaise et nigériane, implique de dépasser la démarcation artificielle entre tradition et modernité et de sortir des modèles corporels restrictifs envisagés par un certain nombre de décideurs culturels et politiques dans leurs pays respectifs.

⁴¹⁹ Nous nous réapproprions ici les propos de Janet Wolff au sujet de la danse, dans son article « Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics »: « What this means is that dance can only be subversive when it questions and exposes the construction of the body in culture » (Wolff 1996).

Chapitre 4 – « Corps et désaccords » : le discours dissident de Yeats et de Soyinka sur le corps dansant

4.1 The « resurrection of the body⁴²⁰ » : Yeats et la réinvention du corps dansant

4.1.1 « *There will be no more dancing in our time*⁴²¹ » ?

Dans *The King's Threshold*, une jeune fille de la cour du roi Guaire formule son inquiétude au sujet de l'avenir de la danse dans un contexte où les musiciens ont cessé de jouer, face à la grève de la faim du poète Seanchan, et où l'autorité religieuse de la pièce considère que la danse contribue au désordre⁴²² : « *There will be no more dancing in our time. For nobody will play the harp or the fiddle* » (Yeats 2001 : 139). Publiée pour la première fois en 1904 puis en 1922 avec une nouvelle fin, *The King's Threshold* aborde ainsi une question qui sous-tend toute l'œuvre dramatique de Yeats : celle de la survie difficile de l'art chorégraphique à une époque où la construction puis le renforcement d'un État irlandais indépendant, fondé en 1922, s'appuie sur une codification et une jugulation du corps en mouvement.

Des stratégies mises en place par la Gaelic League, depuis la fin du 19^{ème} siècle, afin de créer un canon de danse irlandaise supposément authentique, aux efforts mobilisés par l'Église catholique et par l'État libre⁴²³, dans les années 1920 et 1930, pour entretenir la pureté fantasmée d'une danse nationale irlandaise imperméable aux innovations modernes étrangères, le corps dansant est pensé par un grand nombre d'autorités culturelles et politiques irlandaises du début du 20^{ème} siècle comme un outil politique avant tout. Cristallisant toutes les préoccupations de ces dernières quant au façonnement d'une identité proprement irlandaise,

⁴²⁰ J'emprunte cette expression à Yeats dans « Discoveries » (*Essays and Introductions*) (Yeats 1961 : 297).

⁴²¹ Cette phrase est prononcée par une jeune femme de la cour dans *The King's Threshold* (Yeats 2001 : 139).

⁴²² À ce sujet, voir le chapitre 3 de la partie II.

⁴²³ Selon le traité anglo-irlandais, rédigé en 1921, et adopté par le Dáil le 7 janvier 1922, l'Irlande acquiert le statut de *dominion*. Elle peut bénéficier d'une indépendance totale pour gérer ses affaires intérieures mais doit prêter serment de fidélité à la Couronne (Slaby 115). L'État libre ne rassemble que les 26 comtés du sud de l'Irlande.

qui ne devrait rien à l'Angleterre, la danse se retrouve alors au cœur d'un débat plus large portant sur les moyens à emprunter pour réinventer ou inventer l'Irlande⁴²⁴. Les deux visions qui s'affrontent dans ce débat autour de l'identité irlandaise sont les suivantes : à la conception nationaliste de D. P. Moran qui prône l'usage de la langue gaélique et accorde une grande importance à la religion catholique, défendant l'idée d'une *Irish-Ireland*⁴²⁵, s'oppose une conception plus fluide et moins exclusive de l'identité irlandaise qui correspond à celle de Yeats. Deirdre Mulrooney résume bien l'enjeu crucial de la danse au sein de ce débat :

For the project of “inventing Ireland” manifested itself most eloquently in the National Project Part Two, the unspoken one of “inventing Irish bodies”. Central to the events that shaped the future of Irish dancing and the curtailment of Irish bodies at the turn of the century was the foundation in 1892 [sic 1893?] of *Conradh na Gaeilge*, or the Gaelic League. (Mulrooney 9)

Mulrooney attribue un rôle important à la Gaelic League dans la mise en place de ce qu'elle présente comme le deuxième volet du projet national : « inventer les corps irlandais », et plus précisément les corps dansants. Si, comme nous allons le voir, la Gaelic League joua en effet un rôle déterminant en contribuant à repenser le corps dansant, afin qu'il anticipe puis qu'il représente le corps politique de l'Irlande elle-même⁴²⁶, il convient toutefois de nuancer la notion de projet implicite et officieux qu'évoque Mulrooney : « the unspoken one of “inventing Irish bodies” ».

En effet, les discussions autour de la création d'un corps dansant irlandais modèle qui fonctionnerait comme point de repère identitaire se multiplièrent à partir de la fin du 19^{ème}

⁴²⁴ Nous songeons ici au titre de l'ouvrage de Declan Kiberd « *Inventing Ireland* ».

⁴²⁵ David Patrick Moran (1869 – 1936) est un journaliste et activiste irlandais qui publie *The Philosophy of Irish-Ireland* en 1905, texte dans lequel il prône un nationalisme irlandais gaélique et catholique. Comme le montre Susan Cannon Harris dans *Gender and Modern Irish Drama*, Arthur Griffith était l'un des défenseurs principaux de cette *Irish-Ireland* : « Irish-Ireland nationalism was characterized first and foremost by the belief that decolonization was most effectively achieved through de-Anglicization. The goals, strategies, and preoccupations of Irish-Irelanders were heavily influenced by, and in sympathy with, those of the Irish language movement » (Harris 2002 : 30).

⁴²⁶ Barbara O' Connor commente ce phénomène dans *The Irish Dancing: Cultural Politics and Identities, 1900-2000* : « It is argued that the Irish dancing body was shaped in such a way that it could adequately reflect the body politic of the nascent nation-state (O' Connor 18) ».

siècle. Helen Brennan explique ainsi que le débat quant à l'acceptabilité ou la non-acceptabilité des danses, suivant leur origine, était omniprésent, que ce soit dans le journal de la Gaelic League (*An Claidheamh Soluis*) ou dans d'autres journaux de l'époque (Brennan 31), où la question de la pureté de la danse occupait une place centrale. Si la Gaelic League – une organisation culturelle, fondée par le protestant Douglas Hyde, qui était inclusive à ses débuts mais évolua petit à petit vers une conception plus restreinte de l'identité irlandaise⁴²⁷ – s'était d'abord concentrée sur la promotion de la langue irlandaise, elle s'était néanmoins vite intéressée au domaine de la danse en établissant, dès 1903, la « *Commission of Enquiry* ». Cette *Commission* était destinée à séparer les danses irlandaises traditionnelles des danses originaires d'autres pays européens, comme la France et l'Angleterre. La décision de la *Commission of Enquiry* d'interdire certaines danses qui étaient devenues très populaires en Irlande, notamment les « set dances » qui s'étaient développées à partir de danses françaises (le cotillon et le quadrille), provoqua des débats au sein du journal de la Gaelic League. Ces danses continuèrent même d'être pratiquées par un certain nombre de personnes qui considéraient qu'elles faisaient partie du canon de la danse irlandaise⁴²⁸ (Phelan 84).

Les débats se poursuivirent dans les années 1920, tandis que les premières écoles de danse dirigées par la Gaelic League étaient mises en place⁴²⁹. L'établissement de la *Commission For Irish Dance (An Coimisiún Le Rinnceí Gaelacha)* en 1929 – commission censée poursuivre le tri entre les danses irlandaises et les autres – rend compte de la rigueur extrême avec laquelle

⁴²⁷ Comme l'explique Sharon E. Phelan dans *Dance in Ireland: Steps, Stages and Stories*, « Initially, the Gaelic League claimed to be non-political and non-sectarian, but its nationalistic undertones intensified as it progressed. Leading politicians believed that political and cultural independence were inseparable. Pearse and Plunkett were fluent *Gaelgeoirs* (Irish speakers) in the Gaelic League. They were also leading political figures in the Irish Republican Brotherhood (IRB). In reality, as the Revival progressed, Leaguers became less welcoming towards people of English ancestry and Protestant ascendancy » (Phelan 82).

⁴²⁸ Sharon E. Phelan rappelle que le cotillon et le quadrille furent intégrés au répertoire de la danse irlandaise par l'intermédiaire de maîtres à danser britanniques et de soldats français à la fin du XVIII^e siècle (Phelan 21). Les professeurs de danse irlandais se réapproprièrent le cotillon et le quadrille, comme les britanniques : « [...] they created a faster dynamic. They introduced Irish dance movements [...]. They also replaced the term “cotillon” and “quadrille” with the term “set” (“The Kenmare Polka Set” and “The Kerry Set”). The term “set” probably signified the fixed pathways and fixed tempo of the *cotillons* and *quadrilles* » (Phelan 23).

⁴²⁹ Au sujet de ces écoles dans lesquelles on recrutait uniquement des professeurs de danse qui pratiquaient la langue irlandaise, voir Brennan (Brennan 39).

la League mena sa politique de nationalisme culturel : « The Commission's business was conducted as if it were a form of cultural court of law, with talk of "putting the case", punishment of dissident members by "sentences" of suspension [...] » (Brennan 39). La recherche d'une pureté et d'une authenticité absolue de la danse mena à la publication, en 1939, de manuels de danse par la Gaelic League qui avait établi un répertoire de danses canoniques supposées être irlandaises (Brennan 39).

C'est également au nom de la pureté de la danse – et par extension métaphorique, de l'identité irlandaise – que l'Église catholique⁴³⁰ et l'État libre, contrôlèrent la pratique de la danse en Irlande dans la première moitié du 20^{ème} siècle. La pureté en question concernait bien sûr l'origine nationale des danses, dans le cadre d'une popularité grandissante des danses venues de Grande Bretagne et des États-Unis (notamment le Jazz) (O' Connor 40). Mais elle concernait également les corps dansants eux-mêmes, et notamment les corps féminins, dans un contexte où la sexualité, et l'immoralité potentielle de ces derniers, étaient perçues comme dangereuses. La phrase de la danseuse dans le poème de Yeats étudié dans notre deuxième partie, « Michael Robartes and the Dancer », « I have heard said / There is great danger in the body », résonne ainsi avec d'autant plus de force si on la replace dans le contexte répressif et normatif du début du 20^{ème} siècle en Irlande⁴³¹. Comme le montre Barbara O'Connor : « The discourses of [and on] dance in these decades [1920s-1930s] reflect the increasing efforts of the state to produce 'docile' bodies⁴³² » (O' Connor 39).

L'une des décisions les plus marquantes de l'État libre en termes de réglementation du corps dansant, une décision influencée par l'Église catholique, est l'instauration du Dance Halls

⁴³⁰ À propos de l'influence croissante de l'Église catholique sur l'État libre, voir O'Connor : « Not only was it [the Catholic Church] the predominant moral arbiter within Irish society but it also controlled major social institutions such as education and health as well as having its clergy actively involved in cultural organisations such as the GAA [*Gaelic Athletic Association*] » (O' Connor 42).

⁴³¹ Même si le recueil de poèmes « Michael Robartes and the Dancer » (contenant le poème titre) ne fut publié qu'en 1921, la phrase de la danseuse est représentative d'une conception négative du corps (dansant) qui imprègne la conscience collective irlandaise en ce début de 20^{ème} siècle.

⁴³² O' Connor fait ici référence à Michel Foucault.

Act en 1935, sous De Valera, dont l'agenda était très conservateur. Le Dance Halls Act prévoyait notamment d'interdire les danses publiques organisées sans autorisation : « [the purpose was to] make provision for the licensing, control and supervision of places used for public dancing » (O' Connor 56). Cette loi permettait à l'État d'avoir la main mise sur les *dancehalls*, endroits qui étaient associés à la dépravation morale dans l'imaginaire collectif (O' Connor 47), et sur le corps des femmes, qui y était d'autant plus surveillé. Quoique, selon O' Connor, les conséquences de cette législation soient difficiles à évaluer dans la mesure où les informations dont on dispose à ce sujet sont parfois contradictoires (56), le Dance Halls Act est la preuve indéniable d'une volonté de contrôle et de censure qui mit fin à un certain nombre de pratiques culturelles chorégraphiques, comme les danses familiales privées : « The act effectively banned dances in the houses of rural Ireland and put pressure on people to attend only formally organised dances in the newly built halls, most of which were run by the local clergy [...] » (Brennan 10).

C'est précisément contre cette politique d'assujettissement, d'aseptisation et de codification du corps dansant, entamée dès la fin du 19^{ème} siècle, puis renforcée par la suite dans le cadre d'une « panique morale » liée aux *dancehalls* (O' Connor 48) et, plus largement, aux changements provoqués par la vie moderne, que Yeats semble se positionner dans ses pièces. Non seulement certains corps dansants féminins du corpus dramatique yeatsien jouent avec la notion de décence (la Reine dans *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*), affichant une sexualité épanouie, mais de manière plus générale, les chorégraphies des pièces, oscillant entre tradition et modernité, résistent contre l'étiquette de pureté et d'authenticité nationale, une résistance qu'on retrouvera chez Soyinka.

Loin des schémas corporels préétablis et des discours autoritaires sur la danse, Yeats tire parti des innovations en cours dans le domaine de la danse, à l'échelle internationale, pour

repenser le corps dansant (masculin ou féminin) et l'identité irlandaise, en termes non essentialistes, comme nous le verrons dans la sous-partie suivante.

Mais avant de nous pencher plus avant sur le rapport qu'entretient Yeats avec la danse moderne, il convient de souligner la présence d'une nouvelle ambiguïté dans le traitement du corps dansant chez le dramaturge irlandais.

En effet, certains danseurs des pièces, aussi différents qu'ils soient du modèle figé et puriste élaboré par une partie des autorités culturelles, religieuses et politiques de l'époque, peuvent nous apparaître comme robotiques et désincarnés. Prenons l'exemple particulièrement frappant des *Four Plays for dancers*. Dans sa préface aux quatre pièces, Yeats précise bien que la gestuelle stylisée et uniformisée des acteurs a été pensée sur le modèle de la marionnette : « and the players must move a little stiffly and gravely like marionettes and, I think, to the accompaniment of drum taps [...] » (Yeats 1966 : 1304). Le texte didascalique de la première pièce pour danseurs, *At the Hawk's Well*, confirme ce choix : « *The Old Man stands for a moment motionless [...]. He lifts his head at the sound of a drum-tap [...]. His movements, like those of the other persons of the play, suggest a marionette* » (Yeats 2001 : 299). Lorsque Yeats aborde la question de la danse à proprement parler dans sa préface, il emploie des termes qui suggèrent également une gestuelle savamment réglée, ne laissant pas de place à l'improvisation : « I do not want any existing form of stage dancing, but something with a smaller gamut of expression, something more reserved, more self-controlled, as befits performers within arm's reach of their audience » (Yeats 1966 : 1304-305).

On pourrait donc penser, dans un premier temps, que Yeats reproduit en l'adaptant au cadre des pièces – consciemment ou pas – le modèle restrictif du corps dansant qui domine dans la société irlandaise de l'époque. Lorsqu'il écrit les *Four Plays for Dancers*, l'État libre n'existe pas encore mais les discours sur le façonnement d'un corps dansant exemplaire, compris comme l'incarnation de valeurs jugées essentielles à la construction de la nation, sont déjà

nombreux, qu'ils émanent d'organisations culturelles comme la Gaelic League ou de membres du clergé catholique. Le corps dansant idéal, tel que le conçoivent l'Église catholique et une partie des représentants du nationalisme culturel, est un corps normé et cadencé.

Néanmoins, la raideur apparente des acteurs des *Four Plays for Dancers* (« and the players must move a little stiffly »), ainsi que la récurrence de passages où le corps dansant est immobile pendant un certain temps⁴³³, pourraient aussi bien, et plus plausiblement, résulter d'une volonté de monstration et de dénonciation de la politique d'assujettissement du corps dansant menée au début du 20^{ème} siècle en Irlande.

Notons que dans les pièces de Yeats, les personnages danseurs sont souvent mus par une force supérieure qui fait précisément d'eux des « marionnettes », que l'on songe à la Gardienne du Puits, possédée par la Femme des *Sidhe* (*At the Hawk's Well*) ou encore à la Reine danseuse, dont la rencontre avec le Vagabond et la chorégraphie étaient prévues depuis le départ (*The King of the Great Clock Tower*). Dans *The Herne's Egg*, pièce écrite en 1936 et publiée en 1938 dont les représentations furent interdites par le conseil d'administration de l'Abbey Theatre, sur lequel le gouvernement de De Valera avait la mainmise, ayant lui-même nommé l'un des membres du conseil (Dinman 75), la danse de la prêtresse *Attracta* est également décrite par Agnes et Mary comme une chorégraphie « rigide » et imposée :

AGNES. Her god is calling her

[...]

MARY. Her eyes grow glassy, she moves
According to the notes of the flute.

AGNES. Her limbs grow rigid, she seems
A doll upon a wire [...]. (Yeats 2001 : 517)

Au-delà de la dimension mystique de la danse d'*Attracta*, qui est ici appelée par son dieu, le Grand Héron, nous proposons de lire ce passage comme une référence implicite au contexte répressif d'une époque où l'on verrouille les corps dansants, et plus précisément, les corps

⁴³³ C'est le cas dans *At the Hawk's Well* et *The Only Jealousy of Emer*.

(dansants ou pas) féminins. *Attracta* n'est pas véritablement maîtresse de sa chorégraphie, ni même de sa vie, qui lui est dictée par une instance supérieure, le Héron étant, dans cette perspective, la métaphore d'un pouvoir religieux oppressant, de l'État, ou plus généralement, de la société irlandaise des années 1930. Outre l'assujettissement des corps dansants féminins, la pièce évoque, de manière plus générale, la tentative de manipulation des femmes par le gouvernement de De Valera qui exclut ces dernières de la sphère publique, les cantonnant à la sphère domestique en leur assignant un rôle normé et préétabli. La Constitution de 1937, rédigée par De Valera qui s'y consacre dès 1936, est un bon exemple de cet assujettissement des femmes : « La Constitution fixe les normes culturelles, sociales et morales de l'État souverain. La première langue officielle est le gaélique. L'influence de la doctrine sociale de l'Église telle qu'elle est rappelée dans l'encyclique *Quadragesimo anno* (1931) se retrouve dans l'article 41 portant sur la famille (interdiction du divorce, affirmation de la place de la femme au foyer comme libération de l'obligation de travailler à l'extérieur)⁴³⁴ » (Slaby 181).

Notons que Yeats ne s'arrête pas à la représentation, ni même à la critique plus ou moins explicite, de la mainmise de certaines autorités culturelles, religieuses et politiques sur le corps dansant féminin dans ses pièces. Il va plus loin, en proposant un contre-regard subversif sur ce corps dansant. Le fait que certains danseurs des pièces soient présentés, au départ, comme des êtres manipulés par des instances ou des forces diverses n'ôte rien au potentiel de dissidence explosif des corps dansants, potentiel sur lequel nous nous sommes longuement penchés dans le chapitre précédent. Cette dissidence inhérente à la majorité des personnages danseurs des pièces de Yeats vient contrecarrer l'aspect déterminé et contrôlé de la gestuelle et des danses des personnages.

⁴³⁴ Le texte de la Constitution est clair au sujet de la place réservée aux femmes au sein de la famille, qui est reconnue comme « the natural primary and fundamental unit group of Society » : « 2 : 1. In particular, the State recognises that by her life within the home, woman gives to the State a support without which the common good cannot be achieved. 2. The State shall, therefore, endeavour to ensure that mothers shall not be obliged by economic necessity to engage in labour to the neglect of their duties in the home ». [https://en.wikisource.org/wiki/Constitution_of_Ireland_\(original_text\)](https://en.wikisource.org/wiki/Constitution_of_Ireland_(original_text)) (consulté le 10/05/2021).

À ce propos, revenons sur les commentaires de Yeats au sujet du type de danse qu'il souhaiterait voir dans ses « pièces pour danseurs » : « I do not want any existing form of stage dancing, but something with a smaller gamut of expression, something more reserved, more self-controlled, as befits performers within arm's reach of their audience » (Yeats 1966 : 1304-305). Si l'importance de la retenue (« reserved ») et du contrôle est soulignée, il convient aussi d'insister sur le terme de « self-controlled » qui met l'accent sur la maîtrise de son propre corps, davantage que sur la maîtrise du corps d'autrui par une instance supérieure. Contrairement aux corps dansants pensés par l'Église catholique, puis par l'État irlandais, les danseurs des pièces de Yeats sont, dans une certaine mesure, dans le « contrôle de soi », qui ne s'assimile pas non plus à une forme d'autocensure. En témoignent des danses aussi variées que celles de la Gardienne du Puits (*At the Hawk's Well*), de Fand (*The Only Jealousy of Emer*) et de la Reine (*The King of the Great Clock Tower*), trois danses féminines dont la force séductrice subversive, étudiée précédemment, désarme les autorités masculines qui lui font face.

