



De l'envers des mots au discours muet : danse et langage dans le théâtre de William Butler Yeats et de Wole Soyinka

Inés Bigot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/2075>

DOI : 10.4000/danse.2075

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Inés Bigot, « 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* [En ligne], Focus, mis en ligne le 12 juillet 2019, consulté le 19 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/2075> ; DOI : 10.4000/danse.2075

Ce document a été généré automatiquement le 19 octobre 2019.

association des Chercheurs en Danse

De l'envers des mots au discours muet : danse et langage dans le théâtre de William Butler Yeats et de Wole Soyinka

Inés Bigot

- 1 Cet article s'inscrit dans le cadre d'un travail de recherche consacré à l'interaction entre la danse, conçue comme motif littéraire et pratique performative, et la dissidence dans les pièces de théâtre de deux dramaturges que nombre de facteurs semblent opposer : aire géographique (Irlande et Nigeria), époque (W. B. Yeats né en 1865, Wole Soyinka né en 1934), culture et esthétique dramaturgique. Dans ces recherches, nous entendons apporter un nouvel éclairage sur le corpus dramatique de Yeats et de Soyinka en avançant l'idée qu'une problématique commune relie leurs pièces : la danse, loin d'être réduite à un outil de propagande ou un support identitaire univoque se fait le médium des questionnements des dramaturges qui envisagent l'identité comme étant fluide et métamorphique, à l'instar des corps dansants qui peuplent leurs œuvres. Nous nous intéressons plus précisément à la dissidence¹ inhérente aux pièces qui donnent à voir la danse à la fois comme utopie et comme processus instable, à la fois comme vecteur d'un retour à une unité individuelle ou nationale et comme incarnation de la rupture du consensus.
- 2 La question qui nous occupe tout particulièrement dans cet article, celle d'une perception double de la danse présentée comme altérité indicible *et* comme discours transgressif, est l'une des manifestations des tensions internes qui animent les pièces de Yeats et de Soyinka. Dans notre analyse, qui s'appuiera sur certaines pièces choisies, nous nous pencherons sur les deux trajectoires contraires qu'emprunte l'écriture dramatique pour interpréter le corps dansant tout en suggérant un point de rencontre possible entre la vision de la danse comme étrangeté asémantique et celle de la danse comme contre-discours : celui de la capacité de résistance du corps dansant qui fait écran aux diverses tentatives de catégorisation et d'étiquetage.

La place de la danse au sein d'un théâtre rituel total

- 3 La dramaturgie ritualisée² des pièces de W. B. Yeats et de Wole Soyinka³ se traduit par la coexistence de multiples formes d'expression scénique telles que la musique, la danse, le mime, ce qui aboutit à la création d'un théâtre total, médium choisi par les deux dramaturges dans leur entreprise de refondation d'une identité postcoloniale⁴ culturelle et esthétique. Au sein de ces pièces ancrées dans les milieux traditionnels irlandais et nigérian, 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 mondes contigus de l'humain et du divin⁵. C'est là en effet un point commun majeur entre Yeats et Soyinka : leurs pièces se situent au croisement du naturel et du surnaturel et nous donnent accès à cet « *other world* » peuplé de figures spectrales, d'esprits et de divinités multiples. L'idée de donner une visibilité à l'invisible prend alors tout son sens et la danse, accompagnée par la musique, peut se penser comme le médium idéal permettant la communication entre les deux mondes, comme une figuration de l'irreprésentable et de l'indicible.
- 4 Tout en tenant compte des nombreuses similitudes qui rapprochent deux hommes de théâtre appartenant à des époques et cultures pourtant fort distinctes, il nous faut mentionner dès à présent plusieurs différences notoires. Tout d'abord, en ce qui concerne la place qu'occupe la danse dans l'économie dramaturgique des pièces, précisons que si dans le corpus yeatsien, les passages dansés interviennent souvent lors du climax dramatique, suggérant une « transsubstantiation⁶ » du langage en mouvement, chez Soyinka, ils ponctuent l'action de façon régulière, entrant en interaction permanente avec les autres media que sont le chant ou le mime⁷. De manière plus générale, Soyinka semble s'inspirer du théâtre *apidan*⁸, théâtre traditionnel yoruba, fondé en partie sur des formes non-verbales telles que la danse, la musique ou le masque, qu'il mêle habilement, en poète-dramaturge, au potentiel évocateur de la parole de l'acteur. Yeats, quant à lui, réinvestit le corps et la danse dans un théâtre irlandais perçu comme étant essentiellement littéraire et orienté vers le verbe depuis le *Celtic Revival*⁹. L'une de nos hypothèses de travail est justement centrée sur l'idée 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.
- 5 C'est bien la différence entre les deux approches et les contextes de création des pièces qui encourage June Balistreri¹⁰ à conclure, après avoir fait une comparaison entre les deux dramaturges, que Soyinka a accompli pour le développement du théâtre africain 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'une forme théâtrales oubliées en l'opposant au succès de Soyinka qui a bénéficié d'un matériau fructueux en puisant dans les traditions et l'héritage culturels vivants du peuple nigérian.
- 6 Enfin, l'utilisation du terme générique de « danse » ne signifie pas que les pièces de Yeats et de Soyinka nous confrontent systématiquement à une vision unifiée de cet art. C'est à des danses multiples et variées que participent les personnages. En règle générale, les pièces de Soyinka réinvestissent le potentiel dramaturgique et symbolique des danses traditionnelles africaines que l'on songe à la transe d'Elesin dans *Death and the King's Horseman* ou à celle de Mourano dans *The Road*, danse inspirée de l'*Agemo* ou

