

UNIVERSITE PARIS IV – SORBONNE
ECOLE DOCTORALE 4

THESE

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris IV

Discipline : Etudes Anglophones
présentée et soutenue publiquement par

Pierre LONGUENESSE

Le 25 octobre 2008

« SINGING AMID UNCERTAINTY » :

DRAMATURGIE ET PRATIQUE DE LA VOIX
DANS LE THEATRE DE WILLIAM BUTLER YEATS

sous la direction d'Elisabeth Angel-Perez et Carle Bonafous-Murat

Jury :

Mme le Professeur Elisabeth ANGEL-PEREZ (Université Paris 4 – Sorbonne)
M. le Professeur Carle BONAFOUS-MURAT (Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)
Mme le Professeur Alexandra POULAIN (Université Lille 3)
M. le Professeur Jean-Loup RIVIERE (Ecole Normale Supérieure)
M. le Professeur Jean-Pierre SARRAZAC (Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont tout d'abord à Elisabeth Angel-Perez et Carle Bonafous-Murat, dont le généreux appui fut décisif dans tout le déroulement de cette thèse. Je les remercie pour la confiance qu'ils m'ont témoignée, pour la sagacité de leur lecture, et pour leur inlassable, délicate, et souriante disponibilité.

J'exprime également ma gratitude à Marie-Madeleine Martinet, à l'Ecole Doctorale 4 de Paris 4, et à l'Université Paris-13, pour leur soutien administratif et leur bienveillance.

Je remercie ensuite tous ceux qui m'ont aidé dans ce travail, et en particulier Madi Longuenesse, sans qui l'immense tâche de traduction serait restée insurmontable ; mes relecteurs aux yeux de lynx : Sandrine, Ariane, Olivier, et Anne-Marie ; enfin Catherine et Margaux, pour leur aide technique et leurs encouragements.

Je remercie également, et collectivement, toutes les connaissances et tous les amis rencontrés sur ce chemin de recherche ; et je me fais un plaisir ici de mélanger soigneusement doctorants et docteurs, anglicistes de Paris-IV et dramaturges de Paris-III, et d'autres encore, croisés à la B.N.F. et ailleurs : Alice Folco, Ariane Martinez, Daniel Jean, Vanasai Khamphommala, Anne Martina, Leila Ghermani, Antoine Cazé, Sandrine Le Pors, Sabine Quiriconi, Hélène Lecossois, Liza Kharoubi, Emmanuelle Guedj, et bien d'autres.

Je remercie au passage tous ceux qui, volontairement ou involontairement, ont contribué, par le hasard des rencontres et des conversations, à ce que cette thèse puisse enfin voir le jour :

Martine Nussenbaum et Olivier,

Pascale Boeglin, Jacqueline Genet, et l'*Imaginaire Irlandais Contemporain*

Et, encore plus loin, Joji Sakurai, qui un jour de 1988 me fit découvrir la version poétique de *The Shadowy Waters*.

Je remercie également de loin tous les anonymes croisés durant les longues heures passées devant l'impeccable pelouse de *Trinity College Library*.

Je remercie enfin, pour leur héroïque patience, tous les proches qui m'ont supporté durant ces années de labeur, et en particulier Marie-Clarté, à qui je dédie ce travail.

NOTE SUR LES TRADUCTIONS

Soucieux de la lisibilité de ce travail de recherche par un public francophone, nous avons souhaité doubler toutes les citations anglaises présentes dans cette étude de leur traduction française. Seuls les textes cités directement à l'intérieur des notes ont fait l'objet d'une traduction sélective, selon l'importance estimée de leur propos.

Trois types de textes sont concernés par ce travail de traduction :

1 - Les œuvres dramatiques et poétiques de Yeats.

Nous nous sommes reportés, pour ces textes, aux traductions de référence, en l'occurrence :

A – Œuvres dramatiques

- Pour les pièces : *The Countess Cathleen, The Land of Heart's Desire, Cathleen ni Houlihan, The Pot of Broth, The King's Threshold, The Hour-Glass, The Unicorn from the Stars, The Player Queen, Calvary, The Cat and the Moon, Œdipus, Œdipus at Colonus, The Words upon the Window-Pane, The King of the Great Clock Tower, The Herne's Egg* et *Purgatory*, nous nous sommes référés au théâtre complet en trois volumes, traduit par Jacqueline Genet :
Sept Pièces, Paris, L'Arche, 1997
Dix pièces, Paris, L'Arche, 2000
Dernières pièces, Paris, l'Arche, 2003
- Pour les pièces du *Cycle de Cuchulain*, nous avons opté pour la traduction d'Yves de Bayser :
Le Heaume Vert, Sur le Rivage de Baile, La Seule Jalousie d'Emer, La Mort de Cuchulain, Paris, Théâtre Oblique, 1973
- Pour *The Dreaming of the Bones*, nous avons préféré la traduction de François-Xavier Jaujard, dans *Au Puits de l'Epervier*, suivi de *Le songe des squelettes*, Paris, La Délirante, 2002
- *Trois Nôts Irlandais : A la source du Faucon, Ce que Rêvent les os, Purgatoire*, traduit par Pierre Leyris, Paris, José Corti, 1994
- Enfin, pour *The Resurrection*, nous nous sommes référés à Yves Bonnefoy, dans *Quarante-cinq poèmes* suivis de *La Résurrection*, Gallimard, collection « Poésie », 1993.

A chaque occurrence de traduction, nous avons mentionné son auteur, sans rappel détaillé de la source bibliographique.

En marge de ces références, nous proposons nos propres traductions de trois textes :

- *The Shadowy Waters*, dont nous avons traduit les passages cités en exemples dans notre étude, extraits des versions non publiées du vivant de Yeats, et présentées par Michael Sidnell dans son étude de la genèse de la pièce, *Druid Craft*. Nous avons également traduit la version de 1900, et la version de 1906, dite « Dramatic Poem », que l'on trouve toutes deux dans *The Variorum Edition of the Poems*, pp. 745-769, et 217-252. Nous nous sommes par contre référés, concernant la version pour la scène, à la traduction de Jacqueline Genet.

- *Deirdre*

- *A Full Moon in March*.

Pour ces trois textes, il n'est donc fait aucune mention de traducteur.

B – Œuvre poétique

La traduction, chez Verdier, de l'œuvre poétique complète, sous la direction de Jacqueline Genet et Jean-Yves Masson, nous a été d'un grand secours. Nous nous référons donc aux ouvrages suivants :

- *Les Cygnes sauvages à Coole*, Verdier, 1990
- *Les Errances d'Oisín*, Verdier, 2003
- *Responsabilités*, précédé de *La Vieillesse de la Reine Maeve, Baile et Aillinn, Dans les sept bois, Les Ombres sur la mer, Le Heaume vert et autres poèmes (Poèmes de jeunesse II -1900-1914)*, Verdier, 2003

A chaque fois que c'était possible, nous avons choisi les traductions d'Yves Bonnefoy, extraites de :

- *Quarante-cinq poèmes suivis de La Résurrection*, Gallimard, collection « Poésie », 1993.

B – Correspondances, Autobiographies

Tous les passages tirés de *Autobiographies* sont cités en français dans la traduction de Pierre Leyris, parue en trois tomes, au Mercure de France : *I - Enfance et jeunesse resongées*, 1965. *II – Le Frémissement du voile*, 1970. *III - Dramatis Personae*, 1974.

Par contre la correspondance, à ce jour, n'a pas été éditée en français. Nous avons donc assuré la traduction des extraits cités dans cette étude.

C – Récits, Essais

La plupart des ouvrages théoriques, articles et essais, de Yeats, ont été traduits par l'équipe du Centre de Littérature, Linguistique et Civilisation des Pays de Langue Anglaise de l'Université de Caen, sous la direction de Jacqueline Genet. Nous nous sommes donc reportés en particulier à :

- *Essais et Introductions*, Presses Universitaires de Lille, 1985.
- *Explorations*, textes choisis par Mrs W. B. Yeats, Presses Universitaires de Lille, 1981.
Traducteurs : *Samhain 1901* : Joel Dupont ; *1902* : Annette Goizet ; *1903* : René Tien, Daniele Bernard, Caroline MacDonogh ; *1904* : Georges Garnier, Claude Guimier, Bernard Loing ; *1905* : Jean-Pierre Fichou ; *1906* : Margie Debelle.
- *Per Amica Silentia Lunae*, introduction de Jacqueline Genet, traduction de George Garnier, Jacqueline Genet et Pamela Zeini, Presses Universitaires de Lille, 1979
- *La Rose secrète*, traduction de Sylviane Troadec, Presses Universitaires de Lille, 1984

A chaque occurrence, nous signalons le nom du traducteur, le titre de l'ouvrage, et la page, sans rappel détaillé de la source bibliographique.

Pour les autres, nous nous sommes référés à :

- *La Taille d'une agate et autres essais*, présentés par Pierre Chabert et traduits sous la direction de Jacqueline Genet, Paris, Klincksieck, collection « L'Esprit et les formes », 1984.
Traducteurs : Valérie Burling, Dominique Catherine, Jean-Louis Chevalier, Colette Damm, Margie Debelle, Guy Fehlmann, Jean-Pierre Fichou, Georges Gardier, Jacqueline Genet, Annette Goizet, Elisabeth Hellegouarc'h, Claude Rudigoz, et Sylviane Troadec
- *Une Vision*, traduit de l'anglais par Léon-Gabriel Gros, Paris, Fayard, 1979

3 - les textes critiques anglophones.