En outre, la retenue et le contrôle, caractéristiques de certaines danses du corpus yeatsien, s'expliquent par le choix d'une esthétique rituelle que nous avons commentée dans notre première partie. Cette dramaturgie ritualisée, où le matériel côtoie le spirituel, se nourrit des innovations de la danse moderne : le corps dansant féminin de solistes comme Loïe Fuller ou Isadora Duncan, s'il occupe le devant de la scène en toute liberté, prend soin de ne pas s'enfermer dans un carcan hyper-sexualisé. C'est une précaution que Yeats retiendra dans ses propres pièces où la gestuelle symbolique et stylisée des actrices-danseuses n'est pas sans rappeler les chorégraphies à la fois sensuelles et abstraites des danseuses américaines Fuller et Duncan, comme nous allons le voir.

Dans la sous-partie qui suit, nous défendons l'idée que Yeats, à travers sa collaboration avec des danseurs de nationalités et de parcours différents, tels que Michio Ito et Ninette de Valois, et du fait de l'influence qu'eurent les pionnières de la danse moderne, Loïe Fuller et

Isadora Duncan, sur le style chorégraphique de ses pièces, contribue à repenser le modèle sclérosé de la danse irlandaise pour renouer avec les origines interculturelles et non essentialistes de cette dernière. Aux critères de pureté absolue et d'unicité, Yeats préfère ceux de malléabilité et d'hybridité, proposant une vision métamorphique et inclusive du corps dansant.

4.1.2 « *The dance is changing now*⁴³⁵ » : Yeats et la danse moderne

Si les stratégies mises en place par la Gaelic League au début du 20^{ème} siècle pour établir un répertoire de danses traditionnelles irlandaises menacent la survie de l'art chorégraphique, c'est en partie parce que la volonté de purification et d'uniformisation qui l'anime mène à une impasse. En effet, l'idéologie nationaliste xénophobe qui pousse certains membres de la Gaelic League à défendre l'image d'un corps dansant irlandais « authentique », ne devant rien aux influences étrangères, entre en contradiction avec l'esprit et l'histoire mêmes de la danse irlandaise, comme le fait remarquer Sharon Phelan : « In truth, the approach to dance in Ireland had always been intercultural and the League's aim to censor dances of "foreign" origin was "Non-Irish" » (Phelan 85).

Helen Brennan, qui emploie le mot de « cross-fertilisation », insiste également sur la malléabilité et les capacités d'adaptation de la danse irlandaise qui se nourrit d'influences étrangères (notamment anglaises et françaises) au 19^{ème} siècle, preuve d'une conception ouverte et vivante de la tradition (Brennan 26-28) que les plus ardents défenseurs d'une danse nationale pure niaient.

Les propos de Declan Kiberd au sujet de l'identité irlandaise, fondée sur « l'échange et la négociation », sont en parfait accord avec ce potentiel d'adaptation et de transformation de la danse dont la richesse vient précisément de la multitude d'influences qui la constituent. Kiberd évoque ainsi « the extraordinary capacity of Irish society to assimilate new elements

⁴³⁵ Ce sont les mots que prononce le Jeune Homme dans *The Dreaming of the Bones* (Yeats 2001 : 315).

through all its major phases. Far from providing a basis for doctrines of racial purity, they [texts in the Irish language] seem to take pleasure in the fact that identity is seldom straightforward and given » [...]. (Kiberd 1996 : 1). On a là une définition de l'identité qui pourrait bien être celle de Yeats.

En situant le corps dansant à la croisée d'influences diverses, Yeats nous livre du même coup une vision fluide et cosmopolite de l'identité irlandaise, toujours prête à se réinventer. C'est donc en dépassant la sphère étroite du national que le dramaturge irlandais apporte sa propre contribution à la reconstruction d'une âme irlandaise. Cela explique ses collaborations avec le danseur moderne japonais Michio Ito et la danseuse Ninette de Valois, d'origine irlandaise et fondatrice du Royal Ballet, ainsi que son intérêt pour le style chorégraphique de danseuses modernes américaines – ayant vécu en Europe – telles que Loïe Fuller ou Isadora Duncan.

Nous ne reviendrons pas ici en détail sur les collaborations entre Yeats et Ito et entre Yeats et de Valois, puisqu'elles ont été commentées dans le troisième chapitre de notre première partie. Soulignons simplement que toute la richesse et l'originalité des pièces de Yeats résultent d'un refus de s'enfermer dans un carcan chorégraphique préétabli. Si Yeats choisit de travailler avec ces deux danseurs, c'est bien parce qu'au-delà de leurs parcours différents, ils se rejoignent dans leur ouverture d'esprit qui les mène à s'essayer à divers styles de danse.

Rappelons en effet que Michio Ito, danseur japonais qui avait reçu une formation au *Kabuki* et connaissait la méthode Dalcroze, était également un grand admirateur de Nijinsky et d'Isadora Duncan. Quant à de Valois, son expérience en tant que danseuse au sein des Ballets russes, et en tant que chorégraphe au Cambridge Festival Theatre, l'avait amenée à se détacher des règles de la danse classique traditionnelle. Aussi bien la chorégraphie d'Ito que celle de de Valois dans *At the Hawk's Well* étaient donc issues d'un mélange de diverses sources

d'inspiration : elles se situaient à la croisée des mondes oriental et occidental, de la tradition et de la modernité.

En ce qui concerne la chorégraphie de la Gardienne du Puits élaborée par Michio Ito, une chorégraphie imprégnée des danses traditionnelles du Nô, de l'iconographie égyptienne (Caldwell 45) mais aussi d'une esthétique plus moderne⁴³⁶, l'hybridité ne concerne pas seulement les mouvements du corps dansant mais également le genre de ce dernier. Le fait que Yeats ait choisi un danseur masculin pour interpréter le rôle féminin de la Gardienne du Puits n'est en effet pas anodin. Cette indétermination du genre est en accord parfait avec la description que fait Cuchulain de la Gardienne, une femme – le pronom personnel sujet « she » est en effet utilisé à plusieurs reprises pour la désigner – qui résiste pourtant aux catégorisations hâtives : « I am not afraid of you, bird, woman or witch » (Yeats 2001 : 304). Plus tard, Cuchulain hésite encore en comparant d'abord la danseuse à un « oiseau gris » puis à une reine : « Run where you will, / Grey bird, you shall be perched upon my wrist. / Some were called queens and yet have been perched there » (304). Mi-homme, mi-femme, mi-homme, mi-bête, cet individu androgyne est qualifié de « horrible deathless body » (304) par un Premier Musicien conscient de l'étrangeté d'un corps dansant indéfinissable.

Les photographies de Michio Ito dans le rôle de la Gardienne confirment bien cette dimension androgyne du corps dansant (voir Annexe IV). Soulignons que le costume de la Gardienne dessiné par Edmund Dulac contenait de grandes ailes, rappelant les tenues de la danseuse Loïe Fuller.

Nous n'interprétons pas ce choix d'un acteur masculin pour jouer le rôle de la Gardienne du Puits comme un rejet ou un effacement du corps féminin. Il serait plus juste de dire que Yeats brouille les pistes afin de ne pas se laisser prendre au piège de l'hyper-sexualisation d'un corps dansant féminin séducteur – car la danse de la Gardienne du Puits exerce bel et bien un

⁴³⁶ À ce sujet, voir Cave qui explique qu'Ito avait aussi mobilisé ses connaissances acquises en matière de rythmique lors de sa formation à l'institut Dalcroze (Hellerau) (Cave 2011 : 81).

pouvoir d'attraction sur Cuchulain, totalement hypnotisé. On rejoint donc, en partie, le point de vue de Katherine Worth sur le sujet : « The power of the persona [The Guardian of the Well] depends on the strange lack of definition; having a male dancer in the role [...] must have heightened the sense of ambiguity and has much to recommend it as a way of avoiding the commonplace eroticism that always threatens the Yeatsian dances » (Worth 63).

Les propos de Worth méritent d'être nuancés, car ils suggèrent que les autres pièces de Yeats n'échappent pas, ou pas totalement, à la « menace » d'un érotisme genré stéréotypé. Or, nous considérons que nombre des danses du corpus yeatsien opèrent un détournement comparable – bien qu'il soit différent – à celui qui a lieu dans *At the Hawk's Well*, ceci afin de s'éloigner de l'image, fréquente dans l'Irlande du début du 20^{ème} siècle, d'un corps féminin à la sexualité dangereuse. Car si la politique de nationalisme culturel, menée à l'époque, cherche à construire le modèle d'un corps dansant aseptisé et asexué, (O' Connor 29), c'est en grande partie dans l'idée de cadenciser les corps de celles qui sont perçues comme des incitations à la débauche⁴³⁷.

Même dans les pièces de Yeats où la danse est sensuelle ou ouvertement sexuelle, il n'y a pas de diabolisation du corps féminin. Dans le cas de *At the Hawk's Well*, Yeats détourne le cliché fin-de-siècle de la femme prédatrice en nous présentant un corps certes grotesque, puisqu'il est à la limite de l'animal et de l'humain (il est appelé « shadow » par le Vieil Homme (Yeats 2001 : 305)), mais qui possède une force de subversion fructueuse, comme nous l'avons vu lors de l'analyse du passage dansé (chapitre 3 de cette partie). Loin de mener à la perte de Cuchulain, la Gardienne oriente son existence vers un combat éternel avec des forces adverses, condition préalable à la reconstruction personnelle (voir le chapitre 3 de la deuxième partie).

Dans d'autres pièces telles que *The Only Jealousy of Emer*, *The King of the Great Clock Tower* ou *A Full Moon in March*, Yeats a recours à une stratégie différente pour briser l'image

⁴³⁷ À ce sujet, voir O' Connor (48-49).

préconçue d'un corps féminin en mouvement portant atteinte aux bonnes mœurs : il présente les passages dansés comme des moments éminemment sensuels et suggestifs tout en les investissant d'une dimension spirituelle⁴³⁸ ou esthétique qui vient désamorcer la « menace », pour reprendre l'expression de Worth, d'un érotisme galvaudé.

Prenons l'exemple de la danse de Fand dans *The Only Jealousy of Emer* (1917). On voit bien que le texte didascalique insiste sur le caractère surnaturel de l'apparition et du corps de la femme des *Sidhe*, ce qui crée un contrepoint au pouvoir de séduction de la danseuse, dans la mesure où elle apparaît davantage comme une œuvre d'art, comme un être inhumain que comme la femme incarnée qu'elle prétend pourtant être : (« I am all woman now » (Yeats 2001 : 326)) :

The Woman of the Sidhe moves round the crouching Ghost of Cuchulain at front of stage in a dance that grows gradually quicker, as he slowly awakes. At moments she may drop her hair upon his head, but she does not kiss him [...] Her mask and clothes must suggest gold or bronze or brass or silver, so that she seems more an idol than a human being. This suggestion may be repeated in her movements. Her hair, too, must keep the metallic suggestion. (325)

À l'accélération du tempo de la danse (« *a dance that grows gradually quicker* »), suggérant que le corps de la danseuse s'emballe à mesure que le désir envahit ses membres, succède une description du corps et des mouvements de Fand qui évoquent la froideur d'une statue. De plus, le contact physique entre Cuchulain et Fand reste une simple éventualité comme l'utilisation de l'auxiliaire modal « may » le montre : « *At moments she may drop her hair upon his head, but she does not kiss him [...]* ».

Cette juxtaposition entre sensualité et abstraction, entre érotisme et esthétisme, se retrouve dans plusieurs pièces de Yeats qui donnent souvent à voir des danseurs et des danseuses en apparence désincarnés et éthérés, que l'on songe au personnage surnaturel de l'enfant-fée dans *The Land of Heart's Desire* ou encore aux corps spectraux des amants dans

⁴³⁸ Dans *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*, la danse orgasmique de la Reine s'inscrit dans le cadre d'un rituel de régénération, commenté dans notre partie II.

The Dreaming of the Bones. Ce parti pris yeatsien de mettre à distance, dans une certaine mesure, les corps dansants qui nous semblent alors étranges et lointains, n'ôte rien à la dimension érotique des passages dansés qui sont fréquemment motivés par le désir du personnage dansant (*The Dreaming of the Bones*, *The Only Jealousy of Emer*, *A Full Moon in March*). En revanche, il permet au dramaturge irlandais de ne pas enfermer ses danseurs, et notamment ses danseuses, dans un carcan ultra-sexualisé, une préoccupation qui est également celle des pionnières de la danse moderne, Loïe Fuller et Isadora Duncan, à une époque où le statut même de la danse en tant qu'art scénique est encore fragile.

Il serait ainsi réducteur d'interpréter le traitement ambigu du corps dansant féminin dans les pièces de Yeats – où il est tantôt une abstraction, tantôt un sujet et non pas simplement un objet érotique – comme le simple reflet de la vision double qu'on avait de la femme au début du 20^{ème} siècle en Irlande. Cette dernière était en effet perçue à la fois comme symbole de pureté virginal et comme tentatrice immorale (O' Connor 48).

Au lieu de véhiculer cette peur ambiante du corps, et plus précisément du corps dansant féminin, les pièces de Yeats dépassent la dichotomie, évitant ainsi deux écueils : celui de l'idéalisation systématique de la figure de la danseuse et celui de la diabolisation d'un corps dansant dépravé. Même les pièces *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*, qui associent la danse de la Reine avec la tête coupée à un acte sexuel symbolique, ne présentent pas la sexualité féminine comme un danger mais comme une dynamique dissidente constructive qui mène à un renversement du statu quo genré et politique⁴³⁹. Soulignons ici à quel point ces

⁴³⁹ Pour une analyse des passages dansés de ces pièces, voir le chapitre précédent et le chapitre 1 de la deuxième partie. Dans *The King of the Great Clock Tower* ou *A Full Moon in March*, la femme, représentée par une danseuse, loin d'être reléguée aux marges de la sphère publique, occupe non seulement une position politique importante (Reine) mais fait également fi des normes morales, sociales et corporelles établies. Dans *The King of the Great Clock Tower*, la danse sexuelle infidèle de la Reine avec un autre homme que le roi (la tête coupée du Vagabond) menace même l'institution du mariage que De Valera considère comme essentielle, comme en atteste le texte de la Constitution de 1937, rédigé peu après la publication de la pièce de Yeats : « 3 : 1. The Stage pledges itself to guard with special care the institution of Marriage, on which the Family is founded, and to protect it against attack. 2. No law shall be enacted providing for the grant of a dissolution of marriage ». [https://en.wikisource.org/wiki/Constitution_of_Ireland_\(original_text\)](https://en.wikisource.org/wiki/Constitution_of_Ireland_(original_text)).

deux pièces, écrites en 1934 et 1935, sont dissidentes : l'érotisation du corps de la Reine qui danse avec la tête du Vagabond ou du Porcher implique inévitablement une érotisation de la sphère politique et du *body politic*, proposition hautement subversive à un moment où la construction et la consolidation d'un État indépendant irlandais s'appuie sur une maîtrise des corps, notamment des corps dansants féminins.

La libération physique et spirituelle de la danseuse qui occupe le devant de la scène dans ces deux pièces, comme dans *Fighting the Waves* (1929), rejoint celle qui a lieu à la fin du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle dans le domaine de l'art chorégraphique scénique, aux États-Unis et en Europe. Aussi bien Loïe Fuller qu'Isadora Duncan foulent aux pieds les règles contraignantes du ballet classique dans leur élaboration d'un style moderne où le corps de la soliste n'est plus le corps corseté, éthéré et virtuose de la ballerine mais ne s'assimile pas non plus à celui de la danseuse de music-hall⁴⁴⁰, trop sexualisée au goût des pionnières de la danse moderne.

Libérée du costume étouffant de la ballerine, la danseuse moderne contribue à redéfinir à la fois le statut de la femme dans la société américaine de l'époque et celui de la danseuse de métier, ce dernier étant fréquemment perçu comme un « leg business⁴⁴¹ » (Daly 159).

Si Loïe Fuller, que Yeats admire beaucoup, s'inspire des danses du music-hall qui se développent en Europe à la fin du 19^{ème} siècle, telles que le *skirt dancing* ou le cancan, elle s'en démarque largement (Jones 19). Ce que le dramaturge irlandais devait tout particulièrement apprécier chez la danseuse, c'est la portée symbolique et spirituelle de ses chorégraphies, où le corps de la danseuse, qui se devine à travers la masse de tissu tournoyant, n'est pas réduit à un objet de convoitement sexuel⁴⁴². Le corps dansant de Fuller se rapproche plutôt de l'œuvre

⁴⁴⁰ Comme le dit Ann Daly, « Duncan made it a rule never to perform in vaudeville houses or music-halls, where dancing was considered only a diversion » (Daly 63).

⁴⁴¹ Daly emprunte ce terme à Olive Logan, une ancienne actrice qui, avant Isadora Duncan, avait tenté de « rehausser le statut de la danseuse dans la culture américaine » (Daly 159), à la fin des années 1860.

⁴⁴² Au sujet de la portée symbolique et spirituelle des danses de Fuller, voir Susan Jones : « Considering the physicality of her performances, where the contours of the body could be apprehended through the swirls of

d'art, ce que Yeats retiendra dans des pièces comme *The Only Jealousy of Emer* et sa réécriture en prose *Fighting the Waves*. Sylvia Ellis insiste sur ce point : « she came near, in all the mechanical artistry of her dance, to approaching pure abstraction as the flesh and blood of the living woman became subsumed into the flowing illuminated draperies » (Ellis 162).

En rejetant l'hyper-sexualisation de la danseuse, Fuller donne à voir sur la scène un corps féminin autonome et agentif qui ne se laisse pas étiqueter facilement et se caractérise avant tout par sa mobilité et sa fluidité, à l'image des voiles que la danseuse revêt et agite autour d'elle.

Cette indépendance et cette fluidité caractérisent également les danses d'Isadora Duncan⁴⁴³ que le père de Yeats avait vue danser à New York en 1908. Dans les deux lettres adressées à son fils au sujet de la danseuse, John Butler Yeats met l'accent sur l'un des éléments essentiels qui définissent à la fois le style chorégraphique et le caractère de Duncan, c'est-à-dire son autosuffisance. Le terme « self-contained », qui pourrait s'appliquer à un certain nombre de danseuses dans le corpus poétique et dramatique yeatsien (voir la partie II), est récurrent : « She is self-contained and regulates her life according to her own ideas » (John Butler Yeats cité par Ellis 194) ; « a figure dancing all alone on this immense stage – and there again you felt the charm of the self-contained woman [...]. She stood still, she lay down, she walked about, she danced, she leaped, she disappeared, she re-appeared [...] » (John Butler Yeats cité par Ellis 194). On a là une description qui rend compte de l'autonomie d'un corps dansant féminin libéré des carcans physiques et idéologiques oppressants. La danseuse soliste qui s'empare de la scène – comme le font la Reine (*The King of the Great Clock Tower, A Full Moon in March*) ou Fand (*The Only Jealousy of Emer, Fighting the Waves*) – évolue à son propre rythme, alternant entre des moments d'immobilité intense (« she stood still ») et des

coloured silk, her self-presentation was focused on the spiritual qualities of her self-expression as much as on its erotic effect » (Jones 19).

⁴⁴³ Duncan rencontre et côtoie Fuller au début du 20^{ème} siècle puis s'éloigne rapidement d'elle pour construire sa propre esthétique chorégraphique, fondée en partie sur l'art grec (Ellis 187).

passages marqués par la fluidité de la gestuelle « she danced, she leaped, she disappeared, she re-appeared ».

La chorégraphie de Duncan, telle qu'elle est décrite ici, correspond parfaitement à la vision de la danse qui se dégage du corpus yeatsien : le passage de l'immobilité (une immobilité dynamique) au mouvement libérateur ainsi que le phénomène de disparition et de réapparition mystérieux du corps dansant contribuent à présenter ce dernier comme un être transitionnel, en reconstruction perpétuelle, échappant à toute catégorisation hâtive.

Le corps dansant que construit Duncan dégage une spiritualité qui vient se juxtaposer à la sensualité de la danseuse. Désireuse de hisser la danse au rang de véritable art chorégraphique, Duncan entreprend de souligner la dimension métaphysique d'un corps dansant féminin libéré et assumé : « This was the paradox of her dancing : on the one hand, she revealed the physical body as it had never been revealed before on the concert stage, but on the other hand, her physical body disappeared, became force, or virtual gesture, on-stage » (Daly 67). On retrouve ici le paradoxe caractéristique du traitement du corps dansant chez Yeats, à savoir l'alliance entre un érotisme indéniable et une dimension métaphysique qui inscrit la danse dans un espace-temps singulier, quasi-rituel.

Il n'y a point d'effacement du corps féminin dans les chorégraphies de Duncan mais plutôt la tentative, comme chez Yeats, de relier le pôle matériel au pôle spirituel : « Duncan was not interested in privileging either the physicality or the metaphysicality of the female body. She intended to simultaneously physicalize and abstract it. She wished to interfere with the conventional cultural and theatrical dichotomy between the sexual and the religious, between whore and virgin, between the physical and the metaphysical » (Daly 171) (voir Annexe VII).