« culte de dissolution de la chair » (une danse qui incarne la transition, le passage d'un état à un autre¹¹). A l'inverse, nombre des pièces de Yeats, notamment les *Four Plays for Dancers* inspirées par le théâtre nô, mais également les pièces plus tardives réécrivant l'épisode biblique de Salomé et de la décollation de Jean-Baptiste¹², rendent compte de l'entreprise moderniste du dramaturge qui se nourrit des innovations de la danse moderne¹³.

- 7 Cela dit, cette distinction est à nuancer dans la mesure où au sein même du corpus soyinkien, les danses traditionnelles africaines 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 yoruba déchu, l'oba Danlola, coexistent avec celles qui animent la boîte de nuit dans laquelle on découvre les personnages de Segi et Daodu.
- 8 Il serait en outre réducteur de s'en tenir à une démarcation trop catégorique entre d'un côté un théâtre traditionnel du corps et de la danse communautaire (Soyinka) et de l'autre un théâtre d'avant-garde éthéré et suggestif privilégiant la figure de la soliste (Yeats).

Danse et langage dans les pièces : un point théorique

- 9 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) imposant sa corporalité stylisée au public, le motif littéraire du corps qui ponctue inlassablement les textes des pièces en question venant renforcer cette prégnance de la sphère physique¹⁴. La collaboration entre Yeats et la danseuse Ninette de Valois, qui refusait catégoriquement de prononcer un seul mot sur scène, est intéressante de ce point de vue, le silence renforçant la dimension mystérieuse du corps dansant¹⁵.
- 10 Comme le souligne Kerry-Jane Wallart, « l'une des questions que l'on peut se poser d'emblée est celle de la signification du corps qui danse¹⁶ ». 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 débat¹⁷, se trouve ainsi au centre de notre intérêt pour les corps dansants dans les pièces du corpus, présences physiques énigmatiques occupant un territoire mouvant à la croisée de la sphère concrète de la corporalité et de la sphère du symbolique. 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 exact.
- 11 Seulement, à une telle conception qui consiste à célébrer la danse comme 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 communicationnel. De ce point de vue, les réflexions de Julia Beauquel sur la danse sont particulièrement éclairantes :

« La danse n'est pas plus une pratique obscure centrée sur des vécus inaccessibles à l'expression verbale et intellectuelle 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 public¹⁸ ».

- 12 Affirmer, comme nous le faisons ici, que la danse est mobilisée comme discours dans certaines pièces de Yeats et de Soyinka ne signifie en aucun cas que la particularité de cet art soit nié 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 geste¹⁹ ». Cela dit, il est clair que nombre de passages dansés sont traités *comme* du langage par les dramaturges 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 contre-discursive avec pour cible fréquente, notamment chez Soyinka, les discours du pouvoir et de l'autorité (déclinée sous toutes ses formes.)
- 13 Comme nous nous apprêtons à le voir plus en détails dans la suite de cet article, 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 certaine mystification du corps dansant qui risquerait de reproduire les constructions épistémologiques du pouvoir colonial²⁰, d'autre part, à une instrumentalisation de la danse à des fins purement militantes.

Danser l'indicible ?

- 14 Dans certaines pièces de Yeats et Soyinka, le caractère laconique et imprécis des didascalies censées décrire le passage dansé entretient l'image du corps dansant comme altérité indicible. Ce manque de détails quant à la qualité des 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. En témoignent les exemples suivants où le texte didascalique ne cherche pas à cerner la danse via le langage, laissant au contraire toute latitude au metteur en scène et au danseur interprète : « *Elle danse*²¹ » (*The Land of Heart's Desire*, Yeats), « *Tous dansent autour de Decima*²² » (*The Player Queen*, Yeats), « *Poussant un cri, elle bondit et commence à danser autour de l'arbre tout en chantant*²³ » (*The Lion and the Jewel*, Soyinka), « *Iyaloja, dansant autour de lui [Elesin, le protagoniste]. Chante*²⁴ », (*Death and the King's Horseman*, Soyinka), « *Daodu est en train de danser avec Segi*²⁵ » (*Kongi's Harvest*, Soyinka). Dans *The Dreaming of the Bones*, aucune didascalie ne signale la danse des fantômes à laquelle le jeune homme assiste, étonné. Cette danse suscite des questionnements chez ce dernier, interrogations qui naissent d'une crise épistémologique : « *Pourquoi dansez-vous ?* », « *Qui êtes-vous ? Que faites-vous ? Vous n'êtes pas naturels*²⁶ ».