Nous avons, pour ces textes, proposé nos propres traductions, puisque ces textes n'ont pas été édités en français.

N.B. : Les traductions de plus d'une vingtaine de lignes ou vers sont rejetées en annexe 1, pp. 571-600, et référencées à chaque occurrence.

ABBREVIATIONS

Par souci de simplification, nous avons abrégé, dès la deuxième occurrence, la référence aux deux sources primaires des textes dramatiques et poétiques de Yeats, sans mention de l'auteur :

The Variorum Edition of the Plays devient donc *Var. Pl.*

The Variorum Edition of the Poems devient *Var. Poems*

Par ailleurs, dès la deuxième occurrence également, les noms des traducteurs sont signalés par leurs initiales.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	11
Ière PARTIE – EN QUETE D’UNE TRADITION ORALE	43
<hr/>	
Chapitre 1. – LE THEATRE DE YEATS ET LES TRADITIONS ORALES IRLANDAISES	46
Chapitre 2. – ENJEUX IDEOLOGIQUES ET POLITIQUES	75
Chapitre 3. – ORALITE ET EPOPEE : FONDEMENTS D’UNE DRAMATURGIE NON REALISTE	98
IIème PARTIE – VOIX DES PERSONNAGES, VOIX DE L’ECRITURE	123
<hr/>	
Chapitre 1. – PRIMAUTE DE L’AUDITIF SUR LE VISUEL : LE « THEATRE DES VOIX »	128
Chapitre 2. – SPECTRALITES.	166
Chapitre 3. – MUTATIONS DE LA PAROLE SOLISTE.	183
Chapitre 4. – DIALOGISME ET ORALITE.	217
IIIème PARTIE – NARRATION ET REPRESENTATION : UNE REVOLUTION DRAMATURGIQUE ...	255
<hr/>	
Chapitre 1. – TENTATIONS NARRATIVES : DU BARDE AU RHAPSODE	260
Chapitre 2. – NARRATION ET CATASTROPHE ANNONCEE : REPRESENTATION DE LA MORT	309
Chapitre 3. – NARRATION ET VISION : ŒIL DE L’OREILLE, ŒIL DE L’ESPRIT	362
IVème PARTIE – L’ACTEUR ET SA VOIX	403
<hr/>	
Chapitre 1. – LA VOIX AU CŒUR DU RITUEL DE LA REPRESENTATION	407
Chapitre 2. – LES COMEDIENS ET LEUR VOIX : PREMIERES ANNEES A L’ <i>ABBAY THEATRE</i>	440
Chapitre 3. – LES PIECES POUR DANSEURS : DRAMES LYRIQUES OU DRAMES LITURGIQUES ?	486
CONCLUSION GENERALE	523
BIBLIOGRAPHIE	541
ANNEXES	569
INDEX	653
TABLE DES MATIERES	667

*We sing amid our uncertainty ; and, smitten even in the presence of the most high beauty,
by the knowledge of our solitude, our rhythm shudders.*

W. B. Yeats, *Per Amica Silentia Lunae*
in *Collected Works of W. B. Y., volume 5 : Later Essays*,
edited by William H. O'Donnell
Ed Scribner, New York, 1994, p. 8

*Nous chantons entourés de notre incertitude ; et frappés, même en présence de la plus grande beauté,
par la connaissance de notre solitude, notre rythme frissonne.*
(Traduction Jacqueline Genet)

INTRODUCTION

Lorsque l'on parcourt l'importante somme de travaux critiques consacrés depuis un demi-siècle à l'œuvre théâtrale de Yeats, on reste frappé par ce qui semble un paradoxe pour le moins surprenant : alors que cette somme est considérable, il n'y apparaît en effet que peu d'ouvrages qui s'intéressent à l'œuvre en des termes proprement dramaturgiques.

On ne peut par exemple que s'incliner devant le travail de Jacqueline Genet et de son équipe des universités de Lille et Caen, travail de traduction et de commentaire aussi bien de l'œuvre journalistique, et des principaux ouvrages critiques de Yeats, que de l'œuvre théâtrale elle-même ; ces nombreuses études élucident la question des sources des textes, et en particulier l'articulation entre l'œuvre théâtrale et ses sources mythologiques, mettent en relation les essais et leur contexte historique, éclairent le symbolisme des images, des lieux, des personnages, balisent et clarifient les chemins complexes empruntés dans l'écriture par la pensée ésotérique de l'écrivain. En France, il faut également rendre hommage aux recherches critiques de Patrick Rafroidi, René Fréchet, Jean-Louis Backès ou Jean Jacquot, ou encore, plus récemment, de Carle Bonafous-Murat ou Elisabeth Müller¹. Pour ce qui est du monde anglophone, on reste impressionné par le travail de dépouillement des textes et de leurs variantes effectué par l'équipe de l'Université de Cornell², aux Etats-Unis, ou par le nombre très important d'études, dans la recherche anglo-saxonne, sur les enjeux philosophiques ou esthétiques des textes, voire sur la genèse de leur écriture³. Sur leur passage à la scène, d'autres noms s'avèrent incontournables : parmi eux, James Flannery, Liam Miller, Karen Dorn, Sylvia Ellis, ou Elizabeth Loizeaux. D'autres essais, de par leur thématique, abordent plus spécifiquement, à propos de certains des textes dramatiques, la question de leur rapport au folklore et aux traditions orales⁴.

¹ Pour un historique des recherches yeatsiennes en France, on se reportera utilement à l'article de Carle Bonafous-Murat, « The Reception of W. B. Yeats in France », in *The Reception of W. B. Yeats in Europe*, edited by Klaus Peter Jochum, London and New York, Continuum, 2006, pp. 25-49.

² *The Cornell Yeats* est un projet éditorial important, couvrant l'ensemble des manuscrits de l'œuvre poétique et théâtrale du poète. A ce jour, une quinzaine de pièces ont été éditées, accompagnées de commentaires. Voir *Manuscript Materials*, Ithaca and London, Cornell University Press (le détail des éditions est développé dans notre bibliographie).

³ Parmi les plus importants, les ouvrages de Otto Bohlmann (*Yeats and Nietzsche*, London, Macmillan, 1982), Suheil Bushrui (*Yeats's Verse Plays : the Revisions, 1900-1910*, Oxford, Clarendon Press, 1965), David Clark (*W. B. Yeats and the Theatre of Desolate Reality*, 1965, Revised Edition, Washington, The Catholic University of America, 1993), Fiona Macintosh (*Dying acts : Death in Ancient Greek and Modern Irish Tragic Drama*, Cork University Press, 1994), Jahan Ramazani (*Yeats and the Poetry of Death*, Yale University Press, 1990), David Richman (*Passionate action, Yeats's Mastery of Drama*, London, Associated University Press, 2000), Richard Taylor (*The Drama of William Butler Yeats – Irish Myth and the Japanese Nô*, New Haven – London, Yale University Press, 1976), ou Helen Vendler (*Yeats's Vision and the Later Plays*, Cambridge Mass., Harvard UP, 1963), seront régulièrement cités dans cette étude.

⁴ Sur ce point, nous nous sommes appuyés en particulier sur les textes de Sheila Deane (*Bardic Style in the Poetry of Hopkins, Yeats and Dylan Thomas*, London, UMI Research Press, 1989), Colin Meir (*The Ballads and Songs of W. B. Yeats*, London, Macmillan, 1974), Ronald Schuchard (*The Last Minstrels, Yeats and the Revival*

Et cependant, peu de ces contributions n'interrogent l'œuvre théâtrale de Yeats du strict point de vue de sa dramaturgie, c'est-à-dire à la fois de la mise au jour du choix d'une forme théâtrale, qu'elle soit textuelle ou scénique, de l'analyse exacte de cette forme, et corrolairement, de l'élucidation de la pensée qui sous-tend ces choix de forme. Définir une dramaturgie, c'est en effet chercher ce qui dans l'œuvre théâtrale, dans sa globalité et peut-être dans sa cohérence, fait système, et ce qui, caractérisant ce système, permettrait de dégager une esthétique, ou plus précisément des lois de composition ou d'écriture des œuvres, des motifs récurrents dans l'organisation de la fable, des personnages, de l'espace, du dialogue – en un mot, tous les éléments qui font d'une forme dramatique l'expression d'une vision du monde, laquelle en retour porterait et justifierait ces choix.

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 dramaturgie⁵.

En reprenant ainsi la définition du terme, telle qu'elle est rappelée par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*, nous nous posons en effet aussi bien des questions de forme que des questions de sens : comment une vision du monde est mise en forme, c'est-à-dire en texte et en scène – ou, à l'inverse, comment, déductivement, une forme textuelle ou scénique révèle un « système de principes abstraits, un ensemble d'idées sur les hommes et sur le monde »⁶.

– I –

L'œuvre théâtrale de Yeats est, à divers titres, complexe à appréhender dans sa globalité. C'est une œuvre importante : pas moins de vingt-six pièces de théâtre, rassemblées dans les œuvres complètes publiées pour la première fois en 1952⁷, auxquelles il conviendrait, pour en avoir une vision exhaustive, d'ajouter à la fois les textes qu'il a finalement rejetés de

of the Bardic Arts, Oxford University Press, 2008) et Birgit Bramsbäck (*Folklore and W. B. Yeats, the Function of Folklore Elements in three Early Plays*, Acta Universitatis Upsaliensis, n° 51, 1984). La question de l'oralité, et de ses formes spécifiques dans l'écriture de Yeats, a également été abordée par les études très précises de Seamus Heaney ou de Michael Sidnell.