Ce que Yeats emprunte à Fuller et Duncan pour repenser le corps dansant féminin, et de manière plus générale, le corps dansant et l'identité irlandaise, c'est donc bien cet aspect

hybride et métamorphique d'un corps qui résiste aux étiquettes figées et transcende les oppositions binaires, étant dans un mouvement de réinvention continu.

En s'inspirant, plus ou moins directement, des changements esthétiques et idéologiques en cours dans le domaine de la danse scénique à l'échelle internationale (« The dance is changing now » (Yeats 2001 : 315), Yeats se montre novateur dans son approche du corps dansant tout en respectant la tradition de la danse irlandaise, une tradition vivante inclusive et ouverte aux apports interculturels.

Ce subtil équilibre entre tradition et modernité, entre cadre national et cadre international, se retrouve dans le traitement du corps dansant chez Wole Soyinka. Bien qu'il semble ancrer ses passages dansés dans un contexte culturel et artistique traditionnel et spécifiquement nigérian, Soyinka ne s'arrête pas là, incorporant parfois à ses pièces des chorégraphies qui dépassent la sphère rituelle traditionnelle (danses de music-hall, danses contemporaines de night-club) et la sphère nationale (comme la « gunboot dance » d'Afrique du Sud, le tango ou encore la conga).

Ce faisant, Soyinka revalorise l'héritage négligé de la danse au Nigeria sans pour autant en faire un symbole identitaire nationaliste univoque. Luttant contre ce qu'il nomme « the ideology conga » dans *The Beatification of Area Boy* (Soyinka 1999 : 294), une « chorégraphie » métaphorique, prétendument nationale, qui s'assimile en réalité à un instrument d'assujettissement des corps, il mobilise les corps dansants comme autant d'outils de déconstruction des idéologies mortifères qui plombent l'Afrique postcoloniale.

Par conséquent, si « danse macabre » il y a dans les pièces de Soyinka (« And I suppose since then [since the Independence of Nigeria] I've been doing nothing but the *danse macabre* in this political jungle of ours » dit-il dans une interview avec Biodun Jeyifo (Jeyifo 1984 : 1729), elle n'est pas simplement le reflet pessimiste des défigurations que les dirigeants autoritaires successifs, qu'ils soient civils et militaires, infligent au corps politique et individuel

africain. Elle est aussi à comprendre comme une stratégie de dénonciation, un moyen de réfléchir à et de lutter contre certains phénomènes socio-politiques de l'ère postcoloniale en Afrique⁴⁴⁴.

4.2 « Full-bodied tactics⁴⁴⁵ » : Soyinka contre l'« ideology conga »

Afin de comprendre dans quelle mesure Soyinka remobilise le potentiel créatif et subversif de l'art chorégraphique pour en faire une arme de distanciation critique explosive, il faut tout d'abord souligner que le dramaturge nigérian opère dans un contexte bien différent de celui dans lequel se trouve Yeats au début du 20^{ème} siècle. En effet, selon Omofolabo Ajayi-Soyinka dans *Yoruba Dance*, la politique de nationalisme culturel menée par le Nigeria en matière de danse, après l'indépendance du pays, fut caractérisée par une absence de cohérence et de stabilité, les dirigeants du pays considérant, à l'instar d'un certain nombre de dirigeants de pays africains nouvellement indépendants, que la priorité, après des années d'exploitation coloniale, était d'ordre économique et technologique (Ajayi-Soyinka 1998 : 5).

Lors d'un entretien téléphonique avec Funmi Adewole obtenu en décembre 2018, l'universitaire, danseuse et chorégraphe yoruba m'a confirmé que le Nigeria, contrairement à d'autres pays africains comme la Guinée, le Ghana ou le Sénégal, n'avait pas particulièrement mobilisé la danse (comme instrument) pour reconstruire une identité nationale. Il fallut ainsi attendre 1991 pour qu'une compagnie nationale des arts du spectacle soit créée.

⁴⁴⁴ « It was then [when Nigeria became independent] than I began to write *A Dance of the Forests*, which takes a jaundiced view of the much vaunted glorious past of Africa. And I suppose since then I've been doing nothing but the *danse macabre* in this political jungle of ours » (Jeyifo 1984 : 1729). La « *danse macabre* », dans les propos de Soyinka, est associée à la sphère de la politique et de ses conflits de pouvoir acharnés qu'exprime le terme de « jungle ». Si on la rapporte à *A Dance of the Forests*, elle est incarnée par la danse hystérique de ces créatures difformes que sont les Triplés. La danse est bel et bien articulée à la notion de pouvoir dans les pièces de Soyinka, mais pas forcément sous un angle négatif. La danse macabre peut aussi s'interpréter de manière plus positive lorsqu'elle s'avère contenir un potentiel subversif de retournement du statu quo et d'éveil de la conscience.

⁴⁴⁵ C'est Brother Jero qui, lors d'un échange avec Rebecca dans *Jero's Metamorphosis*, dit : « To survive, we need full-bodied tactics » (Soyinka 2009 : 177).

L'événement panafricain majeur qui fut organisé au Nigeria, à la fin des années 1970, afin de mettre à l'honneur les cultures africaines, le Festival of Arts and Black Cultures (FESTAC '77), nous invite, dans un premier temps, à nuancer les propos d'Adewole. S'étalant sur un mois, ce festival fut en effet l'occasion pour le Nigeria de placer l'art chorégraphique au premier plan, afin d'en faire un symbole identitaire marquant : « The catchy slogan of 'the revival of our national heritage,' formulated by Nigeria, the hosting country for FESTAC '77, catapulted dance into national prominence and almost to the forefront of the country's policy on the arts » (Ajayi-Soyinka 1998 : 5). Cependant, l'importance accordée à la danse en tant que symbole national fut de courte durée, malgré la dynamique lancée par l'événement qui mena notamment à la création de centres culturels dans tout le pays et à l'archivage vidéo de danses traditionnelles rurales (Ajayi-Soyinka 1998 : 5-6).

De plus, le regain d'intérêt général pour l'art chorégraphique que provoqua FESTAC '77 ne doit pas occulter certains aspects problématiques du festival, parmi lesquels figurent la dé-contextualisation des danses traditionnelles réalisées par une population rurale parfois surexploitée : « Thus, although the performances were frequently billed as 'cultural dances,' one saw a dance but not the culture. The result was a showpiece of movements without substance or meaning » (Ajayi-Soyinka 1998 : 6). Un tel constat traduit la volonté sous-jacente du gouvernement militaire de l'époque, dirigé par Olusegun Obasanjo, d'instrumentaliser les danses dites « culturelles » et de les uniformiser à des fins politiques : promouvoir l'unité nationale.

Le festival ne fut ainsi pas du goût de tous. Parmi les voix nigérianes dissidentes qui s'élevèrent à l'époque pour dénoncer le gouvernement militaire corrompu d'Obasanjo, on compte celle de Fela Kuti, cousin de Wole Soyinka. Le chanteur et musicien yoruba poursuivit

ses activités musicales dans son club, le Shrine, en parallèle de l'événement panafricain, créant ainsi un « contre-Festac »⁴⁴⁶.

Soyinka lui-même jette un regard ironique sur FESTAC '77 dans *Opera Wonyosi*, inspirée du *Beggar's Opera* de John Gay et de *Die Dreigrosschen Oper (L'Opéra de quat'sous)* de Bertold Brecht. Rédigée et mise en scène en décembre 1977 (juste avant le festival qui eut lieu du 15 janvier au 12 février 1977), puis publiée en 1981, *Opera Wonyosi* s'attaque aux régimes dictatoriaux qui pullulent sur le continent africain. Soyinka fait ainsi directement référence à Jean Bedel Bokassa, président (1966-1976) puis empereur de Centrafrique de 1976 à 1979, et à Idi Amin Dada, président de l'Ouganda de 1971 à 1979. Bien que l'action de la pièce se situe à Bangui, dans l'ex-Empire de Centrafrique⁴⁴⁷, elle compte parmi ses personnages (pour la plupart des faux « mendiants » et des malfrats) un groupe d'expatriés nigériens, ce qui permet à Soyinka de dresser un portrait décapant de la société nigérienne de l'*oil boom* dans les années 1970, une société de consommation criblée par les inégalités. Comme souvent, le dramaturge nigérian oscille entre le cadre national et le cadre international dans sa critique inlassable de la tyrannie.

Le passage qui nous intéresse tout particulièrement, tiré de la scène 3 de la pièce, tourne en ridicule celui qui se prénomme Emperor Boky, double risible de Bokassa qui se fit couronner Empereur de Centrafrique le 4 décembre 1977. Mais à travers la critique soyinkienne des actions autoritaires de Bokassa, c'est un contre-discours dont la portée est générale qui transparaît dans cette scène où l'homme d'état tyrannique tente d'instrumentaliser la danse au nom d'un supposé esprit révolutionnaire. La scène 3 s'ouvre sur le discours de Boky qui prétend défendre les valeurs françaises de la révolution et de l'égalité alors même qu'il répugne à se voir assimilé aux soldats à qui il s'adresse : « I am a commoner. But I am not common [...]».

⁴⁴⁶ À ce sujet, voir l'entretien de Fanny Robles avec Marilyn Nance dans *Africultures* : <http://africultures.com/festac-77-a-lagos-la-memoire-photographique-de-marilyn-nance-13953/> (Robles).

⁴⁴⁷ Emperor Boky, comme Bokassa est surnommé dans les didascalies, est couronné Empereur à la fin de la pièce.

You are clearly common. I am not » (Soyinka 2002 a : 330). Ses propos au sujet de FESTAC '77 et du potentiel révolutionnaire de la danse sont éloquentes :

So understand this – in this empire ... em, nation, culture, is on our priority list. And that, cretins, is why we are going to participate in Festac Seventy Whenever. To demonstrate our culture, African culture. Revolutionary culture. Our presentation must be revolutionary. South Africa is in the throes of revolution. Therefore, I shall teach you something of South African culture. It takes the form of a dance to which we can give the appropriate title, 'Putting in the Boot' Never mind what they call it down there. (331)

Le mépris de Boky pour l'événement international dont il ne daigne pas prononcer le nom complet (« Festac Seventy Whenever »), ainsi que pour la danse sud-africaine qu'il prétend enseigner à ses soldats (« Never mind what they call it down there »), est clair. Boky, et à travers lui un certain nombre de figures autoritaires qui dominent le continent africain à l'ère postcoloniale, ne s'intéressent pas à la culture, et plus précisément à l'art chorégraphique en eux-mêmes, quoi qu'ils en disent : « culture, is on our priority list ». Quand ils s'y intéressent, c'est pour en faire un instrument de contrôle des corps individuels et du corps politique de la nation. Le discours homogénéisant de Boky qui considère *la* « culture africaine » comme un tout uniforme, et voit dans une seule danse (la gumboot dance) un symbole de la culture sud-africaine dans son intégralité (« I shall teach you something of South African culture. It takes the form of a dance [...] »), anticipe la politique menée par le gouvernement nigérian lors de FESTAC '77. Tout en donnant à voir avec une grande fierté patriotique les différentes cultures du pays aux autres pays africains invités lors de l'événement, l'idée était de développer un sentiment d'unité nationale (quelque peu factice compte tenu du contexte socio-économique) chez les nigériens.

Il est particulièrement ironique que Boky mentionne la danse 'Putting in the boot' – c'est-à-dire la « gumboot dance » dans la mesure où, historiquement, cette chorégraphie sud-africaine représente précisément la résistance du peuple face à l'oppression. Du temps de l'Apartheid, cette danse percussive était pratiquée par les mineurs qui l'utilisaient comme un

moyen de communication, faute de pouvoir échanger verbalement (il leur était interdit de parler). Boky reprend l'idée de révolution associée à cette danse en lui ôtant tout potentiel contestataire puisqu'il compte bien orchestrer la danse de ses soldats au détail près : « Rhythm Section! Ready ... Two – go! One-two-three-a-four! One two-three-a'four! Come on! [...] » (334).

Une telle réappropriation des corps dansants par l'autorité dominante est récurrente dans les pièces de Soyinka. Dans *Kongi's Harvest*, Danlola dénonce ainsi les danses en l'honneur du pouvoir qui impliquent de se soumettre physiquement et psychologiquement aux dirigeants tels que le dictateur Kongi : « Tell his Immortality / I sprained my back rehearsing dances / In honour of his visit » (Soyinka 2009 : 112). Comme Yeats avant lui, mais de manière plus explicite et dans un contexte politique encore plus tendu, Soyinka mobilise alors la danse comme outil de déconstruction des idéologies dangereuses, défendues au nom de l'unité et du maintien de l'ordre, qui sous-tendent le gouvernement de nombre de dirigeants africains des années 1960 aux années 2000.

Si la danse et la révolution sont intrinsèquement liées dans les pièces de Soyinka, ce n'est donc pas uniquement parce que les passages dansés incarnent explicitement un mouvement de rébellion à l'échelle de l'intrigue des pièces. C'est aussi, parfois, parce qu'ils invitent, par le biais de la parodie ou de l'ironie, à remettre en question les comportements corporels dictés par des figures dictatoriales en perpétuelle quête d'un pouvoir illimité. Selon Mark Franko c'est cette capacité même qu'a la danse de « résister » aux « effets du pouvoir politique » qui fait d'elle une « forme d'expression politique », capable à la fois « d'encoder des normes » et de contrer ses dernières :

Resistance is a trope within which movement and representation are ambiguously articulated. This is because dance can absorb and retain the effects of political power as well as resist the very effects it appears to incorporate within the same gesture. This is what makes dance a potent political form of expression: it can encode norms as well as deviation from the norms in structures of parody, irony, and pastiche [...]. (Franko 4)

Un passage de *The Beatification of Area Boy. A Lagosian Kaleidoscope*, pièce publiée en 1995 qui fut interdite au Nigeria, le pays étant alors sous le régime dictatorial militaire d'Abacha⁴⁴⁸, suffira à illustrer dans quelle mesure Soyinka joue avec ces « normes » imposées par le pouvoir politique. Alors que l'on pense, de prime abord, être confronté à une scène dansée représentative du contrôle exercé par le pouvoir militaire sur les corps contraints de la population (ici des prisonniers), l'on comprend vite que ce passage est investi d'une force ironique cinglante qui fait de « l'ideology conga » militaire une véritable arme critique.

Dans cette scène marquante, un groupe de prisonniers menés par leur gardien de prison (warder) sont chargés de nettoyer le quartier en prévision du mariage de Miseyi et d'un haut gradé militaire, noce pour laquelle une partie de ce quartier de Lagos a été réservée (Soyinka 1999 : 241). Le passage chorégraphié s'inscrit dans le contexte d'une pièce qui dénonce les inégalités et la corruption caractéristiques de la société lagosienne des années 1990, et par extension de la société nigériane. Dès le début de la pièce, le dramaturge met l'accent sur l'opposition entre les riches clients du centre commercial où travaille Sanda, vigile qui est en réalité un chef de gang, et les petits commerçants comme Mama Put, traumatisée par la Guerre civile nigériane, ou encore les petits voleurs et malfrats, ces « loubards de quartiers » (*area boys*) qui sont omniprésents dans les rues de Lagos.

À l'instar de cette couche défavorisée de la population lagosienne, les prisonniers sont tenus d'obéir aux ordres du gouvernement militaire, sans broncher, sous peine de se voir assassiner. Pourtant, la scène qui suit témoigne du potentiel de résistance de leurs chants et de leurs chorégraphies satiriques dans la mesure où ils constituent une parodie décapante du pouvoir et de l'hypocrisie des dirigeants militaires nigériens :

My friends, come gather round
And dig the latest sound
It's a universal drumbeat

⁴⁴⁸ La première de la pièce eut donc lieu en Angleterre, à Leeds, le 31 octobre 1995 dans le cadre de l'Africa 95 Festival.

In tune with every heartbeat
 [...]

Invented by a soldier
 In a land where flows the Niger
 It's the ideology conga
 That makes a nation stronger
 [...]

A little to the Left – shake!
 A little to the Right – shake!
 Red Flag or Imperial Purple
 [...]

The conga law of equity
 Yields economic parity
 You squeeze the left and waste
 Its resources on the right caste [...]. (Soyinka 1999 : 294)

Bien que le gardien de prison leur ordonne de ne pas provoquer les « khaki boys » (293), les prisonniers se lancent ici dans une dénonciation publique des procédés mis en place par le gouvernement militaire nigérian afin de maintenir le statu quo socio-politique, fondé sur l'exploitation des couches défavorisées de la population : « You squeeze the left and waste / Its resources on the right caste ». « L'ideology conga », qui implique d'osciller constamment entre des directions opposées (la gauche et la droite) – comme la danse cubaine elle-même, composée de trois pas exécutés d'un côté puis de l'autre – devient alors une métaphore éloquente des contradictions internes et de l'instabilité totale d'un régime qui prétend défendre l'unité nationale alors qu'il creuse les inégalités sur le plan social : « It's a universal drumbeat / In tune with every heartbeat » ; « It's the ideology conga / That makes a nation stronger » ; « The conga law of equity yields economic parity ».

En outre, les valeurs d'unité et de parité sont ici détournées de leur sens premier pour se rapprocher d'une volonté d'uniformisation dangereuse des comportements corporels contre laquelle Soyinka, après Yeats, nous met en garde. Cette danse militaire qu'est « l'ideology conga » est ainsi présentée comme un instrument politique permettant aux dirigeants de manipuler et de garder la main mise sur une population jugée subversive « (A little to the Left – shake! / A little to the Right – shake! »).

C'est précisément cette fausse unité que dénonce Soyinka dans ses pièces où les corps dansants, dans leur grande majorité, se meuvent à leur propre rythme, au lieu de suivre le tempo artificiel du pouvoir. Le dramaturge renoue ainsi avec la nature même de la danse nigériane sans pour autant utiliser cette dernière comme un outil de propagande nationaliste. En effet, comme le souligne la sœur de Wole Soyinka, Omofolabo Ajayi-Soyinka, l'attention portée à la gestuelle de chaque participant à une danse traditionnelle nigériane collective est grande. Si unité il y a, celle-ci ne se construit donc pas aux dépens de la liberté individuelle de chacun des danseurs :

Yoruba dances are generally not based on rigid uniformity of body movements. Each person is an important individual, with a distinctive personality to convey to an audience; even in group dances, movements are largely individualized [...]. There is ample room for spontaneous and personal improvised movements [...]. Except in a few dances where group uniformity is mandatory, it is rare to find two traditional Yoruba dancers dancing in choreographed unison to the same piece of music or dance content. (Ajayi-Soyinka 1998 : 35-36)

On a là des propos qui pourraient bien s'appliquer à la nation, et plus largement, à l'identité nigériane elle-même, telle que Soyinka la pense dans ses pièces, à travers la métaphore de la danse : il s'agit d'une identité inclusive, perméable à « l'improvisation », c'est-à-dire au changement, et respectueuse des différences qui font sa force.

Dans ce dernier chapitre, nous avons justement montré dans quelle mesure Yeats et Soyinka, au-delà des contextes socio-politiques fort distincts dans lesquels ils évoluent, partagent cette vision non essentialiste et fluide de la danse et de l'identité (personnelle et nationale). En défendant la liberté et la malléabilité du corps dansant de l'individu, les deux dramaturges remettent en question les représentations culturelles limitées de ce dernier et de l'identité irlandaise et nigériane, en renouant avec l'histoire et l'esprit mêmes des danses traditionnelles de l'Irlande et du Nigeria.

Refusant de s'en tenir à la sphère étroite du national pour formuler leur critique des idéologies dominantes qui cherchent à entraver cette liberté, Yeats et Soyinka ne s'éloignent

pourtant pas de leur entreprise première : celle-ci consiste à reconstruire l'image que l'on se fait de l'identité en Irlande et au Nigeria, à une époque cruciale où les deux pays cherchent à se réinventer, tant bien que mal.

CONCLUSION

Tout l'effort du chercheur qui fait face à des penseurs de la contradiction comme William Butler Yeats et Wole Soyinka est sans doute de ne pas succomber à la tentation, et la facilité, de l'analyse systématique et uniformisatrice qui viendrait lisser les nombreuses oppositions mises en scène dans les pièces et ordonner, outre mesure, le désordre fécond de ces dernières, un type de désordre bénéfique incarné par les corps dansants. Dans cette thèse, nous n'avons donc pas entièrement obéi à l'injonction yeatsienne « Hammer your thoughts into Unity » (Yeats 1962 : 263), programme que Yeats lui-même n'a pas toujours respecté au cours de sa carrière théâtrale.

La dissidence, située au cœur du projet dramaturgique de Yeats et de Soyinka et portée par la danse dans les pièces, rend en effet vaine toute tentative de catégorisation rigide. Le théâtre des deux dramaturges, à l'image des danseurs inclassables et indomptables qui ponctuent leurs œuvres, oppose une résistance aux raisonnements hâtifs, réfutant par avance les lectures consensuelles et arrêtées.