- 15 Dans les pièces de Yeats, 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 personnage spectateur. 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. Ainsi, l'un des moines spectateurs dans *Where There is Nothing*, regardant les autres moines danser autour de Paul Ruttledge alors que l'aube se lève, ne parvient qu'à exprimer une évidence, ses mots redondants étant incapables de décrypter la substance véritable de la danse : « Que font-ils ? Ils dansent²⁷ ? ». L'échange qui suit renforce cette impression d'une faillite langagière et interprétative : « Je t'ai dit qu'ils dansaient et tu n'as pas voulu me croire²⁸ » dit le second moine, ce à quoi le premier répond « Mais pourquoi diable font-ils cela²⁹ ? ».
- 16 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 ses pièces qui construisent une image de la danse comme figuration d'un type de vérités autrement inexprimables. Ainsi Mourano, le personnage mutique qui danse à la fin de *The Road*, se voit décrit par Professeur comme « Profond. Silencieux mais profond », faisant partie des « dépositaires du Verbe » qui « sont à jamais réduits au silence³⁰ ». 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 Sidhe³¹ dans *At the Hawk's Well* sans oublier le boiteux Mourano qui, s'étant fait renversé par un camion en plein phase de possession ogunienne³², chevauche les deux mondes, à la croisée de l'humain et du divin (*The Road*, p. 187). Le motif récurrent de la danse qui parcourt les textes des pièces valide cette sacralisation perceptible dans les deux passages suivants où le mythe d'une authenticité et d'une primauté du corps dansant transparaît :
- « Bénis soient les danseurs au cœur purifié / Qui foulent la colline dans la danse sacrée de dieu³³ » (Première Bacchante dans *The Bacchae of Euripides*, Soyinka).
- « Le Deuxième Serviteur : Ils dansent tout le jour ceux qui dansent à Tir-nan-oge. / Le Premier Serviteur : Là, chaque amant est un heureux fripon, / Et ses paroles sont le chant des oiseaux. / Il n'a aucune pensée, et donc aucun mot³⁴ [...] » (*The King of the Great Clock Tower*, Yeats).
- 17 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 ?
- 18 Chez Soyinka par exemple, bien que la danse s'impose dans certaines pièces comme un moment de transe indomptable, les liens entre danse et narration sont également présents dans d'autres, insistant sur le pouvoir discursif de cet art qui s'apparente parfois à du mime. Tel est le cas dans *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, via la danse communautaire du voyageur perdu (« dance

of the lost Traveller », p. 13). Il est intéressant de noter le glissement terminologique dans les longues didascalies décrivant le passage : on passe du terme de « danse » (p. 13), à celui de « mime » (p. 14) puis à celui de « pièce » (pp. 16-17), preuve d'une conception holistique de la représentation théâtrale où la danse s'intègre dans un ensemble narratif. 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 : le personnage de Lakunle qui interprète le voyageur est censé être le seul à s'adonner à du « mime réaliste ». Pourtant, les danses des autres personnages semblent proches du mime également puisque nous assistons à la danse de la voiture réalisée par quatre filles représentant le mouvement des roues, à la danse des arbres et du serpent.

- 19 Ce pont établi entre danse et narration est tout aussi frappant dans la scène d'ouverture de *Death and the King's Horseman* où le personnage principal, Elesin, se livre à une performance totale :

« Elesin exécute une danse brève, presque provocante [...] Celui-ci danse vers la place du marché en chantant l'histoire de l'oiseau qui dit « Pas Moi », modulant habilement sa voix pour mimer ses personnages. Il récite avec l'aisance du conteur né, communiquant sa joie et son énergie à son entourage³⁵ [...] »

- 20 Il serait réducteur de ne voir dans la danse d'Elesin qu'un simple accompagnement du chant et du mime. Bien au contraire, elle coexiste avec les deux autres formes d'expression utilisées pour contribuer à la narration de cette « histoire » mentionnée dans les didascalies.