⁵ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1980, p. 105 ; il y cite également la définition du Littré : « art de la composition des pièces de théâtre ; technique – ou poétique – de l'art dramatique qui cherche à établir les principes de construction de l'œuvre ».

⁶ *Ibidem*.

⁷ W. B. YEATS, *Collected Plays*, London, Macmillan, 1952 ; cette édition est la première qui rassemble l'ensemble des textes tels qu'ils avaient été sélectionnés par Yeats de son vivant, auquel s'ajoutent les dernières pièces écrites en 1938 et 1939. L'édition universitaire de référence, *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, réalisée sous la direction de Russell Alspach, ne paraît qu'en 1966.

l'édition finale de ses pièces⁸, les nombreuses variantes – et en particulier certaines d'entre elles, rattachées par lui-même à son œuvre poétique⁹ –, et même, précisément, quelques-uns des textes poétiques eux-mêmes, qui présentent fréquemment des caractères proches de l'œuvre théâtrale. Cet ensemble élargi représente alors de trente-cinq à quarante textes. C'est aussi une œuvre produite sur une période très longue : de *The Countess Cathleen*, publiée en 1892, à *The Death of Cuchulain*, écrite en 1939 et éditée de façon posthume, il s'écoule presque un demi-siècle – et ce demi-siècle est dépassé si l'on considère les premiers textes de jeunesse, ou les premières esquisses de *The Shadowy Waters*. Pour brosser, certes encore rapidement, une vision d'ensemble de l'œuvre, on peut avancer que deux périodes distinctes séparent deux groupes de pièces, aux traits distinctifs assez différents. On peut identifier le premier par la tentative, durant deux décennies (1890-1900 et 1900-1910) de construire une nouvelle esthétique du drame poétique tragique, que le poète tente d'imposer à l'*Irish National Theatre Society*, puis à l'*Abbey Theatre* : *The Countess Cathleen* (première publication en 1892, création en 1899), *The King's Threshold* (création en 1903), ou *Deirdre* (pièce écrite de 1904 à 1906, et créée en 1906), sont trois œuvres majeures caractéristiques de cette première époque. Puis, la rencontre d'Ezra Pound, et la découverte du Nô, contribuent à une rupture en germe depuis plusieurs années, et à l'émergence d'une écriture nouvelle, en rupture plus radicale, pour le dire rapidement, avec le modèle aristotélicien : dans les *Four Plays for Dancers* (*At the Hawk's Well*, *The Dreaming of the Bones*, *The Only Jealousy of Emer*, *Calvary*), et dans les autres textes qui suivront, s'affirme une méta-théâtralité systématique, en même temps que la danse y joue un rôle croissant.

Or, aujourd'hui, nous pouvons dire que la tendance générale de la recherche sur le théâtre de Yeats, aussi bien anglo-saxonne que française, est pour l'essentiel, en abordant l'œuvre en ces termes historiques ou thématiques, d'opposer d'un côté l'œuvre de jeunesse, fréquemment rejetée du côté d'un théâtre purement littéraire, condamné pour son manque de structure et d'action, un théâtre « qui perd toute vigueur poétique en donnant excessivement

⁸ Il s'agit surtout de ses quatre courtes pièces de jeunesse (*The Island of Statues*, *Mosada*, *Time and the Witch Vivien*, et *The Seeker*), de *Diarmuid and Grania*, pièce écrite en collaboration avec Georges Moore, et de *Where There is Nothing*, première version de *The Unicorn from the Stars*.

⁹ En particulier les deux versions de *The Shadowy Waters*. La première fut éditée en 1900, et finalement rejetée par Yeats – mais retenue par l'édition scientifique du théâtre complet en 1966 ; et l'autre en 1906, avant d'être intégrée à l'œuvre poétique sous le sous-titre « Dramatic Poem ». On peut également mentionner la version initialement en prose de *The Green Helmet*, intitulée *The Golden Helmet* ; et la ré-écriture de *The Only Jealousy of Emer*, éditée sous le titre *Fighting the Waves*. Et nous ne comptons là, avec ces quatre textes, que les ré-écritures qui eurent un destin autonome et officiel, par rapport à leur modèle finalement retenu par la postérité. Les variantes de textes dramatiques, contenant de substantielles différences avec ceux-ci, mais non retenues par les éditions finales des œuvres complètes, concernent environ huit à dix pièces, et représentent au minimum le double de textes.

dans le flou symbolique, la demi-teinte fantastique et l'évanescent »¹⁰, et d'autre part les textes de la maturité, tels que les *Four Plays for Dancers*, dont l'auteur aurait « capté la force [du théâtre] en tant que spectacle joué, après avoir vingt fois remis son ouvrage sur le métier », en « ayant la sagesse de reconnaître les manques des pièces initiales »¹¹. On a donc le plus souvent opposé le jeune Yeats – de la fin des années 1880 à 1900 – au Yeats de la maturité, des débuts de l'*Abbey Theatre* de Dublin jusqu'aux événements à la fois privés et publics de 1916 et 1917¹², puis à celui de l'après-guerre, jusqu'à sa mort en 1939. Le premier aurait écrit une œuvre entièrement centrée sur le verbe et la parole, peu propice au passage à la scène, tandis que le second, après des rencontres décisives (Edward Gordon Craig, puis Ezra Pound et à travers lui le Nô japonais), se serait progressivement écarté des « brumes poétiques » pour se convertir aux règles nécessaires de l'écriture dramatique, et aux réalités de la scène.

In one aspect the revisions show simply a practical learning of the dramatist's task ; thus he constantly revised details of the dialogue, rearranging, shortening, and breaking up many of the longer speeches, in order to free the main action from any merely mechanical hindrances¹³.

Un tel raisonnement, inspiré par son analyse des variantes de pièces telles que *The Shadowy Waters* ou *Deirdre*, permet à Suheil Bushrui d'expliquer pourquoi Yeats semble s'abstenir, à une certaine époque, d'écrire du théâtre : il ne fait selon lui que revenir alors, significativement, à ce qui semble être sa véritable vocation littéraire, à savoir la poésie lyrique.

¹⁰ Christiane THILLIEZ, « L'Apprentissage du théâtre », in *Cahiers de l'Herne – Yeats*, Paris, 1981, p. 75.

¹¹ *Ibidem*. Jacqueline Genet dit à peu près la même chose, lorsqu'elle suggère : « Wagner, Villiers, Maeterlinck l'avaient aidé à forger ses propres idéaux dramatiques. Il lui fallait l'expérience pratique [...] Il y a un long trajet entre *The Shadowy Waters* qui, par réaction contre l'outrance réaliste, tend à se perdre dans un vague crépuscule symbolique, et *The Plays for Dancers* où Yeats a atteint la pleine maîtrise de l'art théâtral » ; ou encore, toujours à propos des premières pièces : « On se demande parfois alors s'il s'agit d'une authentique pièce de théâtre ou d'un poème dramatique ». Jacqueline GENET, *Le Théâtre de W. B. Yeats*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, pp. 20-22 et 45.

¹² Les événements politiques de Pâques 1916 en Irlande ont coïncidé avec la création de la première des pièces pour danseurs, *At the Hawk's Well*, et ont précédé d'une année le bouleversement personnel qu'a constitué le mariage de Yeats avec Georgie Hyde-Lees, après presque trente années d'un amour passionné et éconduit pour Maud Gonne.

¹³ Suheil Badi BUSHRUI, *Yeats's Verse Plays : the Revisions, 1900-1910*, Oxford, Clarendon Press, 1965, p. 225. « En un sens les révisions opérées illustrent surtout son apprentissage concret du travail de dramaturge. C'est ainsi qu'il revoyait constamment les détails du dialogue, changeant la disposition, abrégeant, coupant bon nombre des passages les plus longs afin de libérer le cours principal de l'action des obstacles purement mécaniques ». Du côté anglophone, ce type de jugement est également partagé, de façon plus mesurée toutefois, par le biographe Robert Fitzroy Foster, qui écrit également à propos de *The Shadowy Waters* : « The plays theatrical potential was further limited by his desire for a poetic ritual drama of atmosphere ». voir R. FOSTER, *William Butler Yeats : A Life, I – The Apprentice Mage*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 220.

It seems likely that, when his lyric inspiration returned in 1908, his career as a dramatist was virtually doomed. His withdrawal from active participation in the work of the Abbey Theatre in 1910 may have been precipitated by outward circumstances, but it was probably determined also by a conviction that he had recovered his natural medium of expression : lyric verse¹⁴.

Si la production théâtrale de Yeats, si importante soit-elle, peut en effet apparaître seconde par rapport au continent que constitue son œuvre poétique, une telle hypothèse ne peut pourtant nous satisfaire : comment expliquer alors, dès 1909, les projets de ré-écriture des premières pièces (*The Countess Cathleen*, *The Hour-Glass*, *The Land of Heart's Desire*) et le travail entamé avec Craig, bien avant l'effervescence de la découverte du Nô ? On a ainsi le sentiment qu'une certaine critique contemporaine tend à rejoindre les détracteurs directs de Yeats, qui n'ont cessé de l'éreinter durant ses premières années de dramaturge. Suheil Bushrui cite ainsi, sans véritablement le contredire, un journaliste réagissant à la création de *The Player Queen*, en 1919 : « This is the work of a poet who is not a dramatist ; its greatness is imaginative, not psychological »¹⁵.