Cette dissidence inhérente à la dramaturgie des pièces se traduit d'abord par un traitement particulier des formes rituelles, au centre desquelles se situe bien souvent la danse : comme on l'a vu dans la première partie, parfois célébrés pour leur capacité à rassembler, les rituels, souvent interrompus ou dysfonctionnels à l'échelle de l'intrigue des pièces, sont aussi mobilisés comme outil analytique destiné à rompre le consensus socio-politique, à l'échelle méta-théâtrale. Yeats et Soyinka se tiennent alors à l'écart (*dis-sedere*) de ce qui semblerait être, au premier regard, leur propre projet dramaturgique de réunification des membres épars de la société irlandaise et nigériane moderne, et observent ce projet avec recul et esprit critique.

Le détour qu'ils empruntent, chacun à leur manière, dans leur présentation des formes rituelles reflète leurs interrogations sur l'intégrité de certains rituels traditionnels, notamment sacrificiels, dans un cadre socio-politique changeant et de plus en plus sécularisé. Les réflexions que mène Yeats sur les dérives rituelles dans le contexte colonial (en ce qui concerne les

premières pièces du dramaturge) puis postcolonial irlandais, à partir de la création de l'État libre en 1922, où l'esprit de cohésion nationale est largement entamé, trouvent une résonance particulière dans l'œuvre de Soyinka. Ce dernier pousse encore davantage, et avec plus de cynisme, l'analyse des failles intrinsèques aux rituels de l'ère coloniale et postcoloniale, une ère moderne marquée par des bouleversements d'ordre épistémologique, éthique et socio-politique au Nigeria, et plus généralement, en Afrique.

Au sein de ces rituels problématiques, voire dysfonctionnels, mis en scène avec distance par Yeats et Soyinka, la danse occupe elle-même un rôle ambigu. Ainsi, nous avons montré que dans des pièces aussi diverses que *The Dreaming of the Bones*, *Calvary* (Yeats), *The Road*, *Death and the King's Horseman* et *Madmen and Specialists* (Soyinka), elle est à la fois le cœur du rituel et l'élément perturbateur qui fait vaciller les bases de ce dernier ainsi que les valeurs, éthiques, religieuses ou politiques, qu'il est supposé défendre.

Au-delà du cadre rituel total dans lequel elle est donnée à voir dans les pièces, la danse est fréquemment associée aux dysfonctionnements et à l'instabilité chez Yeats et Soyinka. En effet, les dramaturges ne souhaitent pas à en rester à une vision réconciliatrice et harmonieuse des corps dansants, vision pourtant diffusée par certaines pièces, comme nous l'avons vu dans notre deuxième partie. C'est bien souvent la faille au sein des passages dansés mis en scène qui intéresse Yeats et Soyinka car elle leur permet d'explorer le processus incertain de recréation d'une identité individuelle et collective, processus impliquant un déséquilibre – mental ou physique – et une interaction conflictuelle avec des forces opposées qui s'avère parfois féconde.

En attribuant ainsi une valeur constructive au déséquilibre et au processus de confrontation conflictuelle engendré par la danse dans les pièces, Yeats et Soyinka témoignent d'une compréhension profonde de l'ambiguïté caractéristique du geste dansé, ambiguïté que décrit Randy Martin dans l'introduction de *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, lorsqu'il présente la danse à la fois comme l'expérience d'une perte et comme la

construction d'un projet, l'ouverture de nouvelles perspectives : « Dance generates a sense of being in the midst of a crisis, a break, a rupture, even a loss and a prospect at the same time; thus while dancing may appear to be a series of stops and starts, for the dancer, next steps are already in motion, already passing from one (im)balance to the next » (Martin 1).

Au contre-regard dissident que Yeats et Soyinka posent sur la conception idéalisée de la danse comme symbole d'unité et repère identitaire stable s'ajoute l'oscillation constante entre, d'une part, une perception de la danse comme étrangeté indescriptible et fondamentalement résistante aux tentatives d'étiquetage verbal et d'appropriation intellectuelle, et, d'autre part, une vision de la danse comme discours dissident. Dans notre troisième partie, nous avons montré que la mobilisation de la danse comme contre-discours dans les pièces est double : elle se vérifie aussi bien au niveau de l'intrigue qu'au niveau méta-théâtral puisque Yeats et Soyinka articulent, en filigrane, un propos dissident sur le corps (individuel et politique) et, par extension métaphorique, sur l'identité irlandaise et nigériane.

Tout en ayant choisi d'utiliser à plusieurs reprises le terme de « contre-discours » pour se rapporter au propos que diffusent les corps dansants des pièces, terme qui implique une réaction face à un discours préexistant, nous n'avons pas réduit la danse à une simple réponse, par définition secondaire par rapport au discours cible qu'elle attaque. Ainsi, tout au long de cette thèse, nous avons cherché à souligner la dimension créative des corps dansants en montrant qu'à travers la chorégraphie, ce n'est rien moins que l'identité personnelle, le rapport de cette dernière à l'altérité et, plus globalement, à une communauté qui se dessine et se construit. Nous rejoignons donc les réflexions de Susan Leigh Foster dans l'introduction de *Choreographing History* à ce sujet : « To approach the body as capable of generating ideas, as a bodily writing, is to approach it as a choreographer might. Dance, perhaps more than any other body-centered endeavor, cultivates a body that initiates as well as responds » (Foster 15).

Ce que le corps dansant « initie » ou amorce dans les pièces de Yeats et de Soyinka, c'est une nouvelle manière de penser le corps et l'identité dans un contexte culturel où les représentations que l'on s'en fait sont conditionnées par la volonté politique de reconstruire une nation irlandaise et nigériane en faisant du corps dansant un repère identitaire stable. Nous avons vu dans quelle mesure Yeats, et Soyinka après lui, dans un contexte bien différent marqué par la succession de régimes civils et militaires autoritaires, remettent en question les modèles corporels établis par un grand nombre de représentants du nationalisme culturel dans leurs pays respectifs. Bien qu'il n'y ait pas eu de politique nationale cohérente en matière de réglementation du corps dansant au Nigeria – comme ce fut le cas en Irlande – l'événement FESTAC' 77, organisé par le gouvernement militaire d'Olusegun Obasanjo et sur lequel nous sommes penchés dans notre dernier chapitre, constitue un exemple de manipulation des corps dansants par le pouvoir, un phénomène que Soyinka dépeint avec brio dans des pièces aussi diverses que *Kongi's Harvest*, *Jero's Metamorphosis*, *Opera Wonyosi* et *The Beatification of Area Boy*.

Dans les deux cas, la réflexion sur les discours culturels qui modèlent le corps et le corps dansant, c'est-à-dire sur « the body in culture », une expression empruntée à Janet Wolff (Wolff 96), mène Yeats et Soyinka à une conclusion optimiste : quelles que soient les tentatives de musellement des corps individuels et les efforts de façonnement du corps politique par certains représentants du nationalisme culturel et par les autorités politiques irlandaises et nigérianes, le corps dansant possède un réservoir de forces inattaquables qui vient contrer ou détourner leur impact. On songe ici à une phrase prononcée par Old Man dans *Madmen and Specialists*, « I re-create my tentacles, so cut away » (Soyinka 2009 : 262), ou encore à une remarque de Professor dans *The Road*, « If my enemies trouble me I shall counter with a resurrection » (Soyinka 1973 : 221), remarque qui pourrait s'appliquer à nombre des corps dansants résistants des pièces, l'association entre danse et renaissance étant omniprésente.

Cette force de résistance inouïe, on l'aura compris, caractérise aussi bien les corps dansants des pièces que la dramaturgie totale de Yeats et de Soyinka elle-même qui lutte contre la tentation d'un discours totalisant sur la danse et l'identité. La résistance est bien « l'intervalle magique », pour citer le poème de Soyinka « Doctored Vision » (Soyinka 2002 b : 15), où viennent, si ce n'est « s'harmoniser » (15), tout du moins se rencontrer les trajectoires contradictoires qui font la particularité des pièces. On a ainsi d'un côté, un théâtre rituel total qui cherche à recréer un sens de la communauté et une certaine unité collective pour *résister* aux attaques variées qui les menacent, de l'ère coloniale à la période qui suit l'indépendance, de l'autre une dramaturgie dissidente qui *résiste* aux discours consensuels et univoques sur l'identité nationale ; d'une part la présentation de la danse comme un tout harmonieux *résistant* à l'instabilité (personnelle ou politique), d'autre part, la vision de la danse comme événement intrinsèquement indéterminé et déséquilibré qui *résiste* à l'uniformisation dangereuse et la fixité. Enfin, on a d'un côté, la conception de la danse comme un au-delà du langage *résistant* aux discours idéologiques préconçus qui cherchent à s'imprimer sur les corps dansants, et de l'autre, la vision de la danse comme un discours alternatif à part entière *résistant*, par un autre biais, aux mêmes discours préétablis.

C'est en cela que la danse dans les pièces ne s'assimile en aucun cas à une échappatoire momentanée, même lorsqu'elle ne débouche pas forcément sur une victoire incontestable ou ne semble pas provoquer de changements radicaux (comme la danse des moines dans *Where There is Nothing* ou celle de Sadiku dans *The Lion and the Jewel* par exemple). Tous les passages dansés contribuent, à différents degrés, à renverser les rapports de force existants et à chorégraphier une nouvelle manière d'être au monde qui ne serait pas prédéterminée par des discours idéologiques réducteurs.

De manière générale, les discussions et les entretiens que j'ai eu le privilège d'avoir avec plusieurs danseurs et chorégraphes africains – ou d'origine africaine – contemporains, à

l'occasion d'un colloque organisé à Toulouse en Octobre et Novembre 2018, « Corpus Africana : Danser et penser l'Afrique et ses diasporas », en parallèle du festival « Danses et Continents Noirs », ont confirmé cette volonté d'écrire une nouvelle modalité d'être au monde par l'intermédiaire du corps dansant⁴⁴⁹. Tous affirment le lien étroit unissant danse et langage, danse et discours dissident (que la dissidence se comprenne en termes esthétiques et/ou politiques) dans leurs entreprises chorégraphiques. On voit donc bien comment les problématiques yeatsienne et soyinkienne trouvent un écho dans les pratiques chorégraphiques contemporaines africaines.

Notons en effet que se développe aujourd'hui en Afrique francophone et anglophone un discours alternatif porté par des danseurs et chorégraphes qui donnent corps aux réflexions de Soyinka sur l'identité. Le changement, s'il ne se fait pas de manière frappante ou durable dans le domaine socio-politique à proprement parler, se fait jour après jour dans celui de l'art grâce à ces artistes contemporains qui réinventent le corps, questionnant par là le corps politique, l'identité et l'histoire, aussi bien personnelle que nationale. On songe par exemple au travail du burkinabé Serge Aimé Coulibaly et de sa compagnie Faso Danse théâtre (*Kirina* (2018), *Kalakuta Republic*⁴⁵⁰ (2016)) qui, valorisant l'art total, cherche à « bâtir un espace de créativité dans l'esprit des gens, ouvrir leur vision, éclairer les événements subis d'une lumière différente, faire germer des bulles d'espoir ancrées dans les possibilités réelles [...] (Faso Danse Théâtre)⁴⁵¹. On songe bien sûr également aux efforts du danseur-chorégraphe yoruba Qudus Onikeku, fondateur de Qdance company et de People's Center à Lagos (*Re : Incarnation*

⁴⁴⁹ Lors de ce séjour à Toulouse, nous avons notamment assisté à deux spectacles qui illustraient cette nouvelle modalité : le spectacle total « Le Soleil du Nom » de Bernardo Montet (né en France, de père guyanais et de mère vietnamienne, inspiré par le butô) où coexistent langage poétique, mouvements éloquents du corps dansant et vidéos, et la création chorégraphique « Le Départ » de Zora Snake, jeune danseur camerounais engagé, dont l'œuvre artistique, qui réinvestit les formes rituelles, incarne l'alliance entre danse et contre-discours politique dissident.

⁴⁵⁰ *Kalakuta Republic* s'inspire du parcours du musicien révolutionnaire yoruba, et cousin de Wole Soyinka, Fela Kutí, qui avait surnommé sa résidence « Kalakuta Republic », située dans la banlieue de Lagos. Ce spectacle s'inscrit dans le travail de recherche de Coulibaly qui envisage la danse comme un processus de réinvention et de changement bénéfique.

⁴⁵¹ Voir le site de la compagnie <https://www.fasodansetheatre.com/fr/a-propos-faso/> [consulté le 19/05/2021].

(2021))⁴⁵², ou encore à ceux du sud-africain Gregory Maqoma (*Beautiful Me* (2008))⁴⁵³ et du congolais Bidiefono DeLaVallet (*Monstres : on ne danse pas pour rien* (2018)) pour faire émerger un espace de liberté artistique au sein duquel tradition et modernité s'entremêlent avec inventivité, venant défier les limites imposées au développement culturel dans maints pays d'Afrique⁴⁵⁴.

Aussi diverses que soient les voies empruntées par ces artistes africains à la renommée internationale, elles se rejoignent pour incarner cette puissance du rythme dissident qui fait vaciller les certitudes et les idéologies établies, qu'elles soient politiques ou religieuses, cette forme de résistance que mobilisent les danseurs en lutte à travers le monde, à l'image d'Ahmad Joudeh, jeune danseur ayant grandi dans le camp de Yarmouk en Syrie, et professeur de danse, qui fait de sa danse « un symbole de vie et de liberté invincibles, sous les menaces de mort de l'État islamique l'accusant de mépriser la religion et de pervertir les enfants par son enseignement. Rien, ni l'horreur des exécutions d'otages, ni la douleur d'avoir perdu sa famille et sa maison tombée en cendres dans une rue dévastée, n'arrête le mouvement d'Ahmad Joudeh » (Beauquel 2018 : 47). Le reportage de France 2 sur ce jeune danseur, « Syrie : le combat d'un jeune danseur au milieu d'un pays en guerre », en dit long sur le potentiel de résistance du geste dansé de Joudeh : « I just feel free inside the jail. You know this feeling? Free inside the jail »⁴⁵⁵. Il y a des images fortes dans ce documentaire : celles d'Ahmad Joudeh dansant dans les ruines de Damas et de Palmyre, et notamment dans le théâtre antique de Palmyre, lieu où Daesh exécutait ses otages.

⁴⁵² Voir au sujet de cette création, présentée au Centre Pompidou en janvier 2021, l'émission de France culture : <https://www.franceculture.fr/emissions/tous-en-scene/renaissances-par-la-danse-a-lagos-avec-qudus-onikeku> [consulté le 19/05/2021].

⁴⁵³ « Beautiful me » est le troisième épisode d'une trilogie commencée en 2005 au Centre National de la Danse de Pantin en 2005 (*Beautiful, Beautiful Us, Beautiful Me*). Gregory Maqoma a créé ce troisième volet avec la collaboration de Faustin Linyekula, Vincent Mantsoe et Akram Khan.

⁴⁵⁴ À ce propos, voir le film de Renaud Barret, *Système K*, sorti en 2020, documentaire qui traite des conditions difficiles de la création artistique dans la capitale de la République démocratique du Congo, Kinshasa, et de la lutte quotidienne des artistes (plasticiens, performeurs, musiciens) pour défendre leur liberté d'expression.

⁴⁵⁵ Voir le lien suivant : https://www.francetvinfo.fr/monde/proche-orient/offensive-jihadiste-en-irak/syrie-le-combat-d-un-jeune-danseur-au-milieu-d-un-pays-en-guerre_1592841.html [consulté le 19/05/2021].

C'est bien cet espace de liberté (mentale et physique) inattaquable que modèlent les corps dansants des pièces de Yeats et de Soyinka, et ce au sein même d'un lieu qui s'avère souvent, en effet, carcéral, de la prison relative que constitue la cour du Roi du point de vue de la Reine, dans *The King of the Great Clock Tower*, à la prison littérale dans laquelle les condamnés se livrent à de folles performances dissidentes dans *From Zia, With Love*, sans oublier la maison et le cabinet de chirurgie du docteur Bero qui se transforment en scène carnavalesque, une scène où les mendiants s'adonnent à des spectacles grotesques et corrosifs dans *Madmen and Specialists*. Instaurant un autre rapport au pouvoir, au monde et à la temporalité, la danse est alors le dernier recours qui s'offre aux personnages opprimés ou égarés des pièces : elle leur permet non seulement de retrouver une respiration et un rythme qui leur est propre, et non dicté par l'autorité dominante, mais elle s'impose aussi comme un espace alternatif politique éminemment dissident, à l'image du night-club où dansent Segi et Daodu dans *Kongi's Harvest*, lieu anticipant le Shrine de Fela Kuti qui semble échapper à la mainmise de Kongi et de ses acolytes.

Comme nous l'avons vu, cet espace alternatif est investi par *des* corps qui lancent un défi aux normes établies et véhiculent, par là-même, une conception ouverte et fluide de l'identité. Qu'elles soient portées par des corps féminins, masculins, surnaturels, en transe, handicapés, fragmentés, grotesques, amoindris, ou encore boiteux, les danses des pièces laissent en effet la voie libre à une multiplicité de corps qui viennent invalider le schéma identitaire réducteur et uniforme que les autorités religieuses et politiques irlandaises du début du 20^{ème} siècle et le pouvoir civil et militaire nigérian, après l'indépendance du pays, promeuvent et imposent avec violence. Cette multiplicité, qui fait partie intégrante de la danse dans les pièces de Yeats et de Soyinka, traduit leur refus d'imposer un modèle corporel unique ou de se prononcer en faveur d'un type de danse nationale canonique et inamovible. Le fait que Yeats

ait souvent recours à des solos n'entrave pas l'ambiguïté et la diversité des corps dansants qu'il met en scène dans ses différentes pièces.

Loin des modèles de comportement figés que cautionnent des figures autoritaires telles que Conchubar (*On Baile's Strand*), le Roi (*The King of the Great Clock Tower*) ou bien Kongi (*Kongi's Harvest*) et Boky (*Opera Wonyosi*), les corps dansants des pièces semblent avoir adopté la formule de Paul Valéry dans *L'âme et la danse* : « Ne sentez-vous pas qu'elle [la danseuse] est l'acte pur des métamorphoses » (Valéry 1921 : 21). Deux termes nous intéressent tout particulièrement dans cette citation, « acte » et « métamorphoses », car ils nous permettent de définir les passages dansés des pièces. La danse, chez Yeats et chez Soyinka, est bien cet « acte », souvent volontaire, que des personnages marginaux accomplissent dans l'espoir de contribuer à une transformation des comportements normés et du statu quo socio-politique. Elle correspond à ce moment de basculement d'un état à un autre, instant de métamorphose qui bouleverse les habitudes et les règles régissant la communauté. Elle porte en elle les germes du changement.

Tout en faisant bouger les lignes et en se manifestant par une impulsion sécessionniste, un mouvement de rupture avec le statu quo, la danse ouvre la voie à la reconstruction d'un être-ensemble distinct du consensus ou de l'unité factice que les dirigeants irlandais et nigériens cherchent à défendre après l'indépendance. Que les passages dansés des pièces de Yeats prennent souvent la forme de solos, inspirés par la danse moderne, ou de duos n'ôte rien au potentiel cohésif de la danse : de *The Cat and the Moon* à *A Full Moon in March* et *The King of the Great Clock Tower*, la chorégraphie symbolise un nouveau rapport à l'autre, et plus largement à la communauté, un rapport inclusif qui n'efface pourtant pas entièrement les différences et les oppositions.

BIBLIOGRAPHIE

1 Corpus

1.1 Œuvres dramatiques de W. B. Yeats

The Land of Heart's Desire (1894), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

Where There is Nothing (1902), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

On Baile's Strand (1903), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

The King's Threshold (1904), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

At the Hawk's Well (1917), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

The Only Jealousy of Emer (1919), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

The Dreaming of the Bones (1919), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

Calvary (1921), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

The Player Queen (1922), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

The Cat and the Moon (1924), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

The Resurrection (1927), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

Fighting the Waves (1934), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

The King of the Great Clock Tower (1934), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

A Full Moon in March (1935), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

The Herne's Egg (1938), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

The Death of Cuchulain (1939), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

Dix pièces, traduction de Jacqueline Genet, Paris : l'Arche, 2000.

Dernières pièces, traduction de Jacqueline Genet, Paris : l'Arche, 2003.

1.2 Œuvres dramatiques de Wole Soyinka

A Dance of the Forests (1963), *Wole Soyinka: Collected Plays 1*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 1973.

The Lion and the Jewel (1963), *Wole Soyinka: Collected Plays 2*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2009.

The Road (1965), *Wole Soyinka: Collected Plays 1*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 1973.

Kongi's Harvest (1967), *Wole Soyinka: Collected Plays 2*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2009.

Madmen and Specialists (1971), *Wole Soyinka: Collected Plays 2*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2009.