- 21 Chez Yeats, certaines didascalies témoignent aussi d'une conscience aigüe du potentiel langagier de la danse. Dans ses réécritures du mythe biblique de Salomé des années 1930, il nous donne davantage de détails sur les déplacements de la danseuse sur scène. La danse semble alors mobilisée comme le véhicule de significations articulées nettement perceptibles voire même dicibles : « *La Reine dans sa danse s'écarte de la tête, séductrice puis méprisante*³⁶ » (*A Full Moon in March*) ; « *La Reine prend la tête et la pose par terre. Elle danse devant elle - une danse d'adoration*³⁷ » (*A Full Moon in March*). Ici, l'intention du personnage dansant est soulignée et la danse est perçue comme un langage corporel déchiffrable en dépit de l'absence de précisions. Dans *The Death of Cuchulain*, la danse s'assimile même à une forme de pantomime :

« Elle se déplace de sorte qu'elle semble s'en prendre aux têtes de ceux qui avaient blessé Cuchulain ; elle peut faire semblant de les frapper, faisant trois fois le tour des têtes. Puis elle se dirige vers la tête de Cuchulain - [...] Elle se meut comme en adoration ou avec un air de triomphe³⁸ [...] ».

- 22 Du discours au contre-discours, il n'y a qu'un pas, ce qu'un certain nombre des pièces de Yeats et de Soyinka démontrent en usant de la force dissidente de la danse.

Danser la dissidence

- 23 Souvent associée aux notions de transition et de changement dans les pièces de Yeats et de Soyinka, la danse autorise le mouvement, la cessation de la paralysie et du statu quo sur le plan individuel ou socio-politique. Enclenchant un processus de régénération, la (re)découverte par les personnages des pièces de cette force vive peut ainsi s'avérer porteuse d'une menace pour l'ordre établi, qu'il soit politique, religieux ou autre. C'est le cas dans *The Bacchae of Euripides: A Communion Rite* où la danse, associée à l'anarchie

dans les propos du tyran Penthée, se présente comme dynamique de rassemblement communautaire et vecteur de chaos.

- 24 Avant de nous pencher sur les diverses facettes de ce potentiel subversif et parfois révolutionnaire de la danse, un point théorique sur l'articulation entre l'élan dissident et la performance dansée dans un cadre postcolonial s'impose. Comme le suggèrent Helen Gilbert et Joanne Tompkins dans *Post-colonial Drama : Theory, Practice, Politics* (p. 239), 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 pouvoir. La performance du corps dansant compris comme événement devient ainsi la manifestation d'une redéfinition de l'individualité et d'une reconfiguration des rapports de force entre les êtres.
- 25 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 à Kongi, confrontant le dirigeant tyrannique à sa propre puissance destructrice³⁹. 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 résurgence⁴⁰ ». L'acte de Segi réussit à transformer la « bacchanale » frénétique initiale en un discours politique qui laisse Kongi sans voix. Dans le contexte de cette pièce où danser équivaut à donner son avis librement⁴¹, les allusions récurrentes à la danse qui doit se dérouler lors du Festival de la Nouvelle Igname où Kongi, le nouveau leader militaire de la nation, 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. La danse est donc tout autant le moyen que la métaphore même de la révolte dans cette pièce.
- 26 Dans la pièce nietzschéenne de Yeats, *Where There is Nothing*, la danse des moines dans la crypte, mentionnée plus haut, est également interprétée par l'autorité en place, religieuse cette fois-ci, comme un discours subversif qui se doit d'être interrompu sur le champ. La danse, qui s'accompagne d'un chant tiré du vingt-deuxième psaume, est « lue » par le Supérieur comme une action et un propos dissidents initiés par Paul Ruttledge, un homme dont l'envie d'entamer la « régénération de [son] âme⁴² » est intimement liée au désir de « bouleverser tout ce qui [l]'entoure⁴³ ». Considérée par Paul comme une forme de « prière », la danse agit en réalité comme une introduction au « message » (p. 653) proprement linguistique que celui-ci 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.
- 27 Ainsi, dans les pièces du corpus, la danse permet à l'individu ou à la communauté dissidente d'imposer son propre rythme, le « tic tac de l'hérétique battant à contretemps du dogme⁴⁴ » 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 explosive⁴⁵. La « danse » d'Aafaa, handicap provoqué par le choc traumatique de la guerre civile nigériane (1967-1970) se transforme alors en monstration éloquente des « manipulations subies par l'homme à tous les niveaux⁴⁶ ».