Au cœur de cette polémique en réalité, la question de fond, même si elle n'est qu'implicite, n'est autre que celle du statut et de la place du texte et de la parole, aussi bien dans l'écriture dramatique, que dans les réalisations scéniques.

En la matière, il faut au demeurant reconnaître que le principal intéressé ne contribue pas toujours à clarifier le débat : Yeats passe son temps à s'excuser bruyamment de son incompetence en matière de théâtre, à protester de ses efforts constants pour y remédier, et à renier les unes après les autres ses propres productions, écrites ou scéniques.

¹⁴ Suheil Badi BUSHRUI, *op. cit.*, p. 226. « Il semble probable que, lorsque l'inspiration lyrique lui revint en 1908, sa carrière de dramaturge était alors quasiment condamnée. Sa renonciation en 1910 à toute participation active au travail de l'*Abbey Theatre* fut peut-être accélérée par des circonstances extérieures, mais elle fut sans doute aussi causée par la conviction d'avoir retrouvé son moyen d'expression naturel : la poésie lyrique ».

¹⁵ Article paru dans *The Durham University Journal* du 4 novembre 1919, cité par S.B. Bushrui, *op. cit.*, p. 152. Les exemples de ce type sont innombrables, notamment sous la plume de Joseph Holloway, que l'on pourrait comparer à son homologue français, Francique Sarcey... Et qui fut par ailleurs, pourtant, un collaborateur de l'*Abbey Theatre* pendant de nombreuses années. A la création de *Deirdre*, par exemple, il écrivait dans *The Leader* du 1er décembre 1906 : « We do not think that Mr Yeats's *Deirdre* could be called a play. There was little or no action in it, as we understand action in plays [...] Some of Mr. Yeats's characters waved their heads and walked up and down the stage as they were orating [...] but that is not what we understand by dramatic action. Fine phrasing and polished language is more or less out of place in an acting play ; you cannot follow it ». Cité par Sylvia ELLIS, in *The Plays of W. B. Yeats, Yeats and the Dancer*, New York, St Martin's Press, 1995, pp. 323-324. (« Nous ne pensons pas que *Deirdre* de Yeats soit une pièce de théâtre. On n'y trouvait pas ou peu d'action, au sens où nous entendons le terme action dans une pièce [...] Quelques-uns des personnages de Yeats hochaient la tête et parcouraient la scène de haut en bas tout en parlant [...] mais ce n'est pas là ce que nous pourrions appeler une action dramatique. Une expression agréable, et un langage précieux, ne trouvent pas vraiment leur place dans une pièce : on ne peut pas suivre ») (nous traduisons).

I believe I am making a really strong play out of *The Shadowy Waters*. It is the worst thing I ever did dramatically and partly because it was written when I knew very little of the stage and because there were so many old passages written or planned before I knew anything [...] ¹⁶

I am making a new play of *The Shadowy Waters*. It is strong simple drama now [...] ¹⁷

The first two plays in this book were written before I had any adequate knowledge of the stage, but all were written to be played ¹⁸.

Many passages that pleased me when I wrote them, and some that please me still, are mere ornament without dramatic value. A revival of the play but a few days ago at the Abbey Theatre enabled me to leave out these and other passages and to test the play [...] ¹⁹

Now at last I have made a complete revision to make it suitable for performance at the Abbey. The first two scenes are almost wholly new, and throughout the play I have added or left out such passages as a stage experience of some years showed me encumbered the action. The play in its first form having been written before I knew anything of the theatre ²⁰.

On ne saura jamais ce que Yeats entendait exactement, en parlant du « théâtre » auquel il ne connaissait rien, ou de la « valeur dramatique » de tel ou tel texte, ou de ce théâtre (au sens de l'écriture dramatique) « solide et simple » qu'il a su faire de *The Shadowy Waters*. On peut tout de même supposer qu'il se réfère implicitement à un modèle, celui d'une dramaturgie fondée sur l'action et les caractères, et inspirée par les règles aristotéliennes ; et qu'il fait aussi allusion à la réalité scénique du travail de l'acteur, du décor ou de la lumière. On notera au passage l'aveu d'une contradiction, lorsqu'il parle de passages qu'il apprécie, et élimine

¹⁶ W. B. YEATS, Lettre du 3 août 1905 à Arthur Symons, in *Letters*, edited by Allan Wade, London, Macmillan, 1955, p. 144. « Je crois que je fais de *The Shadowy Waters* une pièce vraiment très forte. Du point de vue dramatique c'est la pire chose que j'aie jamais faite, en partie parce que je l'ai écrite quand j'ignorais presque tout du théâtre, et que j'en avais écrit ou projeté beaucoup de passages plus anciens avant d'y connaître quoi que ce soit ».

¹⁷ W. B. YEATS, Lettre à Florence Farr du 4-5 août 1905, in *Collected Letters IV*, edited by John Kelly and Ronald Schuchard, Oxford University Press, 2005, p. 150. « Je fais de *The Shadowy Waters* une pièce nouvelle. C'est maintenant un drame simple et fort ».

¹⁸ W. B. YEATS, Préface à *Collected Works*, London, A.H. Bullen, 1908, in *Var. Pl.*, p. 1293. « J'ai écrit les deux premières pièces de ce recueil avant d'avoir une connaissance suffisante de la scène, mais je les avais toutes écrites pour être jouées ».

¹⁹ W. B. YEATS, Préface à *Plays and Controversies*, London, Macmillan, 1923, in *Var. Pl.*, pp. 212-213 (A propos de *The Land of Heart's Desire*). « Bien des passages qui me plaisaient quand je les ai écrits, et certains qui me plaisent encore, ne sont que des ornements sans valeur dramatique. Une reprise de la pièce à l'*Abbey Theatre* il y a à peine quelques jours m'a permis de supprimer ces passages, ainsi que d'autres, et de mettre la pièce à l'épreuve ».

²⁰ A propos de *The Countess Cathleen* : « J'en ai enfin maintenant achevé une révision complète, qui permet de la mettre en scène à l'*Abbey Theatre*. Les deux premières scènes sont presque entièrement nouvelles, et au cours de la pièce j'ai ajouté ou supprimé certains passages, selon qu'ils me semblaient ou non retarder l'action, mon expérience de la scène m'ayant rendu apte à en juger. La pièce dans sa première version avait été écrite quand je n'avais aucune connaissance du théâtre ». Préface à la ré-édition de *The Countess Cathleen*, en 1927, in *Var. Pl.*, p. 173.

pourtant de ses textes au nom des impératifs du « théâtre ». A peu près aux mêmes époques pourtant, le même écrivain tient aussi d'autres discours :

I am about twenty or thirty lines from the end. The thing grows wilder and finer as it goes on I think. I have thought out the staging carefully and will get a strange grey dreamlike effect²¹.

The Shadowy Waters [...] may not seem a play to any but the lovers of lyric poetry²².

Tragedy is passion alone, and rejecting character, it gets form from motives, from the wandering of passion [...] I think the motives of tragedy are not related to action but to changes of state²³.

I take the play from the stage and write it over again, perhaps many times. At first I always believed it must be something in the managements of events, in all that is the same in prose or verse, that was wrong, but after I had reconstructed a scene [...] I discovered that my language must keep at all times a certain even richness. [...] I had forgotten in a moment of melodrama that tragic drama must be carved out of speech as a statue is out of stone²⁴.

Même si la vision que donne Yeats du théâtre, dans certaines de ses déclarations, semble s'apparenter à un ensemble de savoirs fixés une fois pour toutes, auxquels il se doit d'accéder par un apprentissage patient, il n'en livre pas moins, ailleurs, des réflexions qui procèdent d'une logique plus autodidacte, par laquelle il construit de l'intérieur, et par accumulation d'expériences, son propre modèle de référence. Pour le moins, la confusion apparente qui se dégage à première vue de postures aussi contradictoires ne peut donc que nous alerter sur la complexité du contexte, à la fois personnel et public, des débuts de Yeats dans le théâtre. Si l'on en tente une synthèse, cette complexité se manifeste à deux niveaux.

²¹ W. B. YEATS, Lettre à Lady Gregory du 21 décembre 1899, in *Letters, op. cit.*, p. 331 (à propos de *The Shadowy Waters*). « Je suis à vingt ou trente vers de la fin. Je pense que les choses sont plus sauvages et plus subtiles à mesure que j'avance : j'ai beaucoup réfléchi à la mise en scène, et suis en train de parvenir à une atmosphère de rêve, grise et étrange ».

²² W. B. YEATS, « Notes », *The Arrow*, 1^{er} juin 1907, in *Uncollected Prose – vol. 2*, collected and edited by J.P. Frayne and Colton Johnson, New York, Columbia University Press, 1976, p. 354. « *The Shadowy Waters* [...] ne sera peut-être pas considérée comme une pièce de théâtre, sauf par ceux qui aiment la poésie lyrique ».

²³ W. B. YEATS, « Estrangement », in *Autobiographies*, London, Macmillan, 1955, pp. 470-471. « La tragédie n'est que passion, elle ne s'intéresse pas aux caractères, elle prend forme à partir des ressorts de la passion et ses errements [...] Je pense que les mobiles de la tragédie ne sont pas liés à l'action, mais aux changements d'état ».