Jero's Metamorphosis, (1973), *Wole Soyinka: Collected Plays 2*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2009.

The Bacchae of Euripides: a Communion Rite (1973), *Wole Soyinka: Collected Plays 1*, Oxford; New York : Oxford University Press, 1973.

Death and the King's Horseman (1975), Londres ; New York : Bloomsbury Methuen Drama, 2016.

Opera Wonyosi (1981), *Wole Soyinka: Plays 1*, Londres : Methuen Drama, 2002, a.

From Zia, With Love (1992), *Wole Soyinka: Plays 2*, Londres : Methuen Drama, 1999.

The Beatification of Area Boy. A Lagosian Kaleidoscope (1995), *Wole Soyinka: Plays 2*, Londres : Methuen Drama, 1999.

Le Lion et la perle, traduction de J. Chuto et Ph. Laburthe-Tolra, Yaoundé : Editions Clé, 1968.

2 Œuvres littéraires citées hors corpus

2.1 Œuvres poétiques et dramatiques de W. B. Yeats

The Collected Poems of W. B. Yeats, A New Edition, dir. Richard J. Finneran, New York : Palgrave Macmillan, 1989.

The Island of Statues (1884), *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, dir. Russell K. Alspach, New York : Macmillan, 1966.

The Countess Cathleen (1892), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

The Shadowy Waters (1900), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

Cathleen Ni Houlihan (1902), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

Deirdre (1907), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

The Green Helmet (1910), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

Purgatory (1939), *The Collected Works of W. B. Yeats, The Plays, II*, dir. David R. Clark et Rosalind E. Clark, New York : Scribner, 2001.

2.2 Œuvres poétiques, romanesques et dramatiques de Wole Soyinka

Idanre and Other poems (1967), Londres : Eyre Methuen, 1979.

Ogun Abibiman (1976), Johannesburg : Rex Collings, 1980.

Samarkand and Other Poems I Have Known, Londres : Methuen, 2002, b.

The Interpreters (1965), Londres : Heinemann, 1981.

You Must Set Forth at Dawn. A Memoir, New York : Random House, 2007.

Requiem for a Futurologist, Londres : Rex Collings, 1985.

King Baabu : a play in the manner – roughly – of Alfred Jarry, Londres : Methuen, 2002.

The Trials of Brother Jero (1964), *Wole Soyinka: Collected Plays 2*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2009.

2.3 Œuvres littéraires diverses

ACHEBE, Chinua, *Things Fall Apart* (1958), Londres : Heinemann, 1978.

ANDERSEN, Hans Christian, « Les habits neufs de l'Empereur », *Contes*, édition de Régis Boyer, Paris : Gallimard, 1994.

CHARLES, Jean-Claude, *Le corps noir* (1980), Montréal : Mémoires d'encrier, 2017.

ELIOT, T. S., *Collected Poems 1909-1962*, Londres : Faber and Faber, 2002.

FRIEL, Brian, *Dancing at Lughnasa*, Londres : Faber and Faber, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction et présentation par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris : librairie générale française, 1972.

OKIGBO, Christopher, « Lament of the Masks », *West Africa*, (juin 1986).

SHAKESPEARE, *Hamlet*, dir. Ann Thompson et Neil Taylor, Londres : Bloomsbury Arden Shakespeare, 2013.

TUTUOLA, Amos, *The Palm-Wine Drinkard* (1952), Londres : Faber and Faber, 2014.

3 Correspondance, essais et préfaces de Yeats

Essays and Introductions, Londres : Macmillan, 1961.

Explorations, New York : Macmillan, 1962.

Préface des *Four Plays for Dancers* (1920), *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, dir. Russell K. Alspach et Catherine C. Alspach, Londres : Macmillan, 1966.

W. B. Yeats and T. Sturge Moore, their correspondence 1901-1937, dir. Ursula Bridge, New York : Greenwood Press, 1978.

On the Boiler (1939), *The Collected Works of William Butler Yeats, Vol V : Later Essays*, dir. Elizabeth Bergmann Loizeaux et William H. O' Donnell, New York : Scribners, 1994.

Letter to the Guarantors for a « Celtic » Theatre, *Collected Letters, II – 1896-1900*, dir. Warwick Gould, John Kelly et Deirdre Toomey, Oxford : Clarendon Press, 1997.

Autobiographies, The Collected Works of W. B. Yeats: vol. III, dir. William H. O' Donnell et Douglas N. Archibald, New York : Scribner, 1999.

« Plans and Methods », *The Irish Dramatic Movement, The Collected Works of W. B. Yeats, vol VIII*, dir. Mary FitzGerald et Richard J. Finneran, New York ; Londres : Scribner, 2003.

A Vision, The Revised 1937 Edition, The Collected Works of W. B. Yeats, Vol XIV, dir. Margaret Mills Harper et Catherine E. Paul, New York : Scribner, 2014.

4 Essais et interviews de Wole Soyinka

GIBBS, James, « Soyinka in Zimbabwe: A Question and Answer Session » (1981), *Conversations with Wole Soyinka*, dir. Biodun Jeyifo, Jackson : University of Mississippi Press, 2001.

JEYIFO, Biodun, « Soyinka at 50 », interview, *West Africa*, n°3497, 27 août 1984, 1729-1731.

SOYINKA, Wole, *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*, Ibadan : New Horn Press, 1988.

-----, *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*, New York : Pantheon Books, 1993.

-----, *Myth, Literature and the African World* (1976), Cambridge : Cambridge University Press, 2005.

-----, *Of Africa*, New Haven : Yale University Press, 2012.

5 Histoire et histoire culturelle

L'Irlande

BROWN, Terence, *Ireland. A Social and Cultural History: 1922-2002*, Londres : Harper Perennial, 2004.

DIARMAID, Ferriter, *The Transformation of Ireland: 1900-2000*, Londres : Profile Books 2005.

FOSTER, R. F., *Modern Ireland, 1600-1972*, New York : Penguin, 1989.

KIBERD, Declan, « Post-Colonial Ireland: “Being Different” », *Reconsiderations of Irish History and Culture*, dir. Daltún O’ Ceallaigh, Dublin : Leirmheas, 1994.

-----, *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*, Londres : Vintage Books, 1996.

LLOYD, David, *Anomalous States, Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, Dublin : Lilliput Press, 1993.

LLOYD, David, *Ireland After History* (1999), Cork : Cork University Press, 2006.

MORAN, James, *Staging the Easter Rising: 1916 as Theatre*, Cork : Cork University Press, 2006.

SLABY, Alexandra, *Histoire de l'Irlande : de 1912 à nos jours*, Paris : Tallandier, 2016.

VELDEMAN, Marie-Christine, « Cultural Nationalism in Late Nineteenth-Century Ireland, a Step Towards Political Separatism? », *Équivalences*, 36 : 1-2 (2009), 145-155.

Le Nigeria

BOURNE, Richard, *Nigeria: A New History of a Turbulent Century*, Londres : Zed Books, 2015.

FALOLA, Toyin, *The History of Nigeria*, Westport : Greenwood Press, 1999.

FALOLA, Toyin et IHONVBERE, Julius, *The Rise and the Fall of Nigerian's Second Republic, 1979-1984*, Londres : Zed Books, 1985.

FALOLA, Toyin et HEATON Matthew M., *A History of Nigeria*, Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

IKIME, Obaro, *Groundwork of Nigerian History*, Ibadan : Heinemann Educational Books, 1980.

6 Études comparatives sur la littérature irlandaise et africaine et sur l'œuvre de Yeats et de Soyinka

AKPORJI, Chii, *Figures in a Dance: The Theater of W.B. Yeats and Wole Soyinka*, Trenton ; Asmara : Africa World Press, 2003.

BIGOT, Inés, « De l'envers des mots au discours muet : danse et langage dans le théâtre de William Butler Yeats et de Wole Soyinka », *Recherches en danse*, rubrique focus (juillet 2019), a. <https://journals.openedition.org/danse/2075>.

CAVANO, A. Thomas, « Death and Pagan Heroes in the Twentieth Century: A Comparison of Wole Soyinka's "Death and the King's Horseman" with Yeats's "The Death of Cuchulain," », Ph.D., Florida State University, 1998.

CAVANO, A. Thomas, « Elesin, Cuchulain and the Kingdom: The Culture Hero's Sacrifice », *Modern Drama*, 45 : 3 (automne 2002), 409-29.

INNES, Catherine Lynette, « *Through the Looking Glass* », *Achebe, Synge and Cultural Nationalism*, Ph.D. dissertation, Cornell University, 1973.

-----, *The Devil's Own Mirror: The Irishman and the African in Modern Literature*, Washington D.C. : Three Continents Press, 1990.

7 Corpus critique sur W. B. Yeats

7.1 Études sur le théâtre et la poésie de Yeats

BALÁZS, Zsuzsanna, « Yeats's Queer dramaturgies: Oscar Wilde, Narcissus, and Melancholy Masculinities in *Calvary* », *International Yeats Studies*, 4 : 1 (2020), 15-44.

CULLINGFORD, Elizabeth Butler, *Gender and History in Yeats's Love Poetry*, Syracuse ; New York : Syracuse University Press, 1996.

DINMAN, Melissa, « Politics, Eugenics, and Yeats's Radio Broadcasts », *International Yeats Studies*, 3 : 1 (2018), 67-80.

FLANNERY, James, « Action and Reaction at the Dublin Theatre Festival », *Educational Theatre Journal*, 19 : 1, Special English-Irish Theatre Issue (March 1967), 72-80.

-----, *W. B. Yeats and the Idea of a Theatre: the Early Abbey Theatre in Theory and Practice*, New Haven : Yale University Press, 1976.

GENET, Jacqueline, *Le théâtre de William Butler Yeats*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1995.

-----, *La poésie de William Butler Yeats*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

HARPER, Margaret Mills, « Yeats's Transgressive Dancers », dans *Dance and Modernism in Irish and German Literature and Culture: Connections in Motions*, dir. Sabine Egger, Catherine E. Foley et Margaret Mills Harper, Lanham : Lexington Books, 2020.

-----, « Introduction to the Introductions: *Wheels and Butterflies* as Comedy », *International Yeats Studies*, 5 : 1 (April 2021), 1-9.
<https://tigerprints.clemson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1116&context=iys>

KERMODE, Frank, « The Dancer », *Romantic Image* (1957), Londres ; New York : Routledge, Taylor and Francis e-library, 2004.

LONGUENESSE, Pierre, « *Singing amid Uncertainty* » : dramaturgie et pratique de la voix dans le théâtre de W. B. Yeats, Thèse de doctorat, Université Paris IV - Sorbonne, 2008.

-----, *Yeats dramaturge. La voix et ses masques*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012.

-----, « Playing with Voices and with Doubles in Two of Yeats's Plays: *The Words upon the Window-pane* and *A Full Moon in March* », *Yeats's Mask: Yeats Annual*, 19, dir. Margaret Mills Harper et Warwick Gould, Cambridge : Open Book Publishers, 2013.

-----, *Yeats et la scène. L'acteur et sa voix à l'Abbey Theatre de Dublin*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2015.

McATEER, Michael, *Yeats and European Drama*, Cambridge : Cambridge University Press, 2010.

McKENNA, Bernard, « Yeats, On the Boiler, the Aesthetics of Cultural Disintegration and the Program for the Renewal “of our own rich experience” », *Journal of Modern Literature*, 35 : 4 (Summer 2012), 73-90.

MONTEITH, Ken, « Enabling Emer, Disabling the Sidhe: W. B. Yeats’s “*The Only Jealousy of Emer*” », dans *Writing Modern Ireland*, dir. Catherine E. Paul, Clemson, SC : Clemson University Press, 2015.

MOORE, John Rees, *Masks of Love and Death: Yeats as Dramatist*, Ithaca ; Londres : Cornell University Press, 1971.

MORASH, Christopher, *Yeats on Theatre*, Cambridge : Cambridge University Press, 2021.

POULAIN, Alexandra, « ‘Westward ho!’: *The Only Jealousy of Emer*, From Noh to Tragedy», dans *Writing Modern Ireland*, dir. Catherine E. Paul, Clemson, SC : Clemson University Press, 2015.

-----, « ‘Grant Me an Old Man’s Frenzy’: Age and Rage on the Stage », *International Yeats Studies*, 1 : 1 (2016), 13-29.

<https://tigerprints.clemson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=iys>

-----, « Living with Ghosts: Re-inventing the Easter Rising in *The Dreaming of the Bones* and *Calvary* », *The Yeats Journal of Korea*, 52 (2017), 17-39.

http://yeatsjournal.or.kr/index.php?mid=Issue&category=53&document_srl=21281

-----, « Failed Collaboration and Queer Love in Yeats’s *The Cat and the Moon* and Beckett’s *Rough for Theatre I* », *Ilha do Desterro*, 71 : 2 (2018), *Artistic Collaborations*, dir. Alinne Fernandes, Maria Rita Drummond Viana et Miriam Haughton, 233-244.

-----, « The Playwright as Critic: Critical Discourse in *The King of the Great Clock Tower* (1934) and *A Full Moon in March* (1935), *The Bulletin of the Yeats Society of Japan*, 50 (2019), 29-47.

<http://the-yeats-society-of-japan.jp/wp-content/uploads/2020/05/YeatsStudies50.pdf>

-----, « “[...] but a play”: Laughter and the Reinvention of Theater in *The Resurrection*», *International Yeats Studies*, 5 : 1 (April 2021), 41-52.

<https://tigerprints.clemson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1119&context=iys>

SKENE, R., *The Cuchulain Plays of W. B. Yeats: A Study*, Londres : Macmillan, 1974.

TAYLOR, Richard, *A Reader’s Guide to the Plays of W. B. Yeats*, Londres : Macmillan Press Dublin, 1984.

WORTH, Katharine, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett* (1978), Londres : The Athlone Press, 1986.

7.2 Sur l'esthétique rituelle totale et la danse dans le théâtre de Yeats

BIGOT, Inés, « The 'Endless Dance of Contrapuntal Energy': Conflict and Disunity in *Fighting the Waves* », *International Yeats Studies*, 5 : 1 (April 2021), 27-40.

<<https://tigerprints.clemson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1118&context=iys>>

CAVE, Allen Richard, *Collaborations: Ninette de Valois and William Butler Yeats*, Alton : Dance Books, 2011.

ELLIS, Sylvia, *The Plays of W. B. Yeats. Yeats and the Dancer*, Londres : Macmillan, 1999.

FLANNERY, James, « W. B. Yeats, Gordon Craig and the Visual Arts of the Theatre », dans *Yeats and the Theatre*, dir. Robert O' Driscoll et Lorna Reynolds, Londres ; Basingstoke : Macmillan Press, 1975.

FLEISCHER, Mary, « W. B. Yeats and Michio Ito », *Embodied Texts: Symbolist Playwright-Dancer Collaborations*, Amsterdam ; New York : Rodopi, 2007.

-----, « W. B. Yeats and Ninette de Valois », *Embodied Texts: Symbolist Playwright-Dancer Collaborations*, Amsterdam ; New York : Rodopi, 2007.

GENET, Jacqueline, « L'esprit fin de siècle : de la Salomé de Wilde à celle de Yeats ou de la mort d'un siècle à la naissance d'un autre », *Études irlandaises*, 24 : 2 (1999), 33-56.

-----, « Dance in Yeats's Plays, a Quest for Unity », *Études anglaises*, 68 : 4 (octobre-décembre 2015), 397-410.

GORSKY, Susan R., « A Ritual Drama: Yeats's Plays for Dancers », *Modern Drama*, 17 : 2 (Summer 1974), 165-178.

JONES, Susan, « The Poetics of Potentiality », *Literature, Modernism and Dance*, Oxford : Oxford University Press, 2013.

KIM, Myung Whan, « Dance and Rhythm: Their Meaning in Yeats and Noh », *Modern Drama*, 15 : 2 (Summer 1972), 195-208.

KORITZ, Amy, « Women Dancing: The Structure of Gender in Yeats's Early Plays for Dancers », *Modern Drama*, 32 : 3 (Fall 1989), 387-400.

LEE, Deng-Huei, *The Evolution of Yeats's Dance Imagery: the Body, Gender, and Nationalism*, Ph. D, University of North Texas, 2003.

LEVITAS, Ben, « The Dancer and the Heart's Desire: W. B. Yeats and the Theatre of Modernity », *The Yeats Journal of Korea*, 56 (2018), 111-128.

LONGUENESSE, Pierre, « Yeats à l'écoute de Craig. L'exemple de « The Hour-glass » », *Études Théâtrales*, 38-39 (2007), 135-138.

-----, « Le « regard aveugle » dans le théâtre de W. B. Yeats », *Études théâtrales*, 65 (2016), 79-93.

-----, « Yeats et la danse, au risque de Dionysos », dans *Danse et dionysiaque : histoire, héritages, métamorphoses*, dir. Renaud Bret-Vitoz, Élise Van Haesebroeck et Nathalie Vincent-Arnaud, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2020.

PALL, Santosh, « The Dancer in Yeats », *Studies: An Irish Quarterly Review*, 65 : 258, (Summer 1976), 113-127.

PINCISS, G. M., « A Dancer for Mr. Yeats », *Educational Theatre Journal*, 21 : 4 (December 1969), 386-391.

SEKINE, Masaru et MURRAY, Christopher, *Yeats and the Noh: A Comparative Study*, Savage, Maryland : Barnes and Noble Books, 1990.

STUCKI, Yasuko, « Yeats's Drama and the No: A Comparative Study in Dramatic Theories », *Modern Drama*, 9 : 1 (May 1966), 101-122.

TAYLOR, Richard, « Assimilation and Accomplishment: No Drama and an unpublished Source for *At the Hawk's Well* », dans *Yeats and the Theatre*, dir. Robert O' Driscoll et Lorna Reynolds, Londres ; Basingstoke : Macmillan Press, 1975.

8 Corpus critique sur Wole Soyinka

8.1 Études sur le théâtre de Soyinka

BARDOLPH, Jacqueline, « Language and Voices in *A Dance of the Forests*, *Commonwealth Essays and Studies* », special issue (janvier 1989), 49-58.

FIOUPOU, Christiane, « Le pouvoir sur scène : contorsions politico-religieuses dans le théâtre de Soyinka », *Cahier d'Études Africaines*, 29 : 115-116 (1989), 419-445.

-----, « Dramatic Elements in *A Dance of the Forests* », *Commonwealth Essays and Studies* », special issue (janvier 1989), 58-67.

-----, *La route : réalité et représentation dans l'œuvre de Wole Soyinka*, thèse de doctorat d'État, Université Paul Valéry – Montpellier III, juin 1991, publiée chez Rodopi en 1994.

GIBBS, James, *Wole Soyinka*, New York : Grove Press, 1986.

GILLIAT, Penelope, « A Nigerian Original », dans *Critical Perspectives on Wole Soyinka*, dir. James Gibbs, Washington : Three Continents Press, 1980.

JEYIFO, Biodun, *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

JONES, Eldred Durosimi, *The Writing of Wole Soyinka*, Londres : James Currey Porthmouth N. H. Heinemann, 1988.

KATRACK, Ketu H, *Wole Soyinka and Modern Tragedy: A Study of Dramatic Theory and Practice*, Londres ; Westport : Greenwood Press, 1986.

OGUNBA, Oyin, *The Movement of Transition: A Study of the Plays of Wole Soyinka*, Ibadan : University Press, 1975.

OKPEWHO, Isidore, « Soyinka, Euripides and the Anxiety of Empire », *Research in African Literatures*, 30 : 4 (Winter 1999), 32-55.

OSOFISAN, Femi, « Tiger on Stage: Wole Soyinka and Nigerian Theatre », dans *Theatre in Africa*, dir. Oyin Ogunba et Abiola Irele, Ibadan : Ibadan University Press, 1978.

SAINT-ANDRÉ UTUDJIAN, Éliane, « Wole Soyinka », *Le théâtre anglophone du Nigeria, du Ghana et de la Sierra Leone : évolution des formes, des origines à la fin du XX^e siècle*, Paris : Karthala, 2007.

WILKINSON, Nick, « Demoke's Choice in Soyinka's *A Dance of the Forests* », dans *Critical Perspectives on Wole Soyinka*, dir. James Gibbs, Washington : Three Continents Press, 1980.

8.2 Dramaturgie rituelle totale et danse dans le théâtre de Soyinka

AJAYI-SOYINKA, Omofolabo, « Words to Choreograph: Ritual Archetypes of/at Esu's Crossroads », article à paraître dans la revue *Atlantic Studies Journal* en 2021.

BALISTRERI, June Clara, *The Traditional Elements of the Yoruba Alarinjo Theatre in Wole Soyinka's Plays*, Ph.D., University of Colorado, 1978.

BIGOT, Inés, « Dance and Dissidence in Wole Soyinka's Plays: From Status Quo to Revolution », *Commonwealth Essays and Studies*, 42 : 1 (décembre 2019), b.
<https://journals.openedition.org/ces/609?lang=fr>.