- 28 Une scène de *Jero's Metamorphosis*, représentative d'un recours final au corps en mouvement comme outil nécessaire à la construction d'une position de désobéissance, illustre fort bien l'importance du rythme dissident mobilisé comme contre-discours⁴⁷. Chume, qui ne parvient pas à jouer de la trompette comme le voudrait Major Silva et possède un rapport « naturel » et pratique à la musique contrairement à son opposant qui dit « comprendre » cette dernière, joue selon sa propre sensibilité, en dépit des remontrances de Silva qui lui interdit d'imposer son rythme et tente de réguler son tempo. La danse agressive de Chume, entraînée par le rythme traditionnel de la musique qu'il joue, se présente ici comme le moment fort de la lutte, 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 (pp. 187-192).
- 29 La danse est un danger d'autant plus redoutable qu'elle est un privilège accessible à tous dans les pièces de Yeats et de Soyinka, engendrant un retour à une certaine forme d'égalité⁴⁸ : 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 (*The Bacchae of Euripides*, *Kongi's Harvest*), les rebuts de la société et les marginaux y trouvent leur mode d'expression adéquat (les prisonniers de *From Zia*, *With Love*, les mendiants de *Madmen and Specialists*, les figures spectrales de *The Dreaming of the Bones*) ainsi que les êtres surnaturels (*The Only Jealousy of Emer*) et certains personnages royaux.
- 30 Dès lors, loin d'être réduite à un simple artifice ou exercice de virtuosité, la danse est souvent perçue comme un véritable réservoir de forces à la fois destructrices et créatrices, de *Death and the King's Horseman*, où la danse des femmes dans la scène III apparaît comme le couronnement d'une victoire verbale et physique sur le Sergent Amusa et ses hommes, à *Where There is Nothing* où le chant des moines et leur danse devant Paul sont interprétés par leur supérieur comme un acte révolutionnaire et un blasphème, en passant par *On Baile's Strand* où Conchubar, au début de la pièce, tisse un lien dans ses propos entre le caractère rebelle et indomptable de Cuchulain et la pratique de la danse. La performance du corps dansant mène ainsi à une redéfinition des rapports de force et à la remise en cause du statu quo dans des pièces qui témoignent du pouvoir de renouvellement et de réinvention perpétuelle du corps en mouvement.

BIBLIOGRAPHIE

AKPORJI Chii, *Figures in a Dance: The Theater of W.B. Yeats and Wole Soyinka*, Trenton, Africa World Press, Inc, 2003.

BALISTRERI June, *The Traditional Elements of the Yoruba Alarinjo Theatre in Wole Soyinka's Plays*, Thèse de doctorat, University of Colorado, 1978.

BEAUQUEL Julia, *Esthétique de la danse : le danseur, le réel et l'expression*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

CAVE Richard Allen, *Collaborations: Ninette de Valois and W.B Yeats*, Alton, Dance Books, 2011.

- ELLIS Sylvia C., *The Plays of W.B. Yeats: Yeats and the Dancer*, Basingstoke, London, Macmillan, 1995.
- FIUPOU Christiane, « Le pouvoir sur scène : contorsions politico-religieuses dans le théâtre de Soyinka », *Cahier d'études africaines*, vol. 29, n° 115-116, 1989, Rivages II, pp. 419-445.
- FIUPOU Christiane, *La route : réalité et représentation dans l'œuvre de Wole Soyinka*. Thèse de doctorat, sous la direction de Jean Sévry, université de Montpellier, juin 1991 (publiée sous le même titre par Rodopi en 1994).
- GILBERT Helen, TOMPKINS Joanne, *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, London, New York, Routledge, 1996.
- GÖTRICK Kacke, *Apidan Theatre and Modern Drama: A Study in a Traditional Yoruba Theatre and its Influence on Modern Drama by Yoruba Playwrights*, Stockholm, Almqvist and Wiksell International, 1984.
- LONGUENESSE Pierre, « *Singing amid Uncertainty* » : dramaturgie et pratique de la voix dans le théâtre de W. B. Yeats, Thèse de doctorat en Études Anglophones, sous la direction d'Elizabeth Angel-Perez et Carle Bonafous-Murat, Paris IV, 2008.
- OJRZYNSKA Katarzyna, « *Dancing as if Language No Longer Existed* » : *Dance in Contemporary Irish Drama*, Oxford, New York, Peter Lang, 2014.
- REED Susan A., « The Politics and Poetics of Dance », *Annual Review of Anthropology*, vol. 27, 1998, pp. 503-532.
- RYKNER Arnaud, *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996.
- SOYINKA Wole, *The Lion and the Jewel* [1963], *Wole Soyinka: Collected Plays 2*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1974, réimprimé en 1989.
- SOYINKA Wole, *The Road* [1965], *Wole Soyinka: Collected Plays 1*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1973.
- SOYINKA Wole, *Kongi's Harvest* [1967], *Wole Soyinka: Collected Plays 2*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1974.
- SOYINKA Wole, *Madmen and Specialists* [1971], *Wole Soyinka: Collected Plays 2*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1974.
- SOYINKA Wole, *Jero's Metamorphosis*, [1973], *Wole Soyinka: Collected Plays 2*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1974.
- SOYINKA Wole, *The Bacchae of Euripides* [1973], *Wole Soyinka: Collected Plays 1*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1973.
- SOYINKA Wole, *Death and the King's Horseman* [1975], London, New York, Bloomsbury Methuen Drama, 1998.
- SOYINKA Wole, *From Zia, With Love* [1992], *Wole Soyinka: Plays 2*, London, Methuen Drama, 1999.
- SOYINKA Wole, *Of Africa*, New Haven, London, Yale University Press, 2012.
- SOYINKA Wole, *La route*, Paris, Hatier, 1988. Traduction de Christiane Fiou pou et Samuel Millogo.
- SOYINKA Wole, *La Mort et l'Ecuyer du roi*, Paris, Hatier, 1986. Traduction de Thierry Dubost.
- 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, [en ligne], <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4098>, page consultée le 9 février 2018.