²⁴ W. B. YEATS, préface à *Plays for an Irish Theatre*, 1911, in *Var. Pl.*, p. 1299. « Je reprends la pièce à partir de la scène, et je l'écris à nouveau, plusieurs fois peut-être. Au début, je croyais toujours que ce qui n'allait pas devait tenir au déroulement des événements, à tout ce qui obéit aux mêmes règles en prose ou en poésie. Mais quand j'eus reconstruit une scène [. . .], je découvris que je devais veiller constamment à conserver à la langue la même richesse. [. . .] Cédant au mélodrame, j'avais oublié que le théâtre tragique est sculpté dans la langue, comme la statue dans la pierre ».

D'une part Yeats, co-directeur à Dublin, de 1899 à 1910, de l'*Irish Literary Theatre*, puis de l'*Irish National Theatre Society*, bientôt installée au Théâtre de l'Abbaye, est amené à opérer des revirements tactiques face à des détracteurs obstinés. Dans sa tentative pour fonder un théâtre poétique se revendiquant, entre autres, des expériences françaises, il est en effet confronté à la double résistance d'un côté des conventions du théâtre victorien, et de l'autre des parti-pris du courant nationaliste irlandais, favorable à un théâtre populaire, miroir idéalisé des réalités rurales et des luttes militantes de ce début du siècle. Dans ce contexte, il lui est difficile de résister à l'image réductrice que donnent de lui ses détracteurs. Lui-même n'échappe pas aux doutes, voire aux reniements, et se répand parfois en auto-critiques, pour revenir peu après à des manifestes enflammés. Lorsqu'il se démarque progressivement, à partir de 1908, de l'*Abbey*, ce n'est donc pas pour renoncer au théâtre, mais plutôt pour entamer un nouveau cycle de travail qui le conduira, huit ans plus tard, dans les salons de Lady Cunard à Londres, où il crée la première de ses pièces pour danseurs, *At the Hawk's Well*.

Et d'autre part, s'il est incontestable que l'on peut parler d'apprentissage à propos d'une longue première période, qui couvre l'essentiel des décennies 1890 et 1900, ce n'est pas en terme de revirement qu'il faut l'envisager, mais plutôt de tâtonnements, de tentatives, d'accumulation d'expériences concernant une discipline – la mise en scène – qui naît au moment même où il la découvre ; expériences elles-mêmes marquées fréquemment par la superposition, dans les textes comme sur la scène, de formes qui semblent appartenir à des esthétiques tout à fait opposées. Deux exemples, de nature différente, en témoignent : alors qu'à Paris, si le paysage du théâtre d'avant-garde des années 1890 dessine des frontières somme toute claires entre symbolistes et naturalistes, entre le Théâtre d'Art puis le Théâtre de l'Œuvre, d'un côté, et le Théâtre Libre, de l'autre, le tout jeune mouvement d'avant-garde que veut représenter à Dublin l'*Irish Literary Theatre* face à toutes les traditions, est animé par deux personnalités appartenant chacune à l'un de ces deux courants : à côté de Yeats en effet, Georges Moore, romancier, essayiste connu, est l'un des plus éminents représentants du roman naturaliste anglophone, et grand admirateur d'André Antoine ²⁵. De plus – et ce deuxième exemple n'est pas sans lien avec le précédent – une marque importante de la démarche du poète irlandais reste, sans conteste, son attachement à certaines formes traditionnelles de composition dramatique. Yeats n'a eu de cesse, d'un bout à l'autre de son

²⁵ Etant entendu que ce phénomène prouve aussi, précisément, les liens qui unissent les deux entreprises, dont la critique d'aujourd'hui a compris et analysé les intersections. Mais cette remarque n'annule pas la spécificité d'une situation irlandaise assez complexe.

œuvre et avec le souci constant de ce que l'on pourrait appeler « la pièce bien faite »²⁶, de revoir ses textes dans le sens d'un raffermissement ou d'un resserrement de l'action, de la clarté de la fable, ou de la construction des personnages.

As he never abandoned meter in verse, he never abandoned the aristotelian elements in drama – yet he waged epic battle with each of those elements²⁷.

Nous suivons ainsi à la trace durant vingt ans, dans tous les textes qui accompagnent les productions de ses pièces, les chemins sinueux qu'il emprunte pour construire une pensée dramaturgique qui lui soit propre ; et force est de décrypter systématiquement des affirmations parfois péremptoires qui ne peuvent se comprendre que dans le contexte de ces conflits simultanés et contradictoires.

Quoi qu'il en soit, la démarche critique de Christiane Thilliez ou Suheil Bushrui semble marquée au minimum par une double approximation, de jugement, et de méthode. De jugement d'abord : lorsque Yeats revient, d'une année à l'autre, sur ses opinions et ses propositions, ce n'est pas parce qu'il se rend à l'évidence de contraintes dont on sait qu'elles ne sont que relatives à des codes dominants, mais parce qu'il cherche, au fur et à mesure de ses découvertes, les formes correspondant à un projet, aussi bien textuel que scénique. Que cette recherche passe par la découverte et l'assimilation de pratiques et de techniques scéniques nouvelles, c'est incontestable. Pour autant – et ce malgré ses propres dénégations, dont on vient de voir qu'elles furent en partie, consciemment ou inconsciemment, tactiques – Yeats, en se confrontant aux productions écrites de ses contemporains, ou à la réalité de la scène de l'*Abbey*, n'apprend pas comme un bon élève une discipline déjà toute faite, un savoir clos venant de l'extérieur : il l'invente. Dublin n'échappe pas en effet, même à sa plus modeste mesure, à une époque marquée par de profonds bouleversements esthétiques autant que techniques, et à la naissance de cette nouvelle discipline qu'est la mise en scène. De méthode ensuite ; à ce stade en effet, une question manque manifestement à notre réflexion : celle qui consiste à chercher, derrière les aléas des événements ou des revirements de situation, la logique d'une démarche esthétique, et le processus de construction d'une œuvre. Dans le parcours du dramaturge, il n'y a pas, en effet, d'abord un théâtre littéraire, et ensuite

²⁶ L'expression vient du XIX^e siècle français (Scribe, Sardou), et désigne une pièce aux ressorts très construits, fondés sur le développement structuré d'un conflit poussé jusqu'à son terme. Par extension, elle désigne également le respect des conventions édictées par la dramaturgie classique, qui trouvent elles-mêmes leur référence ultime dans la *Poétique* d'Aristote.

²⁷ David RICHMAN, *Passionate Action, Yeats's Mastery of Drama*, London, Associated University Press, 2000, p. 23. « De même qu'il ne renonça jamais à la métrique dans le vers, il ne renonça jamais aux règles aristotéliennes dans le drame – même s'il mena des combats épiques avec chacune de ces règles ».

un théâtre soudain réconcilié avec le fait théâtral, avec la physique ou la plastique de la scène. Durant toute la vie de Yeats, il y a un théâtre obsédé par le Verbe²⁸, qui cherche à la fois à assimiler un modèle dramaturgique de représentation, et à le dépasser au profit d'un nouveau ; et ce, en construisant, étape après étapes, les formes scéniques concrètes qui s'articuleront le mieux à lui – ou même parfois, à l'inverse, en conceptualisant ce nouveau modèle *a posteriori*, à partir d'expériences scéniques inattendues.

– II –

Au cœur de cette construction en effet, et d'un bout à l'autre de l'œuvre, depuis ses débuts (*The Countess Cathleen*, 1892) jusqu'à la fin (*The Death of Cuchulain*, 1939), se situe le thème qui obsèdera Yeats en permanence, et qui fédère les textes, par-delà les différences d'époque, de style, ou de pratique : celui d'un théâtre de la parole et de la voix. Aucun autre n'aura eu une telle importance, et une telle permanence, dans l'œuvre comme dans les commentaires du poète dramaturge. C'est donc à l'analyse de ses manifestations, à la fois dans les développements théoriques de Yeats à son sujet, dans ses modalités d'apparition dans les textes, ou dans ses mises en œuvre pratiques sur scène, que s'attachera la présente étude. Et c'est à partir d'une telle exploration que seront dessinés les contours d'une construction dramaturgique marquée à la fois par une grande cohérence – puisqu'au cœur de cet édifice le verbe et la parole auront toujours une place pré-éminente –, et par une mutation majeure, à mi-parcours de l'œuvre, à partir des *Plays for Dancers*.

Une telle entreprise, pourtant, se heurte d'emblée à des obstacles méthodologiques importants, dont le premier réside dans la complexité d'une approche sémantique comparée des deux termes « parole » et « voix » ; approche qui ne peut se faire qu'à partir d'un examen raisonné de l'emploi qu'en fait le poète dans ses propres commentaires critiques.