BROCKBANK, Philip, « Blood and Wine: Tragic Ritual from Aeschylus to Soyinka », dans *Perspectives on Wole Soyinka: Freedom and Complexity*, dir. Biodun Jeyifo, Jackson : University Press of Mississippi, 2001.

DAVIS, Ann B., « Dramatic Theory of Wole Soyinka », dans *Critical Perspectives on Wole Soyinka*, dir. James Gibbs, Washington : Three Continents Press, 1980.

FRASER, Robert, « Four Alternative Endings to Wole Soyinka's *A Dance of the Forests* », *Research in African Literatures*, 10 : 3 (Winter 1979), 359-374.

GÖTRICK, Kacke, « Ritual and Liminality in Soyinka's Plays », *Anglophonia / Caliban*, 7 (2000), 147-156.

GRAHAM-WHITE, Anthony, « “Ritual” in Contemporary Theatre and Criticism », *Educational Theatre Journal*, 28 : 3 (October 1976), 318-324.

HEYWOOD, Annemarie, « The Fox’s Dance: The Staging of Soyinka’s Plays » (1976), dans *Perspectives on Wole Soyinka: Freedom and Complexity*, dir. Biodun Jeyifo, Jackson : University Press of Mississippi, 2001.

JEYIFO, Biodun, « Ritual, Anti-ritual and the Festival Complex in Soyinka’s Dramatic Parables », *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

NAMUSSASI, Silviah, « *The Lion and the Jewel* in Mombasa », dans *African Theatre. Ngugi wa Thiong’o and Wole Soyinka*, Woodbridge : James Currey, 2014.

OYELANA, Tunji, « Working with Wole Soyinka. Tunji Oyelana, in conversation with Sola Adeyemi », dans *African Theatre, Ngugi wa Thiong’o and Wole Soyinka*, Woodbridge : James Currey, 2014.

ROHMER, Martin, « Wole Soyinka’s *Death and the King’s Horseman*, Royal Exchange Theatre, Manchester », *New Theatre Quarterly*, 10 : 37 (February 1994), 57-69.

WALLART, Kerry-Jane, « Dépossessions : le rôle de la chorégraphie dans *A Dance of the Forests* et *The Bacchae of Euripides* de Wole Soyinka », *Sillages Critiques*, 18 (2014). <https://journals.openedition.org/sillagescritiques/4098>.

WRIGHT, Dereck, « Ritual and Revolution: Soyinka’s Dramatic Theory », *A Review of International English Literature*, 23 : 1 (January 1992), 39-58.

9 À propos du rituel et des rapports entre rituel et théâtre

BENVENISTE, Émile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris : Minuit, 1969.

CUISENIER, Jean, *Penser le rituel*, Paris : P.U.F., 2006.

DREWAL, Margaret Thompson, *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*, Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1992.

ECHERUO, M. J. C., « The Dramatic Limits of Igbo Ritual », dans *Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Source Book*, dir. Yemi Ogunbiyi, Lagos : Nigeria Magazine, 1981.

ENEKWE, Ossie, « Myth, Ritual and Drama in Igboland », dans *Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Source Book*, dir. Yemi Ogunbiyi, Lagos : Nigeria Magazine, 1981.

GÖTRICK, Kacke, *Apidan Theatre and Modern Drama. A Study in a Traditional Yoruba Theatre and Its Influence on Modern Drama by Yoruba Playwrights*, Göteborg : Almqvist and Wiksell International, 1984.

SCHECHNER, Richard, *Performance Theory* (1988), Londres ; New York : Routledge, Taylor and Francis e-Library, 2005.

-----, *Performance Studies: An Introduction* (2002), (third edition), Londres ; New York : Routledge, Taylor and Francis Group, 2013.

SOYINKA, Wole, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge : Cambridge University Press, 2005.

TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York : PAJ, 1982.

-----, « Are there universals of performance in myth, ritual and drama? », dans *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, dir. R. Schechner et W. Appel, New York : Cambridge University Press, 1989.

10 À propos de la danse

AJAYI-SOYINKA, Omofolabo., *The Semiotics of Movement and Body Attitude in a Nigerian Culture*, Trenton ; Asmara : Africa World Press, Inc., 1998.

ANDERSON, Elizabeth, « Dancing Modernism: Ritual, Ecstasy and the Female Body », *Literature and Theology*, 22 : 3 (September 2008), 354-367.

ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris : les Belles Lettres, 1965.

BEAUQUEL, Julia, *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.

-----, *Danser : une philosophie*, Paris : Carnets Nord, 2018.

BOURCIER, Paul, *Histoire de la danse en Occident* (1978), Paris : Le Seuil, 2016.

BRENNAN, Helen, *The Story of Irish Dance*, Lanham, Maryland : Roberts Rinehart Publishers, 2001.

CALDWELL, Helen, *Michio Ito. The Dancer and His Dances*, Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 1977.

DALY, Ann, *Done into Dance: Isadora Duncan in America*, Middletown : Wesleyan University Press, 1995.

DE SAMOSATE, Lucien, *De la danse*, traduction d'Eugène Talbot, 1857. [En ligne] <https://mediterranees.net/mythes/lucien/danse.html>. [consulté le 01/03/2021].

DE VALOIS, Ninette, *Step by Step: the formation of an Establishment*, Londres : W. H. Allen, 1977.

-----, *Come Dance with Me: A Memoir 1898-1956* (1957), Cleveland ; New York : The World Publishing Company, 2015.

FOSTER, Susan Leigh (dir.), *Choreographing History*, Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1995.

FRANKO, Mark, « Dance and the Political: States of Exception », *Dance Research Journal*, 38 : 1/2 (Summer - Winter 2006), 3-18.

GAUTIER, Théophile, *Écrits sur la danse*, Arles : Actes Sud, 1995.

GORE, Georgiana, « Dance in Nigeria: The Case for a National Company », *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 4 : 2 (Autumn 1986), 54-64.

GUILBERT, Laure et GERMAIN-THOMAS, Patrick, « Éditorial : Danse(s) et politique(s), un état des lieux », *Recherches en Danse*, 4 (2015).
<https://journals.openedition.org/danse/1197> [consulté le 17/04/2021].

HANNA, Judith Lynne, « Dance and Sexuality: Many Moves », *The Journal of Sex Research*, 47 : 2/3 (March-June 2010), 212-241.

HARPER, Peggy, « Dance in Nigeria », *Ethnomusicology*, 13 : 2 (May 1969), 280-285.

HUTCHINSON, Ann, *Labanotation*, Londres : Oxford University Press, 1970.

JONES, Susan, *Literature, Modernism and Dance*, Oxford : Oxford University Press, 2013.

KERMODE, Frank, *Romantic Image* (1957), Londres ; New York : Routledge, Taylor and Francis e-library, 2004.

KOLB, Alexandra (dir.), *Dance and Politics*, Berne : Peter Lang, 2011.

LEVINSON, André, « The Idea of the Dance from Aristotle to Mallarmé », *Theatre Arts Monthly*, (August 1927).

MALLARMÉ, Stéphane, « Crayonné au théâtre », *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris : Gallimard, 1976.

MARTIN, Randy, *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, Durham ; Londres : Duke University Press, 1998.

MULROONEY, Deirdre, *Irish Moves: An Illustrated History of Dance and Physical Theatre in Ireland*, Dublin : The Liffey Press, 2006.

NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur la Danse* (1760), Paris : Éditions du Sandre, 2006.

O'CONNOR, Barbara, *The Irish Dancing: Cultural Politics and Identities, 1900-2000*, Cork : Cork University Press, 2013.

OJRZYNSKA, Katarzyna, *'Dancing as if Language no Longer Existed': Dance in Contemporary Irish Drama*, Oxford ; Berne : Peter Lang, 2015.

PHELAN, Sharon A., *Dance in Ireland: Steps, Stages and Stories*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2014.

PLATON, *Œuvres complètes. 7. Les Lois*, livres VII-XII, traduit par Émile Chambry, Paris : Garnier frères, 1946.

REED, Susan A, « The Politics and Poetics of Dance », *Annual Review of Anthropology*, 27 (1998), 503-532.

SIBONY, Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris : éditions du seuil, 1995.

THOINOT Arbeau, *L'Orchésographie : traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses* (1589), Langres : D. Guéniot, 1988.

THOMAS, Helen, *The Body, Dance and Cultural Theory*, Houndmills ; Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003.

VALÉRY, Paul, « L'âme et la Danse » (1921), wikisource : https://fr.wikisource.org/wiki/L'Âme_et_la_Danse.

-----, « Philosophie de la danse » (1936), *Œuvres I, Variété*, « Théorie poétique et esthétique », Paris : Nrf, Gallimard, 1957. Édition électronique.

WOLFF, Janet, « Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics », dans *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, dir. Jane C. Desmond, Durham ; Londres : Duke University Press, 1997.

ZIFF, Paul, « About the appreciation of Dance », dans *Philosophical Essays on Dance: With Responses from Choreographers, Critics and Dancers*, dir. Gordon Fancher et Gerald Myers, New York : Dance Horizons, 1981.

11 Théorie postcoloniale et décoloniale

ASHCROFT, Bill ; GRIFFITHS, Gareth et TIFFIN, Helen, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (1989), Londres ; New York : Routledge, 2002.

----- (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader* (1995), Londres ; New York, Routledge, Taylor and Francis e-library, 2003.

BHABHA, Homi K, "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation", dans *Nation and Narration* (1990), dir. Homi Bhabha, Londres : Routledge, 2000.

CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme* (1950), Paris ; Dakar : Présence africaine, 1995.

FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre* (1961), Paris : Éditions La Découverte, 2002.

LAZARUS, Neil, *The Postcolonial Unconscious*, Cambridge : Cambridge University Press, 2011.

LUGONES, Maria, « The Coloniality of Gender », *Worlds and Knowledges Otherwise*, (Spring 2008), 1-17.

MBEMBE, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris : Karthala, 2000.

MENDOZA, Breny, « La question de la colonialité du genre », *Les Cahiers du CEDREF*, traduit par Rosa Muriel Mestanza et Jules Falquet, 23 (2019), 90-116.

OYEWUMI, Oyeronke, *The Invention of Women. Making an African Sense of Western Gender Discourses*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997.

QUIJANO, Aníbal, « Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America », *Nepantla: Views from South*, 1 : 3 (2000), 533-580. Traduit par Michael Ennis.

-----, « Coloniality and Modernity/Rationality » (1992), *Cultural Studies*, 21 : 2 (2007) : 168-178. Traduit de l'espagnol par Sonia Therborn.

SAID, Edward, *Culture and Imperialism*, New York : Vintage Books, 1994.

-----, *Orientalism* (1978), Londres : Penguin Classics, 2019.

THIONG'O, Ngũgĩ wa, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Oxford : James Currey ; Portsmouth : Heinemann, 1986.

12 Sur le théâtre et la performance

12.1 Études diverses

BABLET, Denis, *Edward Gordon Craig*, Paris : l'Arche, 1962.

BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris : Folio Gallimard, 2006.

BROOK, Peter, *The Empty Space* (1968), Londres : Penguin Classics, 2008.

CARLSON, Marvin, *Performance: A Critical Introduction* (Second Edition), New York ; Londres : Routledge, 2004.

CRAIG, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre* (1911), dir. Franc Chamberlain, Londres ; New York : Routledge, 2009.

CROW, Brian, et BANFIELD, Chris, *An Introduction to Post-colonial Theatre*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

DUVILLIER, Marc, « La quête craighienne du mouvement », *Études théâtrales*, 1 : 47-48, (2010), 48-54.

FÉRAL, Josette, « De la performance à la performativité », *Communications*, 92 (2013), 205-218.

GILBERT, Helen et TOMPKINS, Joanne, *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, Londres ; New York : Routledge, 1996.

RYKNER, Arnaud, *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris : José Corti, 1996.

SIEFFERT, René, « Introduction », dans Zeami, *La tradition secrète du nô*, Paris : Gallimard/Unesco, 1960.

ZENENGA, Praise, « The Total Theater Aesthetic Paradigm in African Theater », dans *The Oxford Handbook of Dance and Theater*, dir. Nadine George-Graves, New York : Oxford University Press, 2015.

12.2 Sur le théâtre irlandais

CAVE, Richard Allen, « Modernism and Irish Theatre 1900-1940 », dans *The Oxford Handbook of Modern Irish Theatre*, dir. Nicholas Grene et Chris Morash, Oxford : Oxford University Press, 2016.

GRENE, Nicholas, *The Politics of Irish Drama. Plays in Context: From Boucicault to Friel*, Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

HARRIS, Susan Cannon, *Gender and Modern Irish Drama*, Bloomington : Indiana University Press, 2002.

-----, *Irish Drama and the Other Revolutions. Playwrights, Sexual Politics and the International Left, 1892-1964*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2019.

MORASH, Chris et RICHARDS Shaun, *Mapping Irish Theatre. Theories of Space and Place*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016.

PILKINGTON, Lionel, *Theatre and the State in Twentieth Century Ireland: Cultivating the People*, Londres ; New York : Routledge, 2001.

-----, *Theatre and Ireland*, Houndmills ; Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010.

POULAIN, Alexandra, *Irish Drama, Modernity and the Passion Play*, Londres : Palgrave Macmillan, 2016.

ROCHE, Anthony, *The Irish Dramatic Revival 1899-1939*, Londres : Bloomsbury Methuen Drama, 2015.

SWEENEY, Bernadette, *Performing the Body in Irish Theatre*, Houndmills ; Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2008.

TRENCH, Rhona, *Blue Raincoat Theatre Company*, Dublin : Carysfort Press, 2015.

TROTTER, Mary, *Ireland's National Theaters – Political Performance and the Origins of the Irish Dramatic Movement*, New York : Syracuse University Press, 2001.

-----, *Modern Irish Theatre*, Cambridge : Polity Press, 2008.

13 Mises en scène citées et comptes rendus de mise en scène

Yeats

-Mises en scène

Calvary, mise en scène de James Flannery, Trinity College, Dublin, 1965.

The Dreaming of the Bones, mise en scène de James Flannery, Peacock Theatre, 1990. Archives numériques de l'Abbey Theatre (James Hardiman Library, NUI).

The Cat and the Moon, mise en scène de Niall Henry, The Blue Raincoat Company, Factory Performance Space, Sligo, 2016,

<https://www.youtube.com/watch?v=XUIsqCjAMXM> [consulté le 13/12/2020].

The Only Jealousy of Emer, mise en scène de Ray Yeates, Nigerian Carnival Ireland, Dublin, 2017, <https://vimeo.com/217794588> [consulté le 24/10/2020].

The Only Jealousy of Emer, mise en scène de Melinda Szüts, DancePlayers Company, O' Donoghue Theatre, Galway, mai 2018,

<https://www.youtube.com/watch?v=Jawi7YfvvSY&list=UU10wM9sPKI8QrkVQrOTP1dg&index=4> [lien privé consulté le 10/01/2021].

The Dreaming of the Bones, mise en scène de Melinda Szüts, DancePlayers Company, O' Donoghue Theatre, Galway, 7-10 novembre 2019,

<https://www.youtube.com/watch?v=yE0mnP4hILcw> [lien privé consulté le 08/01/2021].

-Comptes rendus

BALÁZS, Zsuzsanna, compte rendu de la représentation de *The Dreaming of The Bones* (mise en scène de Melinda Szüts), numéro spécial de la revue *International Yeats Studies*, dir. Margaret Mills Harper et Alexandra Poulain, « Precarious Bodies and Physical Theater: A Review of DancePlayers' *The Dreaming of the Bones* by W. B. Yeats », 5 : 1 (2021), 89-99.

Soyinka

-Mises en scène

The Lion and the Jewel, mise en scène de Nicolas Singh et Ayanna Waddell, National Drama Company of Guyana, National Cultural Centre, Georgetown, 4 et 5 avril 2017, https://www.youtube.com/watch?v=bdcRjQHni_Y [consulté le 24/04/2021].

Death and the King's Horseman, mise en scène de Jide Ogunbade, National Theatre, Lagos, 1994. Enregistrement vidéo réalisé par Joachim Fiebach et prêté par Christiane Fioupou.

Death and the King's Horseman, mise en scène de Christophe Thiry, Attrape Théâtre, Centre des Bords de Marne, 1994.

Death and the King's Horseman, mise en scène de Rufus Norris, National Theatre, Londres, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=SGtdlv61hmY> [consulté le 27/02/2021].

-Comptes rendus

FIOUPOU, Christiane, « Variations on Wole Soyinka's *Death and the King's Horseman* », « New Theatre in Francophone and Anglophone Africa », dir. Anne Fuchs, Matatu, 20, Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 1999.

BILLINGTON, Michael, compte rendu de la mise en scène de *Death and the King's Horseman* par Rufus Norris au National Theatre, « Death and the King's Horseman », *The Guardian*, 9 April 2009, <https://www.theguardian.com/stage/2009/apr/09/death-kings-horsemen-review-national> [consulté le 28/02/2021].

GUMBEL Andrew, « Wole Soyinka on how he came to write *Death and the King's Horseman* », *The Guardian*, 8 April 2009, <https://www.theguardian.com/stage/2009/apr/08/wole-soyinka-death-kings-horseman>. [consulté le 28/02/2021].

14 Divers

AGAMBEN, Giorgio, « Notes on Gesture » (1992), *Means Without Ends: Notes on Politics*, traduit par Vincenzo Binetti et Cesare Casarino, Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 2000.

ANGEL-PEREZ, Élisabeth et POULAIN, Alexandra, introduction, *The Press* de David C. Lloyd, Toulouse : Presses universitaires du midi, 2018.

AUBOUSSIER, Julien, « Présentation », *Semen*, 39 (2015). <https://journals.openedition.org/semen/10463> [consulté le 01 décembre 2020].

BEIER, Ulli, *Yoruba Poetry*, Bayreuth : African Studies Series, 62, 2002.

CHOMSKY, Noam, « Human Languages and other Semiotic Systems », *Semiotica*, 25 : 1/2, (1979).

DELANO, Isaac O., *Owe l'esin oro: Yoruba Proverbs (Their Meaning and Usage)* (1966), Ibadan : Oxford University Press, 1972.

DUCROUX, Amélie, *La relation et l'absolu. Lecture de la poésie de T. S. Eliot*, Paris : PUPS, 2014.

ELIOT, T. S., « The Beating of a drum », *Nation and Athenaeum*, XXXIV : 1 (6 octobre 1923), 11-12.

FIOUPOU, Christiane, « Cours sur *Death and the King's Horseman* », 2000.

FOSTER, Robert Fitzroy, *W. B. Yeats: A Life II. The Arch-Poet, 1915-1939*, Oxford : Oxford University Press, 2003.

HALL, Stuart et DU GAY, Paul, *Questions of Cultural Identity* (1996), Londres : SAGE Publications, 2003.

Nouvelle mythologie illustrée, Tome I, dir. Jean Richepin, Paris : Librairie de France, 1920.

ROBLES, Fanny, entretien avec Marilyn Nance, « FESTAC 77 à Lagos : la mémoire photographique de Marilyn Nance », *Africultures*, 30 janvier 2017.

<http://africultures.com/festac-77-a-lagos-la-memoire-photographique-de-marilyn-nance-13953/> [consulté le 15/05/2021].

SOYINKA, Wole, « Wole Soyinka and *Death and the King's Horseman* », documentaire filmé lors du colloque du CAS, « Seuils » en 1999 (1999 b). Réalisation Jean Jimenez et Christiane Fiou pou, Centre Audio-visuel et Multimédia (CAM), Université de Toulouse 2. En anglais. Durée : 60 mn. Mars 2001.

Texte de la Constitution irlandaise

[https://en.wikisource.org/wiki/Constitution_of_Ireland_\(original_text\)](https://en.wikisource.org/wiki/Constitution_of_Ireland_(original_text))

[consulté le 10/05/2021].

15 Usuels

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (1951), Paris : Presses Universitaires de France, 1982.

LITTRÉ, <https://www.littre.org> [consulté le 28/11/2020].

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Armand Colin, 2002.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1 – The Dreaming of the Bones (W. B. Yeats), DancePlayers Company. O’Donoghue Theatre, © Emilia Lloret, 2019.

Illustration 2 – The Cat and the Moon (W. B. Yeats), Blue Raincoat Company. The Factory Performance Space, capture d’écran, 2016.

Illustration 3 – The Cat and the Moon (W. B. Yeats), Blue Raincoat Company. The Factory Performance Space, capture d’écran, 2016.

Illustration 4 – The Cat and the Moon (W. B. Yeats), Blue Raincoat Company. The Factory Performance Space, capture d’écran, 2016.

Illustration 5 – The Cat and the Moon (W. B. Yeats), Blue Raincoat Company. The Factory Performance Space, capture d’écran, 2016.

Illustration 6 – The Dreaming of the Bones (W. B. Yeats), DancePlayers Company. O’Donoghue Theatre, capture d’écran, 2019.

Illustration 7 – The Dreaming of the Bones (W. B. Yeats), DancePlayers Company. O’Donoghue Theatre, capture d’écran, 2019.