YEATS William Butler, *The Land of Heart's Desire* (1894), *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, London, éd. Russel K. Alspach et Catherine C. Alspach Macmillan, 1966, réimprimé en 1969, 1979 et 1989.

YEATS William Butler, *Where There is Nothing* (1902), *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, London, éd. Russel K. Alspach et Catherine C. Alspach Macmillan, 1966, réimprimé en 1969, 1979 et 1989.

YEATS William Butler, *On Baile's Strand* (1904), *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, London, éd. Russel K. Alspach et Catherine C. Alspach Macmillan, 1966, réimprimé en 1969, 1979 et 1989.

YEATS William Butler, *The Dreaming of the Bones* (1919), *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, London, éd. Russel K. Alspach et Catherine C. Alspach Macmillan, 1966, réimprimé en 1969, 1979 et 1989.

YEATS William Butler, *A Full Moon in March* (1935), *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, London, éd. Russel K. Alspach et Catherine C. Alspach Macmillan, 1966, réimprimé en 1969, 1979 et 1989.

YEATS William Butler, *The King of the Great Clock Tower* (1935), *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, London, éd. Russel K. Alspach et Catherine C. Alspach Macmillan, 1966, réimprimé en 1969, 1979 et 1989.

YEATS William Butler, *The Death of Cuchulain* (1939), *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, London, éd. Russel K. Alspach et Catherine C. Alspach Macmillan, 1966, réimprimé en 1969, 1979 et 1989.

YEATS William Butler, *Dix pièces*, Paris, l'Arche, 2000, traduction de Jacqueline Genet.

YEATS William Butler, *Dernières pièces*, Paris, l'Arche, 2003, traduction de Jacqueline Genet.

NOTES

1. L'étymologie du terme « dissidence » (être assis à côté/être écarté) évoque en effet un regard distancié voire un dissentiment.
2. La question des rapports entre le rituel et le théâtre est controversée et ne peut faire l'objet d'un développement dans l'économie de cet article centré sur les liens qu'entretiennent danse et langage. Rappelons simplement que si le rituel et le théâtre peuvent être rapprochés, il convient de tenir compte de la différence existant entre un rituel sacré, pensé indépendamment de sa relation potentielle à la sphère dramatique et un rituel se déroulant dans le cadre d'une pièce de théâtre. A ce sujet, voir GILBERT Helen, TOMPKINS Joanne, *Post-colonial Drama : Theory, Practice, Politics*, London, New York, Routledge, 1996. On peut précisément s'interroger sur le devenir de l'aspect sacré du rituel dans un contexte postcolonial moderne.
3. L'ouvrage de Chii Akporji, *Figures in a Dance : The Theatre of W. B Yeats and Wole Soyinka* (Trenton, Asmara, Africa World Press, Inc, 2003), constitue un point de départ solide pour les recherches comparatives portant sur les pièces de ces deux auteurs. Cela dit, il accorde une place trop succincte aux enjeux multiples de l'irruption de corps dansants au sein d'un théâtral total.
4. L'emploi de ce 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. À la suite de Helen Gilbert et Joanne

Tompkins, nous considérons que l'importante oppression politique, culturelle et économique qu'a connue l'Irlande pendant des siècles ainsi que les mouvements 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.

5. En abordant ici l'esthétique dramaturgique des pièces, je songe davantage à une représentation idéale qu'à une mise en scène particulière. De manière générale, les pièces de Yeats et de Soyinka témoignent d'une conception peu mimétique du drame tout autant fondée sur la présentation d'une réalité que sur sa représentation. Alliant la dimension efficace du rituel à l'aspect fictionnel du théâtre, certaines pièces (ou certains passages précis) revêtent l'apparence de cérémonies sacrées.

6. Cette expression est empruntée à Sylvia Ellis dans *The Plays of W. B. Yeats: Yeats and the Dancer*, Basingstoke, London, Macmillan, 1995, p. 320 : « I have discussed the manner in which the dance plays exhibit a poised integrity between language and its transubstantiation into movement [...] ».

7. L'on pourrait nuancer cette opposition en considérant que dans nombre des créations de Yeats inspirées du théâtre nô, les mouvements stylisés de tous les acteurs nous invitent à formuler l'hypothèse d'une chorégraphie qui envahit la pièce.