Si nous employons en effet de façon encore imprécise, dans ce préambule, les termes de parole (*speech*), et de voix (*voice*), c'est parce que Yeats lui-même, dans ses essais, les emploie tous les deux, dans des contextes variables, en les interchangeant ou les articulant fréquemment, y associant tout un paradigme de termes qui brouillent parfois les pistes d'une

²⁸ Le choix du terme n'est pas anodin, dans le contexte de la pensée symboliste de la fin du XIX^e siècle, depuis le *Traité du Verbe* de René Ghil, jusqu'à l'emploi fréquent du terme par Mallarmé. L'analogie avec le Verbe divin n'est pas fortuite ; une sorte de théologie des lettres s'instaure avec l'usage mallarméen du langage, sacralisé ici par la poésie : « Le langage est le développement du Verbe, son Idée dans l'Être [...] » (Stéphane MALLARME, *Notes de 1869*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 854. Nous reviendrons, à propos de Yeats, sur cette relation entre le Verbe, l'art, et le sacré, à plusieurs reprises dans cette étude, et en particulier dans la quatrième partie.

compréhension claire de son propos. Certes, lorsque l'on examine le corpus de ses commentaires sur ses propres œuvres, depuis les premiers essais rassemblés sous le titre *The Irish Dramatic Movement*, jusqu'aux derniers essais des années 1930²⁹, on s'aperçoit que, lorsqu'il qualifie ou analyse son propre théâtre, ou celui des autres, c'est d'abord le mot *speech* qui domine, et permet d'identifier un projet d'écriture dramatique. C'est une valeur programmatique que prend ainsi cette phrase de présentation de *Cathleen ni Houlihan*, pièce écrite en 1902 : « This was the first play of our Irish school of folk drama, and in it that way of quiet movement and careful speech which has given our players some little fame »³⁰. En 1904, il confirme dans « The Play, the Player, and the Scene » : « [...] We are to make a drama of energy, of extravagance, of phantasy, of musical and noble speech »³¹, et insiste quelques lignes plus loin : « Speech is essential to us »³². Dans *Samhain 1906*, il développe longuement sa conception d'un théâtre de la parole dans l'article « Literature and the Living Voice », à travers des formules telles que : « I have but one art, that of speech »³³, ou bien : « We have looked for the centre of our art where the players of the time of Shakespeare and of Corneille found theirs – in speech »³⁴, ou encore : « I will say but a little of dramatic technique [sic] as I would have it in the theatre of speech, of romance, of extravagance, for I have written of all that so many times »³⁵. Puis, en 1907, on retrouve la formule désormais

²⁹ Nous avons mené notre enquête dans les trois ouvrages qui rassemblent l'essentiel de ces commentaires, de 1898 à 1937 : *Explorations*, composé des textes écrits par Yeats dans les différentes revues attachées à *l'Irish Literary Theatre* puis à *l'Abbey*, auxquels sont adjoints des introductions aux pièces des années 1930, et quelques essais isolés ; l'ouvrage *Essays and Introductions*, composé des essais les plus importants et les plus connus de Yeats, depuis « The Celtic Element in Literature », en 1898, jusqu'à l'essai quasi testamentaire « A General Introduction for my Work », en 1937 ; enfin, *Autobiographies*, écrit à partir de 1912, où il évoque la période de ses débuts jusqu'en 1902. On peut y adjoindre certaines des introductions à ses pièces, que l'on trouve dans l'édition du théâtre complet, *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, édition commentée par Russell Alspack. Dans une logique de recherche plus exhaustive, il serait possible d'élargir cette enquête, sans aucun doute avec profit, à l'ensemble de ses écrits journalistiques.

³⁰ W. B. YEATS, préface à *Cathleen ni Houlihan*, in *Collected Works* (1908), cité dans *Var. Pl.*, p. 232. « C'était la première des pièces de notre école irlandaise de théâtre populaire, et dans ce style mélangeant sobriété des mouvements et qualité de la parole qui ont donné à nos acteurs une certaine célébrité ».

³¹ W. B. YEATS, « The Play, the Player and the Scene », *Samhain 1904*, in *Explorations*, London, Macmillan, 1962, p. 170. « Nous voulons bâtir un théâtre fait d'énergie, d'extravagance, d'imagination, et d'une parole musicale et noble ». *Samhain* est le titre de la revue programmatique parue annuellement, à chaque ouverture de saison de *l'Irish National Theatre Society*, de 1901 à 1908. Lui avait précédé *Beltaine*, en 1899 et 1900.

³² *Ibid.*, p. 173. « La parole reste essentielle pour nous ».

³³ *Ibid.*, p. 218. « Je ne possède qu'un art, celui de la parole ».

³⁴ *Ibid.*, pp. 211-212. « Nous avons cherché le fondement de notre art là où les acteurs du temps de Shakespeare et de Corneille ont trouvé le leur : dans la parole » (tr. Margie Debelle, *Explorations*, p. 195).

³⁵ *Ibid.*, p. 210. « Je parlerai peu de la technique dramatique telle que j'aimerais la trouver dans ce théâtre de la parole, du romanesque, de l'extravagance, car j'ai déjà écrit sur ce sujet tant de fois » (tr. M. D., *Explorations*, p. 194).

acquise dans une de ses préfaces : « Above all [...] it will be a theatre of speech »³⁶ ; dans la revue *The Arrow*, en juin de la même année, il précise de nouveau :

Good speech of some kind has always, whatever the play, been our principal preoccupation – for only when there is musical, finely articulated, delicate, varied, deliberate speech, can style, whether the play be in verse, or [...] in dialect, have any effect upon the fortunes of a play [...]³⁷.

Plus tard, en 1910, dans son essai sur Synge, il évoque en un sens un peu différent, mais non sans lien avec ce qui précède, « the speech of the soul with itself »³⁸. A la fin de sa vie, il ré-évoquera sa quête de ce théâtre soucieux d'une qualité originale de la parole :

I planned to write short lyrics or poetic drama where every speech would be short and concentrated, knit by dramatic tension [...] Then [...] I tried to make the language of poetry coincide with that of passionate, normal speech³⁹.

De tous ces exemples, il ressort que Yeats cherche systématiquement à renforcer, dans l'emploi courant qu'il fait du terme, la dimension orale de la parole, dans sa profération concrète, incarnée : « These songs like all other songs in our plays, are sung so as to preserve as far as possible the intonation and speed of ordinary passionate speech »⁴⁰. D'emblée, il décline ainsi un paradigme de mots, un ensemble d'apposés qui valorisent cette dimension, voire associent à cette oralité des valeurs d'authenticité et d'élévation moral : « abundant speech » (*Samhain 1902, Explorations*, p. 96), « musical and noble speech » (*Samhain 1904, ibid.*, p. 170), « good speech » (p. 174), « passionate speech » (p. 175), « admirable speech » (p. 176), « energy of speech » ou « articulate speech » (p. 176), « vivid speech » (p. 183), « idealised speech » (p. 212), « daily speech » (p. 214), « beautiful elements of speech » (p.

³⁶ Préface à *Poetical Works II - Dramatic Poems*, London, Macmillan, 1907, in *Var. Pl.*, p. 1294. « Avant tout, ce sera un théâtre de la parole ».

³⁷ W. B. YEATS, *The Arrow*, 1st June 1907, in *The Collected Works of W. B. Yeats, Vol. VIII : The Irish Dramatic Movement*, edited by Mary FitzGerald and Richard J. Finneran, New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 193. « La qualité de la parole a toujours été, d'une façon ou d'une autre et quelle que soit la pièce, notre principale préoccupation – car ce n'est que lorsqu'on rencontre une parole musicale, agréablement articulée, délicate, variée et énergique, que le style peut contribuer au succès d'une pièce, qu'elle soit en vers, ou en dialecte ».

³⁸ « J. M. Synge and the Ireland of his Time », in *Essays and Introductions*, London, Macmillan, 1961, p. 333. « L'âme qui parle avec elle-même ».

³⁹ W. B. YEATS, « A General Introduction for my Work », in *Essays and Introductions*, p. 521. « Je projetais d'écrire de courts poèmes lyriques ou un drame poétique où chaque discours serait court et concentré et obtiendrait sa densité de la tension dramatique [...] Puis [...] j'ai essayé de faire coïncider le langage poétique avec celui de la langue passionnée de tous les jours » (tr. J. G., *Essais et Introductions*, p. 37).

⁴⁰ W. B. YEATS, Préface à *On Baile's Strand*, in *Var. Pl.*, p. 526. « Ces chansons, comme toutes les autres chansons dans nos pièces, sont chantées de façon à ce que soit préservés autant que faire se peut l'intonation et le débit d'une parole ordinaire et passionnée ».

215), et même « the delicate movement of living speech that is the chief garment of life » (*Samhain 1903*, p. 108). En même temps, il articule cette réflexion au travail proprement scénique de la parole. En février 1900 (dans *Beltaine*), il écrit : « The acting of the poetical drama should be as much oratory as acting, and oratory is a lost art upon the stage »⁴¹ ; avec plus d'humour en 1901, dans *Samhain*, il associe implicitement la parole et la performance vocale, en lançant : « It is natural to an Irishman to write plays ; he has an inborn love of dialogue and sound about him »⁴² ; en 1902, toujours dans *Samhain* : « In time we can make the poetical play a living dramatic form again, and the training our actors will get from plays of country life, with its unchanging outlines, its abundant speech, its extravagance of thought, will help to establish a school of imaginative acting »⁴³ ; toujours dans *Samhain 1902*, il suggère : « Let us get back in everything to the spoken word [...] for we have begun to forget that literature is but recorded speech »⁴⁴. Puis, en 1903, établissant son programme pour le théâtre, il déclare : « If we are to restore words to their sovereignty, we must make speech even more important than gesture upon the stage »⁴⁵. Dans *Samhain 1905*, il se concentre sur le dialecte, et parle du « highly-coloured musical language » ou du « vivid speech » parlé par les personnages de Synge et Lady Gregory⁴⁶. D'autres termes reviennent de façon récurrente sous sa plume, tels que *rhythm*, ou le verbe *to speak* et ses dérivés.

C'est dans le contexte de cette défense d'une parole « vivante » et « naturelle » qu'il aborde la question de la voix, se préoccupant de sa prééminence sur scène, à côté, voire contre les autres éléments de la représentation. L'essai « Literature and the Living Voice » a précisément pour objet cette défense d'une transmission orale des textes :

⁴¹ W. B. YEATS, *Beltaine*, Feb. 1900, in *The Collected Works of W.B. Yeats, Vol VIII : The Irish Dramatic Movement, op. cit.*, p. 154 : « Le jeu d'acteur du drame poétique se devrait d'être autant un art oratoire qu'un art du jeu, et l'art oratoire a déserté la scène ».