Illustration 8 – The Lion and the Jewel (Wole Soyinka), National Drama Company of Guyana. National Cultural Centre, capture d’écran, 2017.

Illustration 9 – The Lion and the Jewel (Wole Soyinka), National Drama Company of Guyana. National Cultural Centre, capture d’écran, 2017.

Illustration 10 – The Lion and the Jewel (Wole Soyinka), National Drama Company of Guyana. National Cultural Centre, capture d’écran, 2017.

Illustration 11 – The Lion and the Jewel (Wole Soyinka), National Drama Company of Guyana. National Cultural Centre, capture d’écran, 2017.

Illustration 12 – Death and the King’s Horseman (Wole Soyinka), National Theatre (Lagos), © Christiane Fioupou, 1994

ANNEXES

ANNEXE I

Pièce	Date de première publication	Date de première représentation
YEATS		
<i>The Land of Heart's Desire</i>	Londres, T. Fisher Unwin, 1894	29 mars 1894 – Londres Avenue Theatre
<i>Where There is Nothing</i>	<i>The United Irishman</i> , Dublin, novembre 1902	26 juin 1904 – Londres Royal Court Theatre
<i>On Baile's Strand</i>	<i>In The Seven Woods</i> , Dundrum (Dublin), Dun Emer Press, 1903	27 décembre 1904 – Dublin Abbey Theatre
<i>The King's Threshold</i>	<i>Plays for an Irish Theatre – vol 3</i> Londres, A. H, Bullen, 1904	8 octobre 1903 – Dublin Molesworth Hall
<i>At the Hawk's Well</i>	<i>Harper's Bazaar</i> , mars 1917	2 avril 1916 – Londres Lady Cunard Cavendish Square
<i>The Only Jealousy of Emer</i>	<i>Two Plays for Dancers</i> , Dundrum (Dublin), Cuala Press, 1919	9 mai 1926 – Dublin Abbey Theatre
<i>The Dreaming of the Bones</i>	<i>The Little Review</i> , Janvier 1919 <i>Two Plays for Dancers</i> , Dundrum (Dublin), Cuala Press, 1919	6 décembre 1931 – Dublin Abbey Theatre
<i>Calvary</i>	<i>Four Plays for Dancers</i> , Londres, Macmillan, 1921	Pas de représentation du vivant de Yeats
<i>The Player Queen</i>	<i>The Dial</i> , novembre 1922 <i>Plays in Prose and Verse</i> , Londres, Macmillan, 1922	25 mai 1919 – Londres King's Hall Covent Garden
<i>The Cat and the Moon</i>	<i>The Criterion and the Dial</i> , juillet 1924 <i>The Cat and the Moon and Certain Poems</i> , Dundrum (Dublin), Cuala Press, 1924	9 mai 1926 – Dublin Abbey Theatre
<i>The Resurrection</i>	<i>The Adelphi</i> , juin 1927 Version révisée dans <i>Stories of Michael Robartes and His Friends</i> , Dundrum (Dublin), Cuala Press, 1931	30 juillet 1934 – Dublin Abbey Theatre
<i>Fighting the Waves</i>	<i>Wheels and Butterflies</i> , Londres, Macmillan, 1934	13 août 1929 – Dublin Abbey Theatre
<i>The King of the Great Clock Tower</i>	<i>Life and Letters</i> , novembre 1934 <i>The King of the Great Clock Tower</i> , Dundrum (Dublin), Cuala Press, 1934	30 juillet 1934 – Dublin Abbey Theatre

<i>A Full Moon in March</i>	Revue <i>Poetry</i> (Chicago), mars 1935 <i>A Full Moon in March</i> , Londres, Macmillan, 1935	Pas de représentation du vivant de Yeats
<i>The Herne's Egg</i>	<i>The Herne's Egg and Other Plays</i> , Londres, Macmillan, 1938	Pas de représentation du vivant de Yeats
<i>The Death of Cuchulain</i>	<i>Last Poems and Two Plays</i> , Dundrum (Dublin), Cuala Press, 1939	Pas de représentation du vivant de Yeats

SOYINKA

<i>A Dance of the Forests</i>	Oxford University Press, 1963	1 octobre 1960 – Ibadan University Theatre avec la troupe 1960 Masks
<i>The Lion and the Jewel</i>	Oxford University Press, 1963	Février 1959 – Ibadan Arts Theatre
<i>The Road</i>	Oxford University Press, 1965	Septembre 1965 – Stratford East Theatre Royal
<i>Kongi's Harvest</i>	Oxford University Press, 1967	12 août 1965 – Lagos Independence Hall
<i>Madmen and Specialists</i>	Eyre Methuen Ltd, 1971	1 août 1970 – Waterford (Conn.) Eugene O' Neill Theater Center avec Ibadan University Theatre Arts Company
<i>Jero's Metamorphosis</i>	Eyre Methuen Ltd, 1973	1974 – Bristol Production de l'Université de Bristol
<i>The Bacchae of Euripides: A Communion Rite</i>	Oxford University Press, 1973	Août 1973 – Londres National Theatre
<i>Death and the King's Horseman</i>	Eyre Methuen Ltd, 1975	Décembre 1976 – Ife
<i>Opera Wonyosi</i>	Rex Collings, 1981	16 décembre 1977 – Ife Oduduwa Hall University of Ife
<i>From Zia, With Love</i>	Methuen Drama, 1992	Juin 1992 – Sienne
<i>The Beatification of Area Boy</i>	Methuen Drama, 1995	31 octobre 1995 – Leeds West Yorkshire Playhouse

ANNEXE II – La route et la danse dans le corpus de divination *Ifa*⁴⁵⁶

« C'est la route l'aînée »

« *Ayunre poga-poga*⁴⁵⁷

Le Grand Prêtre de bord de Route

C'est lui qui alla consulter pour Orunmila⁴⁵⁸

Le jour où celui-ci voulait épouser Danse (*Ijo*) la fille d'Ejio

Et voulait épouser Joie (*Ayo*) la fille d'Aloran

On demanda à Orunmila de faire des sacrifices ».

Vous voyez, lorsqu'il épousa ces deux femmes, elles lui furent données avec tous les honneurs et en grande pompe, à cause de tous les bienfaits qu'Orunmila avait apportés à la communauté. La société les lui donna. Ces deux femmes savaient très bien qu'elles étaient les épouses d'Orunmila, mais elles étaient nées de chefs différents. Alors, un jour elles décidèrent que cet Orunmila qu'on les avait obligées à épouser ne leur convenait pas comme mari. Et elles n'avaient aucun moyen d'exprimer leurs griefs à leur famille ni de les informer ni de leur faire accepter leur fugue dans un endroit reculé où, selon elles, Orunmila ne pourrait pas les trouver car elles ignoraient qu'il n'y a pas d'endroit qu'Orunmila ne connaisse. Toutes les deux, Danse et Joie, prirent leur résolution et finalement s'enfuirent.

Ejio et Aloran, qui tous deux étaient leur géniteur, décidèrent en même temps qu'Orunmila de partir à leur recherche et demandèrent à tous ceux qui pouvaient les rencontrer de signaler leur présence. Il n'y avait personne qui avait entendu dire où elles se trouvaient. Ainsi, dirent-ils, toi, Orunmila, tu vas nous aider à les trouver parce qu'on ne les a pas trouvées et on ne sait pas où elles se sont enfuies. Orunmila alla consulter Ifa. Quand il alla consulter Ifa, on lui dit d'offrir un sacrifice à la route. On lui dit que le sacrifice demandé devait être déposé sur la route. On lui dit de poursuivre la route partout où la route le mènerait.

C'est ainsi qu'Orunmila se mit à parcourir toutes les routes. Le sacrifice qu'il avait offert avait affaibli Danse et Joie à l'endroit où elles résidaient. Elles n'arrivaient pas à y trouver la paix. Donc, elles décidèrent de rentrer à la maison. Tout de suite, Orunmila les retrouva toutes les deux ensemble. Dès qu'elles virent Orunmila, elles se mirent à le supplier. Orunmila leur ordonna de le suivre à la maison. Il les ramena à la maison. La ville toute entière se mit à se réjouir en même temps qu'Orunmila. Orunmila les prévint qu'un seul jour de réjouissances ne saurait donner la mesure de son immense joie. Aussi leur demanda-t-il de revenir quand il aurait

⁴⁵⁶ Le texte ci-dessous, présent dans la thèse de Christiane Fioupou, est extrait de poèmes de divination *Ifa* qui traitent du symbole de la route. Comme Fioupou l'explique, « récités par un *babalawo* (devin), ces versets (*ese ifa*) ont été enregistrés en 1985 par Olabiyi Babalola Yai », retranscrits en yoruba puis traduits en anglais. Nous utilisons ici la traduction française de Christiane Fioupou. *Ifa* est un système de géomancie yoruba.

⁴⁵⁷ *Ayunre* : nom d'un grand arbre dont le nom botanique est *Mimosaceae* ; *poga poga* : idéophone suggérant « de généreuse frondaison » = « arbre *ayunre* de généreuse frondaison ».

⁴⁵⁸ Orunmila est une divinité yoruba qui anime l'oracle d'*Ifa*.

préparé à manger et à boire pour tout le monde et demanda au Vautour d'informer tous les oiseaux et toute la ville qu'il y aurait de grandes réjouissances pour fêter l'heureux dénouement de son problème, c'est-à-dire ce qui lui était arrivé. Il avait retrouvé en même temps les deux épouses qui l'avaient abandonné.

Ainsi, Orunmila prépara à boire et à manger pour tous les quatre cents dieux ; deux cents dieux. Ils mangèrent et burent tous à satiété. En ces temps-là, quiconque offrait des sacrifices ou était le centre de grandes réjouissances exprimait en poème sa joie. Ceux qui avaient une voix s'exprimaient en chansons. Les moins doués trouvaient toujours dans leur famille quelque parent qui mettait en chanson leur récit. Orunmila dit qu'il utiliserait *iyere*⁴⁵⁹ pour le psalmodier. Il psalmodie :

« Ooo soko »

Ils répondent :

« Oui ! »

Il psalmodie :

« *Ayunre* poga-poga

Le Grand Prêtre de bord de Route

All consulter pour lui, Orunmila

Qui allait épouser Danse la fille d'Ejio

Qui allait épouser Joie la fille d'Aloran

Toutes deux refusèrent catégoriquement

Elles refusèrent jusqu'au bout

Alors il se mit à dire j'ai rencontré Danse sur la Route

C'est sur la Route que j'ai rencontré Joie

C'est sur la Route que j'ai rencontré le Grand Prêtre à la plume perroquet sur la tête

Quatre cents dieux

C'est la Route l'aînée

Quatre cents dieux ».

Et ils disaient :

« Quatre cents dieux

C'est la Route l'aînée

C'est sur la Route que j'ai rencontré Danse

C'est sur la Route que j'ai rencontré Joie

Quatre cents Dieux

C'est la Route l'aînée

Quatre cents dieux.

⁴⁵⁹ Il s'agit d'une référence « aux textes d'Ifa lorsqu'ils sont psalmodiés par un groupe de prêtres, alternant solo et chœur » (Abimbola cité par Fioupou 1991 : 510).

C'est sur la Route que j'ai rencontré le Grand Prêtre à la plume de perroquet sur la tête
Quatre cents dieux
C'est la Route l'aînée
Quatre cents dieux.

Ainsi, Orunmila dit que parmi les quatre cents dieux et les deux cents dieux, la route est l'aînée de tous car si un homme est très puissant, ou s'il possède une sagesse particulière, quels que soient ses projets, c'est une nécessité pour lui d'emprunter la route qui l'amènera à destination. Dans ce cas, c'est grâce à la route qu'il voyagea, de par la nature même de ce qu'il cherchait, la rencontre était inévitable. Lorsqu'un homme cherche fortune, il prend la route, il n'y a pas d'autre moyen. Nul ne peut s'égarer dans la forêt et y trouver fortune. Ils dirent tous d'un commun accord que c'est la Route leur aînée à tous.
Voilà ce qu'*Otua Arira*⁴⁶⁰ dit encore de la Route.

⁴⁶⁰*Otua* : un des *Odu*, c'est-à-dire le signe que dessine le devin dans la poussière présente sur la table de divination ;
Arira : Sango, le dieu yoruba de la foudre. *Otua Arira* : un des *Odu* de Sango.

ANNEXE III



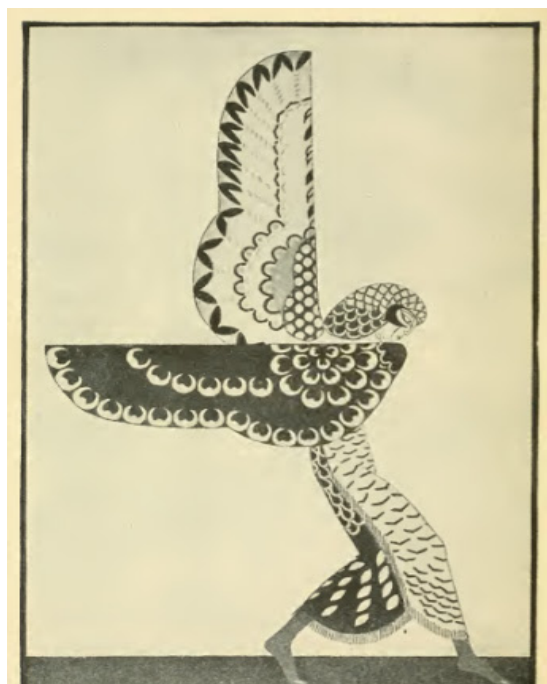
Annexe III. Masque egungun, Ibadan, 2017.

Lien vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=sCjOzZdzi8>

ANNEXE IV



Annexe IV (A). Michio Ito dans le costume de la Gardienne du Puits, At the Hawk's Well, 1916, photographie de Alvin Langdon Coburn.



Annexe IV (B). La Gardienne du Puits, dessin d'Edmund Dulac, Four Plays for Dancers, 1921.

ANNEXE V



Annexe V. Ninette de Valois interprétant le rôle de la nymphe dans le ballet Narcisse, 1923, Vaughan and Freeman, The Royal Ballet School Special Collections.

ANNEXE VI



Annexe VI. Loie Fuller, 1902, photographie de Frederick W. Glasier, Library of Congress.

ANNEXE VII



Annexe VII. Isadora Duncan, entre 1915 et 1923, photographie de Arnold Genthe, Library of Congress.

INDEX

Index des concepts

A

Agemo 119, 331

C

cérémonie 26, 55, 65, 91, 97, 107, 115, 159, 223, 224, 225, 226, 241, 325, 408, 409, 411

changement 16, 24, 34, 43, 44, 49, 50, 60, 69, 70, 74, 75, 110, 118, 124, 136, 169, 184, 216, 225, 234, 243, 270, 290, 293, 327, 342, 362, 374, 377, 397, 402, 404, 413, 427, 441, 449, 457, 458, 461

cohésion 48, 51, 56, 60, 66, 70, 72, 110, 111, 130, 133, 134, 141, 178, 181, 231, 232, 413, 454, 461

communautaire 31, 35, 38, 59, 60, 72, 73, 105, 108, 109, 113, 114, 134, 139, 190, 258, 351, 356, 367, 368, 377, 396

communauté 3, 24, 26, 44, 46, 50, 56, 60, 62, 66, 73, 110, 111, 114, 116, 117, 118, 177, 178, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 231, 232, 233, 241, 242, 243, 246, 253, 254, 255, 260, 261, 318, 349, 350, 351, 352, 356, 370, 374, 455, 457, 461, 491, 517

conflit 8, 71, 81, 132, 152, 155, 157, 158, 176, 184, 194, 234, 239, 241, 246, 247, 249, 263, 342, 382, 442

contre-discours 3, 10, 42, 43, 45, 46, 47, 51, 176, 283, 299, 358, 359, 377, 378, 391, 400, 404, 406, 411, 414, 417, 420, 421, 444, 455, 458, 517

corps dansant 3, 9, 10, 15, 16, 17, 18, 21, 31, 33, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 140, 150, 161, 163, 165, 168, 170, 173, 184, 185, 189, 190, 195, 197, 199, 200, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 231, 233, 234, 241, 247, 249, 262, 263, 267, 271, 276, 279, 281, 282, 285, 286, 296, 299, 304, 305, 306, 307, 308, 311, 312, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 326, 333, 335, 336, 338, 339, 340, 346, 358,

359, 367, 373, 377, 396, 400, 413, 421, 422, 423, 424, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 437, 438, 439, 440, 441, 446, 449, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 460, 461, 517

crise rituelle 126

D

danse de Saint Guy 130, 131, 132

déséquilibre 8, 32, 52, 118, 185, 189, 190, 196, 223, 227, 234, 262, 263, 264, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 290, 291, 293, 296, 382, 454

détournement 33, 105, 121, 128, 177, 333, 435

discord 95, 184, 239, 247, 253, 256, 262, 266, 366

discours 3, 9, 10, 16, 20, 24, 38, 40, 42, 43, 46, 47, 48, 51, 52, 57, 76, 86, 108, 131, 144, 145, 146, 168, 173, 190, 196, 218, 219, 231, 240, 244, 290, 296, 299, 300, 301, 302, 313, 322, 323, 324, 325, 326, 334, 335, 337, 339, 343, 357, 358, 359, 360, 373, 379, 380, 382, 384, 385, 386, 395, 396, 398, 400, 401, 402, 405, 406, 407, 409, 410, 417, 422, 423, 427, 428, 444, 445, 455, 456, 457, 458, 470, 517

distanciation 3, 56, 96, 99, 140, 176, 184, 338, 339, 442, 517

divertissement 55, 59, 60, 61, 63, 71, 116, 170, 255, 292

dysfonctionnement 8, 31, 52, 111, 117, 119, 126, 157, 185, 189, 191, 234, 235, 236, 276, 291, 348, 375, 454

E

egungun 115, 116, 120, 121, 123, 126, 130, 318, 332, 333, 334, 392

équilibre 8, 31, 34, 115, 183, 184, 189, 190, 191, 202, 203, 204, 205, 208, 209, 211, 213, 214, 221, 222, 226, 231, 233, 234,

263, 264, 265, 267, 268, 269, 272, 273,
275, 276, 277, 278, 279, 281, 283, 290,
292, 351, 441

F

folie 9, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290,
291, 292, 293, 294, 295, 319, 355, 411

G

Gesamtkunstwerk 139

guerre civile 23, 46, 47, 49, 127, 128, 131,
132, 415

H

harmonie 8, 26, 31, 39, 52, 67, 109, 134,
136, 139, 148, 151, 165, 170, 172, 189,
191, 193, 197, 200, 203, 209, 210, 213,
222, 227, 228, 230, 232, 233, 235, 239,
240, 241, 242, 246, 248, 253, 260, 261,
263, 268, 276, 279, 280, 301, 351, 352,
358, 454, 457

I

identité 3, 16, 18, 19, 27, 31, 32, 33, 43, 48,
50, 51, 52, 56, 57, 59, 67, 68, 69, 70, 73,
76, 94, 100, 103, 104, 109, 111, 136, 144,
170, 177, 184, 185, 189, 224, 242, 249,
251, 263, 265, 282, 299, 310, 323, 324,
361, 362, 415, 421, 422, 423, 424, 425,
426, 428, 432, 433, 440, 442, 449, 450,
454, 455, 456, 457, 458, 460, 517

indicible 9, 27, 39, 41, 42, 43, 66, 135, 140,
157, 219, 286, 296, 299, 310, 311, 312,
313, 319, 321, 329, 332, 334, 338, 340,
343, 348, 359

L

langage 3, 9, 10, 21, 26, 31, 37, 38, 39, 40,
41, 42, 46, 52, 67, 119, 121, 127, 140,
151, 154, 157, 163, 173, 179, 180, 182,
271, 286, 299, 301, 302, 303, 304, 305,
306, 307, 308, 309, 311, 312, 315, 316,
317, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325,
326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334,
339, 340, 341, 342, 345, 347, 349, 350,

352, 353, 354, 355, 356, 358, 367, 372,
373, 400, 406, 410, 457, 458, 470, 517

le drame des dieux 71

liminal 92, 115, 122, 123, 124

M

marionnette 92, 149, 150, 385, 387, 392,
417, 428, 429

masque 36, 38, 83, 84, 98, 110, 112, 113,
115, 116, 120, 122, 130, 149, 154, 155,
165, 166, 167, 169, 174, 225, 240, 301,
318, 333, 334, 347, 392, 471

métaphysique 40, 81, 83, 114, 119, 121,
221, 277, 322, 334, 440

méta-théâtralité 48, 96, 97, 98, 103, 107,
254, 453, 455

mime 26, 28, 31, 35, 36, 41, 57, 171, 177,
183, 184, 344, 345, 359, 367, 368, 369,
370, 371, 373