8. Voir GÖTRICK Kacke, *Apidan Theatre and Modern Drama: A Study in a Traditional Yoruba Theatre and its Influence on Modern Drama by Yoruba Playwrights*, Stockholm, Almqvist and Wiksell International, 1984.

9. Voir OJRZYNSKA Katarzyna, « *Dancing as if Language No Longer Existed* »: *Dance in Contemporary Irish Drama*, Oxford, New York, Peter Lang, 2014.

10. Voir BALISTRERI June, *The Traditional Elements of the Yoruba Alarinjo Theatre in Wole Soyinka's Plays*, Thèse de doctorat, University of Colorado, 1978.

11. Dans sa note à l'intention du metteur en scène, Soyinka décrit l'Agemo comme « un culte de dissolution de la chair » impliquant le passage de l'essence humaine à l'essence divine. Voir *The Road*, Wole Soyinka: *Collected Plays 1*, Oxford, Oxford University Press, 1973. La danse masquée de Mourano qui intervient à la fin de la pièce achève le processus de transition du personnage (entamé lors du festival des conducteurs) qui avait été interrompu lorsque ce dernier avait été renversé par un camion.

12. Voir *The King of the Great Clock Tower et A Full Moon in March*.

13. Au sujet des influences de la danse moderne sur l'approche de Yeats, voir ELLIS Sylvia, *The Plays of W. B. Yeats: Yeats and the Dancer*, Basingstoke, London, Macmillan, 1995. Cette influence se ressent y compris dans les pièces inspirées du théâtre nô. Rappelons que Yeats a collaboré avec Michio Ito pour *At the Hawk's Well* en 1916, danseur qui connaissait la méthode Dalcroze et était admiratif devant Isadora Duncan. Yeats, tout comme Mallarmé, était fasciné par la danseuse Loïe Fuller dont il parle dans son poème « Nineteen Hundred and Nineteen ». Ellis souligne également les liens unissant la conception de la danse d'Isadora Duncan et celle de Yeats (pp. 195-196).

14. Pierre Longuenesse décrit ce paradoxe dans sa thèse « *Singing amid Uncertainty* »: *dramaturgie et pratique de la voix dans le théâtre de W. B. Yeats*, Thèse de doctorat en Études Anglophones, sous la direction d'Elizabeth Angel-Perez et Carle Bonafous-Murat, Paris IV, 2008. Chapitre 3, p. 379.

15. Au sujet de cette collaboration, voir CAVE Richard Allen, *Collaborations: Ninette de Valois and William Butler Yeats*, Alton, Dance Books, 2011.

16. 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, [en ligne], <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4098>, page consultée le 9 février 2018.

17. Dans *The Plays of W. B. Yeats*, Sylvia C. Ellis rappelle que l'association entre danse et langage, qui remonte aux commencements de la philosophie (livre 7 des *Lois* de Platon), a été pensée par nombre de théoriciens et écrivains, qu'on songe à l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau, aux réflexions de Jean-Georges Noverre sur la danse, ou encore aux travaux récents d'Ann

Hutchinson sur la labanotation. Si le langage est considéré comme « système symbolique », la danse peut en être rapprochée mais force est de constater que cette dernière ne partage pas toutes les caractéristiques du langage. Les questionnements des théoriciens sur le « sens » éventuel de la danse sont cruciaux de ce point de vue.

18. BEAUQUEL Julia, *Esthétique de la danse : le danseur, le réel et l'expression*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 17-18.

19. Cette expression est empruntée à Arnaud Rykner dans *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996, p. 190.

20. 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. En effet, l'association entre danse et primitivité, danse et animalité est récurrente dans le discours colonial sur l'Afrique.

21. « She dances », p. 76. Les traductions des pièces de Yeats citées dans cet article sont empruntées à Jacqueline Genet, à l'exception de celles de *Where There is Nothing*.

22. « All dance round Decima », p. 357.

23. « With a yell she leaps up, begins to dance round the tree, chanting », p. 30. La plupart des traductions d'extraits de pièces de Soyinka citées ici sont les miennes. Lorsqu'elles sont empruntées, je le signale en notes.

24. « Iyaloja, dancing round him. Sings », p. 16.

25. « Daodu is dancing with Segi », p. 72.

26. « Who are you? what are you? you are not natural », p. 315.

27. Ma traduction. « What are they doing? Dancing? », p. 646.

28. Ma traduction. « I told you they were dancing, and you would not believe me », p. 646.

29. Ma traduction « What on earth are they doing it for? », p. 646.

30. Cette traduction est empruntée à Christiane Fiouppou et Samuel Millogo, *La route*, Paris, Hatier, 1988. Version originale : « Deep. Silent but deep »; « guardians of the Word »; « they are forever silenced », p. 186.

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

32. 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*, New Haven, London, Yale University Press, 2012, p. 161.

33. « Blessed are the dancers whose hearts are purified / Who tread on the hill in the holy dance of god », p. 247.