⁴² W. B. YEATS, *Samhain 1901*, in *Explorations, op. cit.*, p. 81. « Il est naturel à un irlandais d'écrire des pièces ; il a en lui un amour inné du dialogue et des sonorités » (tr. Joël Dupont, *Explorations*, p. 75).

⁴³ *Ibid.*, p. 96. « Avec le temps, à mon avis, nous pouvons refaire de la pièce poétique un genre dramatique vivant, et la formation, que nos acteurs auront tirée des pièces sur la vie paysanne, avec son immuable canevas, sa richesse de langage, son débordement de pensée, aidera à établir une tradition de jeu dramatique imaginaire » (tr. Annette Goizet, *Explorations*, p. 88).

⁴⁴ *Ibid.* p. 95. « Revenons au mot parlé en toutes choses [...] car nous avons commencé à oublier que la littérature n'est que de la parole transcrite » (tr. A.G., *Explorations*, p. 87). Dans cette citation, comme dans d'autres, nous préférons le terme « parole » pour traduire l'anglais *speech*, aux termes « discours » ou « langage », le plus fréquemment employés par l'équipe de traduction de l'ouvrage *Explorations* : il nous semble plus adéquat pour rendre compte de ce contraste marqué, dans l'esprit de Yeats, entre l'écrit et l'oral.

⁴⁵ « The Reform of the Theatre », in *Samhain 1903, ibid.*, p. 108. « Si nous voulons rendre aux mots leur souveraineté, nous devons faire en sorte que sur scène, la parole l'emporte sur le geste » (tr. Danièle Bernard, *Explorations*, p. 100).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 183. « Langue musicale haute en couleur », « langage expressif » (tr. Jean-Pierre Fichou, *Explorations*, p. 171).

If they [the greater number of men] are to read poetry [...] they must hear it spoken by men who have music in their voices and a learned understanding of its sound [...] If we make it possible again for the poet to express himself, not merely through words, but through the voices of singers, of minstrels, of players, we shall certainly have changed the substance and the manner of our poetry⁴⁷.

Dans cette question de la transmission, une triple responsabilité est engagée : celle de l'acteur bien sûr, mais aussi celle du spectateur : « This new art [...] will have to train its hearers as well as its speakers »⁴⁸ ; celle du poète enfin, comme le confirme une réflexion plus tardive, en 1912 : « It should be again possible for a few poets to write as all did once, not for the printed page, but to be sung »⁴⁹. Cette focalisation sur la voix s'impose en effet également aux pièces inspirées du Nô : « I have simplified scenery [...] With every simplification the voice has recovered something of its importance »⁵⁰, ou bien : « A mask will enable me [...] to bring the audience close enough to the play to hear every inflection of the voice »⁵¹. A la fin de sa vie, Yeats rassemble en quelque sorte toutes ces formules en une seule, retenue par la postérité : « I have spent my life in clearing out of poetry every phrase written for the eye, and bringing all back to syntax that is for ear alone »⁵².

– III –

On le voit, Yeats entremêle dans ces innombrables propositions des fils très divers, qui procèdent tantôt de l'écriture, tantôt de la performance scénique. A ce stade, il apparaît nécessaire de tenter d'y voir plus clair sur la définition des termes, et sur leur champ d'application, s'agissant de l'œuvre théâtrale du poète.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 212 et 220. « Pour lire vraiment la poésie, il faut qu'ils [la plupart des hommes] l'entendent réciter par des hommes dont la voix est empreinte de musique et qui ont une compréhension savante de ses sons. [...] Si nous faisons en sorte que le poète puisse de nouveau s'exprimer, pas seulement par des mots mais par la voix des chanteurs, des ménestrels, des acteurs, nous aurons vraiment changé la substance et la forme de notre poésie » (tr. M. D., *Explorations*, pp. 195 et 201).

⁴⁸ W. B. YEATS, « Speaking to the Psalterly », in *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 18. « Cet art nouveau [...] devra former ses auditeurs comme il doit former ses récitants [...] » (tr. Claude Rudigoz, *Essais et Introductions*, p. 190).

⁴⁹ W. B. YEATS, « Certain Noble Plays of Japan », in *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 224. « Quelques poètes devraient encore pouvoir écrire comme ils le faisaient tous naguère, non pas pour être imprimés, mais pour être chantés » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, pp. 148-149).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 222. « J'ai simplifié les décors... A chaque simplification la voix a retrouvé un peu de son importance... » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 147).

⁵¹ *Ibid.*, p. 226. « Un masque me permettra [...] de rapprocher suffisamment le public de la pièce pour qu'il entende chaque inflexion de voix » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 150).

⁵² « An Introduction for my Plays » (1937), *ibid.*, p. 529. « J'ai passé ma vie à éliminer de la poésie toute phrase écrite pour l'œil, ramenant tout à une syntaxe destinée à l'oreille seule » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 127).

Si le terme *speech*, comme sa traduction française *parole*, renvoie notamment soit à l'exercice de la parole comme acte physique déterminé, soit plutôt au contenu du discours (les paroles, voire même le texte écrit qui en garde trace), c'est sur la première de ces acceptions, et sur ses dérivés – notamment la notion de « parler » spécifique à une nation ou un peuple – que se concentre d'abord le *Oxford English Dictionary*, par opposition à la seconde, qui n'apparaît qu'en fin d'article :

Speech : (I.) 1.a. The act of speaking ; the natural exercise of the vocal organ ; the utterance of words or of sentences ; oral expression of thought or feeling.[...] d. in linguistics = parole I.2. a. Talk, speaking, or discourse ; colloquy, conversation, conference. Commonly const. With or of (a person), and chiefly occurring in phrases, esp. To have speech. [...] (II.) 4. The form of utterance peculiar to a particular nation, people, or group of persons ; a language, tongue, or dialect. [...] (III.) 7. The result of speaking ; that which is spoken or utter. 8. A certain number of words uttered by a person at one time [...] an oration ; also, the manuscript or printed copy or report of this. [...]⁵³

Et puisque le domaine linguistique est mentionné par l'article, il faut signaler que Saussure, et ses commentateurs tels que Todorov ou Ducrot, définissent également d'emblée la parole dans son opposition à la langue, à cause, précisément, de sa valeur pragmatique, et de sa dimension orale :

Saussure distingue la matière de la linguistique, autrement dit le champ d'investigation du linguiste, qui comprend l'ensemble des phénomènes liés [...] à l'utilisation du langage, et son objet, c'est-à-dire le secteur, ou l'aspect, de ces phénomènes. [...] L'objet, Saussure l'appelle la langue ; la matière, ce sont les phénomènes de parole.

[...]

1- La langue se définit comme un code, en entendant par là la mise en correspondance entre des « images auditives » et des « concepts ». La parole, c'est l'utilisation, la mise en œuvre de ce code par les sujets parlants.

2- La langue est une pure passivité. Sa possession met en jeu les seules facultés « réceptives » de l'esprit, avant tout la mémoire. Corrélativement, toute activité liée au langage appartient à la parole⁵⁴.

Le dictionnaire Robert confirme, mais de façon moins nette cependant, cette articulation entre la notion de parole et l'activité concrète de l'énonciation orale, par opposition à l'écrit.

Parole : N.f., 1080, du lat. pop. *Paraula*, et du lat. eccl. *Parabola*, comparaison.

⁵³ *The Oxford English Dictionary*, Second Edition, 1989, art. SPEECH. Le *Collins* condense ces différentes acceptions selon le même schéma : « *Speech* 1. The act or faculty of speaking, es. as possessed by persons. 2. That which is spoken ; utterance. 3. A talk or addressed delivered to an audience. 4. A person's characteristic manner of speaking. 5. A national or regional language or dialect. 6. ling. Another word for *parole*. Voir *Collins English Dictionary*, 2003 (1st ed. 1991), art. SPEECH.

⁵⁴ Oswald DUCROT et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1972, pp. 156-157.

I – Une, des paroles : élément(s) de langage parlé. 1 – Élément simple du langage articulé ; discours, propos. [...]

II – La parole : expression verbale de la pensée. 1 – Faculté de communiquer la pensée par un système de sons articulés émis par les organes de la phonation. L'apprentissage de la parole. Perdre la parole. Troubles de la parole. 2 – Exercice de cette faculté. Langage parlé ou écrit. (ling) l'usage que fait un individu du langage (opposé à langue), d'où : discours. [...]⁵⁵.

Il n'est donc pas sans intérêt de souligner, chez Yeats, une insistance toute particulière à ancrer lui-même l'idée de parole dans la sphère plus générale de l'oralité : ce qui intéresse Yeats dans la parole, autant que le discours lui-même, c'est son *expression* par une matière sonore. S'il insiste d'une manière parfois redondante sur cet aspect, c'est, de ce point de vue, pour écarter toute possibilité d'interprétation plus intellectuelle du concept, telle que le signalent d'ailleurs les définitions qui viennent d'être examinées⁵⁶.

De son côté, le concept de voix, dans son sens commun, ferait partie plutôt des catégories de la scène, parmi les autres éléments de la représentation : ainsi Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre*, en fait-il précisément l'un des lieux privilégiés du passage du texte à la représentation :

La voix est à la jonction du corps et du langage articulé ; elle est une médiation entre la pure corporéité non codifiable et la textualité inhérente au discours, « entre-deux du corps et du discours », lieu d'une rencontre et d'une tension dialectique entre corps et texte, jeu de l'acteur et signes linguistiques⁵⁷.