N

nation 20, 27, 31, 49, 50, 56, 66, 67, 103,
111, 132, 135, 197, 223, 224, 226, 227,
244, 248, 295, 406, 407, 424, 428, 445,
448, 449, 456, 479

national 3, 16, 18, 23, 24, 27, 31, 33, 44, 50,
52, 56, 66, 68, 69, 82, 94, 99, 111, 129,
132, 136, 142, 165, 184, 185, 191, 224,
235, 245, 263, 406, 415, 423, 424, 426,
427, 432, 433, 441, 442, 443, 444, 445,
448, 449, 454, 456, 457, 458, 460, 483,
517

Nô 23, 26, 28, 35, 37, 50, 60, 64, 69, 70, 91,
96, 97, 99, 106, 112, 141, 144, 147, 150,
151, 152, 157, 158, 161, 162, 169, 234,
342, 434, 481

P

pantomime 41, 46, 160, 165, 303, 309, 345,
367, 396

performance 3, 17, 18, 22, 24, 25, 26, 28,
29, 37, 44, 45, 60, 61, 63, 65, 75, 76, 98,
112, 129, 131, 146, 148, 153, 154, 158,
162, 163, 169, 172, 175, 177, 178, 183,

198, 238, 307, 309, 310, 311, 315, 316,
320, 332, 338, 371, 373, 477, 480, 481,
517
presentation 25, 33, 46, 55, 59, 66, 91, 93,
122, 207, 308, 321, 322, 334, 368, 412,
453, 457, 468
proportion 8, 189, 191, 193, 203, 222, 276,
280, 282, 283, 284

R

régénération 24, 25, 44, 56, 62, 66, 82, 87,
90, 130, 218, 222, 226, 403, 436
religieux 18, 27, 32, 41, 44, 49, 60, 63, 64,
65, 66, 67, 71, 116, 117, 119, 122, 124,
127, 129, 130, 131, 155, 174, 206, 279,
291, 321, 325, 341, 343, 376, 399, 401,
405, 418, 423, 430
religion 65, 68, 203, 231, 277, 280, 294,
355, 392, 400, 418, 421, 424, 459
representation 6, 19, 22, 25, 26, 29, 35, 44,
48, 52, 55, 59, 60, 65, 66, 99, 123, 136,
139, 142, 148, 168, 183, 208, 225, 229,
238, 243, 244, 259, 269, 299, 304, 333,
334, 335, 363, 401, 406, 429, 430, 449,
456, 474, 482, 490
résistance 3, 7, 16, 20, 21, 22, 27, 30, 32,
34, 35, 42, 43, 48, 50, 51, 52, 55, 69, 73,
76, 81, 85, 108, 131, 140, 141, 170, 173,
174, 185, 189, 226, 234, 286, 299, 308,
312, 322, 338, 379, 395, 401, 427, 445,
447, 453, 455, 456, 457, 459, 517
révolution 10, 24, 25, 74, 310, 376, 384,
397, 412, 416, 418, 444, 446
rituel 3, 7, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,
25, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 35, 40, 46, 51,
52, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66,
67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78,
79, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91,
92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102,
103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,
111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118,
119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126,
128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135,
136, 140, 144, 146, 147, 150, 158, 166,
171, 174, 175, 176, 177, 184, 185, 203,
207, 215, 219, 221, 223, 224, 225, 226,

232, 233, 257, 264, 269, 270, 272, 274,
287, 289, 308, 311, 318, 319, 321, 322,
323, 324, 328, 330, 332, 333, 334, 337,
338, 340, 348, 350, 351, 352, 353, 374,
376, 383, 384, 388, 404, 408, 431, 436,
440, 441, 453, 454, 457, 458, 473, 476,
517

rythme 5, 6, 46, 102, 114, 126, 143, 144,
146, 147, 151, 159, 161, 168, 179, 180,
189, 232, 251, 266, 268, 270, 271, 335,
337, 355, 373, 402, 409, 410, 413, 414,
415, 420, 439, 449, 459, 460

S

sacré 25, 26, 27, 40, 55, 56, 60, 61, 65, 115,
118, 124, 177, 207, 210, 226, 255, 267,
321

sacrifice 87, 88, 105, 106, 126, 127, 128,
133, 136, 233, 256, 318, 384, 491, 492

seuil 86, 89, 92, 123, 479

stabilité 31, 33, 52, 185, 189, 190, 191, 205,
209, 221, 228, 233, 262, 263, 266, 269,
271, 275, 278, 281, 285, 290, 293, 396,
442

subversion 25, 44, 46, 48, 55, 56, 69, 78, 85,
103, 106, 126, 132, 142, 155, 156, 173,
176, 184, 189, 237, 244, 280, 284, 288,
293, 319, 346, 353, 358, 378, 400, 406,
409, 410, 413, 415, 418, 421, 422, 430,
431, 435, 438, 442, 448

surnaturel 26, 35, 40, 45, 86, 87, 88, 89, 90,
94, 95, 96, 153, 154, 185, 194, 200, 208,
209, 219, 220, 223, 235, 236, 242, 246,
253, 254, 255, 259, 261, 267, 275, 277,
315, 322, 342, 365, 366, 398, 400, 436,
460

T

théâtre total 7, 30, 36, 56, 91, 136, 139, 141,
170, 171, 172, 173, 176, 178, 182, 183

transe 37, 40, 41, 56, 66, 83, 90, 92, 93, 95,
96, 99, 101, 102, 107, 115, 116, 117, 122,
123, 124, 127, 131, 133, 143, 146, 149,
155, 161, 184, 206, 207, 268, 269, 270,

271, 277, 308, 312, 328, 329, 352, 353,
381, 404, 460

transition 15, 32, 34, 38, 43, 44, 73, 74, 89,
90, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 122,
123, 124, 125, 176, 178, 182, 222, 225,
226, 267, 268, 269, 270, 272, 318, 321,
328, 329, 330, 331, 333, 334, 338, 348,
351, 352

U

Unité d'Être 8, 34, 67, 82, 156, 189, 192,
193, 194, 195, 196, 199, 200, 211, 214,
216, 219, 235, 236, 237, 238, 239, 240,
248, 249, 253, 255, 256, 257, 272, 278,
285, 287, 365

Unité d'Image 67, 192

Unité de Culture 67, 192, 193, 214, 219

Index des noms

A

A Dance of the Forests 29, 30, 34, 39, 59, 78, 112, 113, 177, 191, 208, 222, 223, 225, 229, 231, 233, 235, 242, 243, 244, 246, 248, 253, 254, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 274, 276, 277, 318, 347, 348, 442, 466, 474, 475, 476, 490

A Full Moon in March 26, 30, 34, 35, 41, 45, 81, 98, 99, 153, 154, 157, 191, 210, 214, 216, 217, 220, 221, 231, 235, 264, 279, 286, 287, 289, 290, 313, 314, 315, 320, 321, 342, 344, 345, 411, 427, 436, 437, 439, 461, 465, 471, 472, 490

Abacha (Sani) 35, 447

Abbey Theatre 5, 66, 102, 104, 150, 163, 164, 168, 237, 238, 258, 259, 344, 366, 379, 400, 429, 471, 482

Ainley (Henry) 158

Aristote 304

At the Hawk's Well 30, 37, 40, 59, 81, 83, 91, 92, 93, 95, 98, 151, 152, 158, 160, 161, 162, 163, 167, 183, 264, 267, 269, 313, 342, 345, 380, 384, 387, 428, 429, 431, 433, 435, 465, 474

B

Blue Raincoat Company 5, 19, 183, 250, 252, 276, 482, 486

Boucicault (Dion) 141

Buhari (Muhammadu) 412

C

Calvary 21, 30, 81, 91, 92, 93, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 117, 162, 193, 313, 342, 454, 465, 472, 482

Cathleen Ni Houlihan 87, 467

Celtic Revival 36, 144

Cornalba (Elena) 307, 309

Cosgrave (William T.) 23

Craig (Edward Gordon) 50, 83, 145, 147, 148, 149, 150, 165, 473, 474, 480

D

Dalcroze (Emile Jacques) 37, 159, 433, 434

Dante 192

Death and the King's Horseman 6, 15, 19, 22, 30, 32, 34, 37, 38, 40, 55, 59, 78, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 119, 126, 132, 157, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 267, 269, 271, 272, 278, 296, 316, 317, 322, 323, 325, 328, 334, 338, 347, 348, 357, 359, 373, 376, 388, 392, 394, 454, 466, 470, 476, 483, 484, 486

Deirdre 49, 153, 424, 467, 468, 478

Diaghilev (de, Serge) 165

Dionysos 133, 134, 135, 191, 216, 217, 231, 232, 233, 281, 283, 284, 294, 295, 317, 321, 324, 326, 335, 336, 337, 338, 353, 355, 416, 417, 418, 474

Dulac (Edmund) 151, 158, 160, 434

Duncan (Isadora) 6, 37, 149, 159, 238, 239, 431, 432, 433, 437, 438, 439, 440, 477

E

Eliot (T. S.) 55, 163, 201, 202, 263, 268, 341, 484

Euripide 57, 62, 133, 134, 175, 415, 417

F

Farr (Florence) 144, 401, 402

Fenellosa (Ernest) 150

Fighting the Waves 29, 30, 167, 168, 169, 170, 184, 185, 235, 237, 239, 248, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 313, 314, 315, 319, 345, 359, 364, 365, 366, 367, 368, 376, 438, 439, 465, 473

From Zia, With Love 29, 30, 38, 45, 174, 234, 317, 412, 460, 466, 490

Fuller (Loie) 6, 37, 198, 199, 248, 309, 310, 311, 312, 431, 433, 434, 437, 438, 439, 440

G

Golden Dawn 81, 82

Gonne (Maud) 82

Gowon (Yabuku) 23, 415

Gray (Terence) 165

Griffith (Arthur) 87, 424

H

Holloway (Joseph) 170, 184, 259

I

Idiagbon (Tunde) 412

Irish Literary Theatre 65, 82, 142, 144

Ito (Michio) 6, 37, 50, 141, 151, 153, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 167, 195, 431, 433, 434, 473, 477

K

King Baabu 35, 467

L

Lady Gregory 82, 83, 103, 142, 158

Lees (George Hyde) 193

Lugones (Maria) 391, 392

M

MacSwiney (Terence) 293

Madmen and Specialists 27, 30, 35, 45, 46, 78, 112, 113, 127, 128, 130, 276, 317, 454, 456, 460, 466

Mallarmé (Stéphane) 37, 198, 199, 208, 307, 308, 309, 310, 312, 478

Martyn (Edward) 142

Moran (David Patrick) 104, 106, 424

N

Nietzsche 32, 272, 276

Nkrumah (Kwame) 406, 407

O

Ogunde (Hubert) 174

On Baile's Strand 26, 27, 29, 30, 45, 59, 83, 87, 88, 89, 90, 94, 99, 118, 126, 153, 166, 221, 235, 240, 267, 354, 364, 397, 405, 461, 465

Opera Wonyosi 30, 444, 456, 461, 466

Order of Celtic Mysteries 65, 81

P

Paget (Dorothy) 401

Pearse (Patrick) 49, 104, 425

Platon 304

Pound (Ezra) 150, 152, 163

Purgatory 150, 219, 467

Q

Quijano (Aníbal) 28, 111

R

Requiem for a Futurologist 129, 467

Ruddock (Margot) 285, 291, 345

S

Schechner (Richard) 17, 18, 59, 60, 61, 62, 92, 98, 477

Shakespear (Olivia) 169, 214, 216

Shakespeare (William) 57, 295, 468

Soyinka (Wole) 3, 5, 7, 8, 9, 10, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 64, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 103, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117,

118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125,
 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134,
 135, 136, 137, 139, 140, 157, 161, 170,
 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178,
 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186,
 189, 190, 191, 192, 197, 202, 203, 204,
 205, 206, 207, 208, 209, 221, 222, 223,
 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232,
 233, 234, 235, 238, 241, 242, 243, 244,
 245, 246, 247, 248, 253, 254, 256, 260,
 261, 262, 263, 266, 267, 268, 269, 270,
 271, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281,
 283, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 291,
 294, 296, 299, 301, 306, 308, 309, 310,
 311, 312, 313, 314, 316, 317, 318, 319,
 320, 321, 322, 323, 329, 330, 331, 332,
 333, 334, 337, 338, 339, 340, 343, 346,
 347, 348, 349, 352, 353, 356, 358, 359,
 367, 368, 370, 371, 373, 374, 376, 383,
 384, 386, 388, 389, 390, 392, 393, 397,
 405, 406, 407, 408, 410, 411, 413, 415,
 416, 417, 421, 422, 423, 427, 441, 442,
 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 453,
 454, 455, 456, 457, 458, 460, 461, 466,
 467, 469, 470, 474, 475, 476, 483, 484,
 486, 517

T

The Bacchae of Euripides

a Communion Rite 29, 30, 45, 62, 78,
 112, 191, 203, 222, 231, 232, 276, 286,
 294, 319, 343, 347, 352, 357, 358, 397,
 421, 466

The Beatification of Area Boy 30, 38, 441,
 447, 456, 466

The Cat and the Moon 30, 32, 34, 81, 153,
 167, 183, 191, 210, 213, 214, 232, 248,
 252, 273, 276, 277, 278, 279, 284, 313,
 314, 342, 354, 358, 461, 465, 472, 482,
 486, 489

The Countess Cathleen 82, 147, 221, 467

The Death of Cuchulain 15, 30, 34, 37, 41,
 70, 83, 154, 167, 234, 256, 313, 314, 315,
 340, 359, 367, 466, 470

The Dreaming of the Bones 30, 45, 81, 91,
 92, 93, 99, 103, 104, 105, 117, 150, 167,
 313, 323, 324, 326, 328, 329, 334, 335,

336, 342, 359, 376, 432, 437, 454, 465,
 472, 482, 486

The Green Helmet 83, 153, 467

The Herne's Egg 27, 30, 47, 154, 155, 273,
 275, 313, 429, 465, 490

The Interpreters 206, 209, 279, 467

The Island of Statues 153, 467

The King of the Great Clock Tower 26, 30,
 34, 35, 45, 47, 81, 98, 153, 154, 157, 167,
 191, 210, 214, 215, 216, 217, 218, 219,
 220, 221, 235, 279, 313, 321, 342, 343,
 344, 345, 354, 377, 379, 380, 384, 387,
 411, 412, 427, 429, 431, 435, 436, 437,
 439, 460, 461, 465, 472, 489

The King's Threshold 30, 286, 291, 293,
 294, 423, 465, 489

The Land of Heart's Desire 30, 34, 35, 40,
 47, 88, 90, 147, 153, 154, 155, 221, 313,
 397, 400, 401, 436, 465, 489

The Lion and the Jewel 29, 30, 34, 35, 113,
 176, 183, 222, 230, 235, 241, 286, 288,
 316, 317, 347, 348, 355, 359, 367, 368,
 370, 372, 376, 383, 457, 466, 476, 483,
 486

The Only Jealousy of Emer 26, 30, 45, 81,
 83, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 109, 117,
 157, 167, 168, 170, 191, 235, 237, 254,
 255, 256, 258, 259, 272, 273, 313, 314,
 315, 364, 366, 367, 429, 431, 435, 436,
 437, 439, 465, 472, 482

The Player Queen 30, 154, 155, 156, 163,
 235, 239, 313, 465

The Resurrection 29, 30, 35, 40, 153, 216,
 217, 317, 321, 323, 324, 325, 334, 335,
 336, 338, 339, 465, 472

The Road 27, 30, 32, 37, 40, 43, 55, 59, 78,
 111, 112, 113, 119, 120, 121, 124, 125,
 132, 157, 176, 177, 208, 248, 276, 277,
 279, 317, 318, 322, 323, 330, 334, 337,
 454, 456, 466

The Shadowy Waters 64, 65, 82, 467

Tutuola (Amos) 202, 208, 209, 261, 262

V

Valera (de, Éamon) 49, 427, 429, 430, 437

Valéry (Paul) 263, 461, 474

Valois (de, Ninette) 38, 39, 50, 141, 153,
163, 164, 165, 169, 237, 239, 344, 366,
379, 431, 433, 473

W

Wagner (Richard) 139

Where There is Nothing 30, 45, 47, 397,
457, 465, 489

Wilde (Oscar) 141, 214, 215, 216, 473

Y

Yeats (W. B.) 3, 5, 7, 8, 9, 10, 15, 16, 18,
19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,
30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40,
41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52,
55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67,
68, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 78, 79, 81, 82,
83, 84, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95,
96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105,
106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 117,
118, 126, 129, 136, 137, 139, 140, 141,

142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149,
150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157,
158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166,
167, 168, 169, 170, 171, 176, 177, 183,
184, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 193,
194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201,
202, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 213,
214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221,
223, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237,
238, 239, 240, 241, 246, 247, 248, 249,
253, 254, 255, 257, 262, 263, 264, 265,
266, 267, 272, 273, 274, 275, 276, 277,
278, 279, 283, 284, 285, 286, 287, 288,
289, 291, 292, 293, 296, 299, 301, 304,
306, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314,
315, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 323,
324, 325, 327, 328, 329, 334, 336, 337,
338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345,
346, 347, 350, 358, 359, 360, 361, 363,
365, 366, 367, 377, 378, 379, 380, 382,
387, 395, 398, 400, 401, 402, 403, 405,
410, 411, 412, 421, 422, 423, 424, 426,
427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434,
435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442,
446, 448, 449, 453, 454, 455, 456, 457,
460, 461, 465, 466, 467, 468, 469, 470,
471, 472, 473, 474, 482, 484, 486, 489,
517

You Must Set Forth at Dawn 244, 467

Danse et dissidence : dramaturgie de la résistance dans le théâtre de William Butler Yeats et de Wole Soyinka

Dans le théâtre rituel total de William Butler Yeats et de Wole Soyinka, la danse, comprise aussi bien comme pratique performative que comme motif littéraire, se fait le véhicule des questionnements philosophiques et politiques des dramaturges, un outil critique dissident qui vient menacer les constructions épistémologiques et l'ordre établi. Loin d'être réduite à un symbole identitaire univoque, dans un cadre (post)colonial irlandais et nigérian où l'esprit de communauté a été ébranlé, la danse incarne le processus instable de reconstruction d'une identité personnelle et nationale perçue comme métamorphique et résistant aux catégorisations hâtives. Rebelles, les corps dansants des pièces, situés à la croisée des sphères de l'humain et du divin, du langage et du corps, de l'immobilité et de l'instabilité, du multiple et de l'un, ne se laissent pas étiqueter facilement. Ils constituent ainsi à eux seuls un microcosme représentatif de l'esthétique dramaturgique de Yeats et de Soyinka. Il s'agit d'une esthétique de la dissidence qui emprunte toujours un détour pour mettre en scène une certaine conception de l'identité irlandaise et nigériane, résistant à la tentation d'un discours totalisant et figé grâce à ce processus de distanciation qu'implique l'étymologie du terme « dissidence » (*dissidere, dis-sedere* : être assis à l'écart). Notre objectif principal sera d'identifier les multiples facettes du discours dissident que porte la danse dans les pièces de Yeats et de Soyinka, deux hommes de théâtre engagés que tout sépare à première vue (époque, culture, aire géographique) mais dont la conception du corps dansant, et par extension métaphorique, de l'identité, est comparable à bien des égards.

Mots-clés : Yeats, Soyinka, corps dansant, dissidence, résistance, dramaturgie rituelle, langage, contre-discours

Dance and Dissidence: the Dramaturgy of Resistance in the Plays of William Butler Yeats and Wole Soyinka

In the ritualized total theatre of William Butler Yeats and Wole Soyinka, dance – which is both a performance and a recurrent symbol – mediates the playwrights' philosophical and political questioning. It thus constitutes a critical dissident tool that threatens to destabilize epistemological constructs and socio-political status quo. Far from being reduced to a univocal symbol of national identity in an Irish and Nigerian (post)colonial context where the sense of community is fragile, dance embodies the unstable process of the rebuilding of a metamorphic type of identity which resists categorization. The rebellious dancing bodies of the plays under study reject uniformization since they are located at the crossroads of the human and the divine spheres, the sphere of language and that of the body, of motionlessness and instability, multiplicity and unity. Thus, they form a microcosm which is representative of Yeats's and Soyinka's dramaturgical aesthetics. It is a dissident aesthetics that always makes a detour in the staging of a certain vision of Irish and Nigerian identity, resisting the temptation of a totalizing and fixed discourse thanks to this process of distancing – a process inherent in the very etymology of the term “dissidence” (*dissidere, dis-sedere*: to sit apart). The aim of this work is to identify the various aspects of the dissident discourse formulated by the dancing bodies in the plays of Yeats and Soyinka, two committed playwrights situated at opposite poles (in terms of historical time, culture and geography) but whose plays come to a meeting point as their conception of the dancing body and of identity is, in many ways, similar.

Keywords: Yeats, Soyinka, dancing body, dissidence, resistance, ritual dramaturgy, language, counter-discourse

ED 625 MAGIIE

Mondes Anglophones, Germanophones, Indiens, Iraniens et Études Européennes
Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais, 75005 Paris