34. « 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 [...] », p. 493.

35. La traduction a été empruntée à Thierry Dubost (*La Mort et l'Ecuyer du Roi*, Paris, Hatier, 1986). « Elesin executes a brief, half-taunting dance [...] 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 [...] », p. 9.

36. « The Queen in her dance moves away from the head, alluring and refusing », p. 507.

37. « Queen takes up the head and lays it upon the ground. She dances before it – a dance of adoration », p. 508.

38. « 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, – [...] she moves as if in adoration or in triumph », p. 553.

39. Cet exemple a déjà fait l'objet d'un développement dans mon article « Dance and Dissidence in the Plays of Wole Soyinka : From Status Quo to Revolution », proposé à une revue anglophone.

40. « Spirit of Harvest », « spirit of resurgence », p. 129.

41. Dans la deuxième partie de Kongi's Harvest, Sarumi prononce les mots suivants avant de se mettre à danser : « Dans la maison d'oba Danlola ses fils / Disent ce qu'ils pensent. [Il danse] ». « In oba Danola's place his sons / Speak out their minds. [Dances], p. 110.

42. Ma traduction. « regeneration of [his] soul », p. 619.

43. Ma traduction. « upset everything about [him] », p. 614.

44. « The self-tickling tick-tock of the heretic », dans la traduction de son article français par Christiane Fioupou.

45. Voir FIOUPOU Christiane, « Le pouvoir sur scène : contorsions politico-religieuses dans le théâtre de Soyinka », *Cahier d'études africaines*, vol. 29, n° 115-116, 1989, Rivages II, p. 424. Voir également FIOUPOU Christiane, *La route : réalité et représentation dans l'œuvre de Wole Soyinka*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean Sévry, Montpellier, juin 1991 (publiée sous le même titre par Rodopi en 1994).

46. Voir FIOUPOU Christiane, « Le pouvoir sur scène : contorsions politico-religieuses dans le théâtre de Soyinka », *Ibid.*, p. 420.

47. Exemple emprunté à l'article cité plus haut : « Dance and Dissidence in Wole Soyinka's Plays : From Status quo to Revolution ».

48. Au sujet de l'association entre danse et égalité, voir GILBERT et TOMPKINS, *Post-colonial Drama : Theory, Practice, Politics, op. cit.*, p. 239.

RÉSUMÉS

Le présent article se concentre sur les rapports ambigus entre langage et danse dans les pièces de théâtre de William Butler Yeats et de Wole Soyinka, et ce dans une perspective essentiellement textuelle. La danse, telle qu'elle est décrite dans les didascalies et fait l'objet de commentaires de la part des personnages, est tantôt présentée comme « illisible », inaccessible à la pensée et au verbe, tantôt comme un véhicule de significations qui se mue souvent en message dissident. Les pièces de Yeats et de Soyinka comportent ainsi une vision double de la danse, aussi bien perçue comme asémantique et de l'ordre d'un anti-discours que comme contre-discours. L'opposition entre ces deux dynamiques 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 réduit à un simple « site d'inscription » passif (Reed, 1998).

This article focuses on the ambiguous relationship between language and dance in the plays of William Butler Yeats and Wole Soyinka, from a textual point of view. Dance, as it is mentioned in the stage directions or the characters' comments, is sometimes presented as "unreadable" and unreachable by language and thought, while at other times, it stands out as a meaningful medium which often transmutes into a dissident message. Thus, Yeats's and Soyinka's plays bear witness to a dual vision of dance, which is simultaneously perceived as a non-discursive oddity and as a form of counter-discourse. The discrepancy between these two trajectories is in fact only

apparent if one considers that they both correspond to manifestations of the power of resistance of the dancing body, which refuses to be reduced to a passive “site of inscription” (Reed, 1998).

INDEX

Mots-clés : corps dansant, dissidence, langage, Soyinka (Wole), Yeats (William Butler)

Keywords : dancing body, dissidence, language, Soyinka (Wole), Yeats (William Butler)

AUTEUR

INÉS BIGOT

Agrégée d'anglais, Inés Bigot est actuellement doctorante contractuelle à l'Université Sorbonne-Nouvelle, au sein du département Monde Anglophone. Elle fait partie de l'équipe PRISMES, groupes ERIN – Pôle Irlande et 19-21. Elle est en deuxième année de thèse sous la direction d'Alexandra Poulain (*Danse et dissidence : enjeux dramaturgiques, symboliques et politiques du corps dansant, dans le théâtre de William Butler Yeats et de Wole Soyinka.*) Elle s'intéresse tout particulièrement au potentiel subversif et créatif du geste dansé au sein d'un théâtre rituel total pensé comme le véhicule d'une refondation d'une identité culturelle, politique et esthétique, dans un cadre postcolonial irlandais d'une part, et nigérian d'autre part.