Il évoque ensuite, après Barthes, la matérialité du « grain » de la voix dans l'énonciation du texte, et les questions de modalisation du discours par cette même énonciation. Cette problématique liée à une *praxis*, dans le cas de Yeats, est loin d'être sans pertinence : Yeats est praticien, metteur en scène de ses propres textes à l'*Abbey Theatre* qu'il co-dirige de son ouverture en 1904 jusqu'à la fin de la décennie, date à laquelle il prend progressivement ses distances pour explorer, en toute indépendance, des formes qu'il souhaite plus stylisées que les pratiques dominantes de ses pairs. Dans ce contexte, la pratique vocale constitue le cœur de toutes ses expérimentations scéniques, depuis les premières tentatives des années 1890 décrites dans l'essai « Speaking to the Psaltery », jusqu'au travail vocal des chanteurs et

⁵⁵ *Petit Robert de la langue française*, nouvelle édition 2007, art. PAROLE.

⁵⁶ Écrivant cela, nous sommes conscients d'une nuance à établir immédiatement, puisque deux exemples, parmi ceux que nous avons donnés, viennent contredire cette vision : Lorsque Yeats emploie l'expression « the speech of the soul with itself », ou qu'il parle du sens inné du dialogue qu'aurait tout Irlandais, le terme *speech* se rapproche plus de l'idée de controverse, d'un « théâtre de conversation », qu'il soit intérieur ou incarné. C'est un aspect important de la question, qui sera également traité.

⁵⁷ Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 404.

musiciens des *Plays for Dancers*, en passant par l'exploration de la déclamation tragique avec l'acteur Franck Fay.

Au bout du compte, les propositions énumérées plus haut peuvent se résumer en une seule, qui rassemble, symptomatiquement, les termes *speech* et *voice*, dans une même sphère d'activité concrète et incarnée : la parole, c'est bien le discours en tant qu'il est parlé, à voix haute, par l'acteur ; la voix, c'est le canal d'expression de cette parole.

In rehearsing our Plays we have tried to give the words great importance ; to make speech [...] our supreme end. [...] We believe words more important than gesture, that voice is the principal power an actor possesses [...]⁵⁸

Ces notions de parole et de voix ne conduisent pourtant pas, du moins dans un premier temps, du côté d'une réflexion sur la voix haute, celle de l'acteur sur scène. Pour comprendre complètement les orientations prises par le poète, y compris dans sa pratique scénique, il faut au préalable aborder la question de l'écriture. Yeats n'insiste sur la parole et la voix dans leur dimension pratique que parce qu'il s'en est d'abord préoccupé dans les textes ; c'est d'abord par l'écriture, avant toute interprétation scénique, qu'il sera question de transmettre le rythme et l'intonation d'une parole orale. Une relecture attentive de la définition de Patrice Pavis permet ainsi d'identifier deux autres champs conceptuels du terme « voix » : d'une part, dans le domaine de l'analyse sémiologique, la voix comme système de signes articulé à d'autres systèmes, et inscrit dans l'écriture dramatique ; et d'autre part, dans le domaine de la linguistique de l'énonciation, l'émergence d'une nouvelle dimension du concept d'oralité, en tant qu'inscription, par le rythme, la ponctuation ou la syntaxe, du mouvement de la parole – et de la voix – dans l'écriture.

Dans le champ ouvert par la première hypothèse, la voix sera considérée comme un mode particulier, parmi d'autres, de manifestation des personnages. Même s'il est désormais communément admis, depuis les analyses d'Anne Ubersfeld, que la représentation théâtrale ne se réduit pas à une simple « traduction » scénique du texte qui lui pré-existe, il reste qu'une lecture de ce texte, dans une perspective sémiologique, fait apparaître les différents « systèmes de signes » de natures différentes qui, articulés les uns aux autres, permettent au praticien de construire sa future représentation : signes visuels (l'espace, le corps de l'acteur, les costumes, la lumière, les décors) ou auditifs (la musique, les bruits et les sons, les paroles,

⁵⁸ *Samhain 1902*, in *Explorations*, op. cit., p. 97. « En répétant nos pièces nous avons essayé de donner une grande importance aux mots ; de faire de la parole [...] notre objectif suprême. [...] Nous considérons que les mots sont plus importants que les gestes, et que la voix est le principal pouvoir que possède un acteur [...] » tr. A.G.).

et la voix) – tous organisés en un système signifiant, et dont la mise en œuvre scénique formera le sens ultime de l'œuvre⁵⁹. Or, dans l'œuvre théâtrale de Yeats, la voix, en tant que signe à part entière, tient une place remarquable par l'extrême diversité de ses manifestations : personnages invisibles dont on n'entend que la voix, voix collectives de groupes situés « hors-scène », présence fréquente de chœurs chantant, eux-mêmes opposés à un personnage soliste, chantant ou parlant, animaux humanisés dont on interroge les voix, expressionnisme sonore de bruits naturels également interprétés comme des voix humaines ou animales. Très rares sont les pièces qui ne déroulent pas, dans les didascalies, tout un tissu d'indications sonores et vocales spécifique, faisant surgir un univers de personnages ou de créatures, dans une dimension alternativement burlesque, insolite, fantastique, ou métaphysique. Ce faisant, l'importance du signifiant vocal et sonore est tel, dans l'organisation même des prises de parole, que l'analyse de ses manifestations se déplace, passant du domaine sémiologique à celui, plus fondamental, de l'organisation du discours. On revient alors à une acception plus traditionnelle, métaphorique, du terme « voix », par le repérage de l'organisation énonciative des textes : l'originalité de l'écriture théâtrale de Yeats se révèle alors, dans le fait que les « voix » du système énonciatif sont, au sens propre, des « voix », dissociées des corps, ou marquées par une présence sonore particulière. Au-delà des déclarations d'intention du poète dans ses commentaires ou ses essais, il apparaît ainsi clairement que ces voix, en amont de leur incarnation physique par les acteurs, existent inscrites dans l'écriture, et méritent un détour critique pour en comprendre la nature et le fonctionnement.

Quant à la deuxième hypothèse, elle induit une nouvelle difficulté conceptuelle. La voix en effet – au sens, bien sûr, littéral, de « la voix haute », concrètement émise et entendue par un auditeur –, « n'existe pas dans le silence du texte »⁶⁰. On trouve ainsi dans la définition du terme tirée du Dictionnaire *Petit Robert* trois rubriques qui situent clairement l'emploi du terme soit, littéralement, dans le champ physiologique du corps, soit, dans le champ littéraire, sur un mode purement métaphorique :

Voix : 1/A/ Ensemble des sons produits par les vibrations des cordes vocales ; parole ; obéir à la voix d'un chef : personne qui parle. [...] 2/A/ ce que nous ressentons en nous-mêmes, nous parlant, etc. B/ Expression de l'opinion. 3/ Grammaire : aspect de l'action verbale dans ses rapports avec le sujet accomplie ou subie⁶¹.

⁵⁹ Anne UBERSFELD, *Lire le Théâtre*, Paris, Editions sociales, 1977, p. 9.

⁶⁰ Marion CHENETIER, *L'Oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, thèse de Doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université Paris III, UFR d'Etudes Théâtrales, décembre 2004, p. 7.

⁶¹ Robert, art. VOIX.

Yeats est loin d'être le premier écrivain à avoir manifesté en tant que tel un intérêt pour la présence « concrète » de la voix, en cherchant à réduire l'écart entre l'écrit et le langage parlé. Le concept d' « oralité », de création pourtant récente, permet ainsi de désigner « ce qui dans le texte compense l'absence de voix : [...] les sons n'ont pas besoin de la voix pour être perçus. La voix n'est pas une condition nécessaire de l'oralité »⁶². Il semble alors doublement intéressant d'interroger ce concept d'oralité, s'agissant de textes de théâtre. En effet, si, comme le suggère Patrice Pavis, le texte dramatique est écrit pour être dit, incarné dans une voix, ne peut-on alors supposer, à l'inverse, que pour ce faire il doit avoir été écrit, comme tout autre texte certes, mais peut-être plus que tout autre, en référence à une voix, ou des voix, réelle(s) ou imaginaire(s) ? Et la scène, par la place qu'elle accorde au corps, et donc à l'articulation ou à la respiration, n'est-elle pas par excellence le lieu d'expression de cette voix ? Rien d'étonnant, de ce fait, qu'une part importante des déclarations de Yeats ait pour dénominateur commun la recherche de l'inscription, dans l'écriture, d'une « voix » ou de voix qui existeraient comme trace (en tout cas annoncée ou souhaitée) d'une oralité réelle, liée à la réalité culturelle et sociale de l'Irlande. Un projet politique – celui qui inscrit Yeats dans le mouvement de la renaissance irlandaise – rejoint là le projet théâtral, et y trouve même son terrain d'élection.

Au-delà de cette quête circonstanciée d'un mimétisme entre l'écriture et une « voix » référencée dans le monde réel, le concept d'oralité permet aussi d'interroger une autre facette du terme. Si Patrice Pavis évoque une « corporalité » que la voix inscrirait dans le discours par l'intermédiaire de l'acteur, nous pourrions en effet, en détournant son propos, nous interroger sur l'inscription possible d'une corporalité dans l'écriture, en amont même de toute représentation, et indépendamment de tout référent réel identifié. C'est dans cette perspective qu'Henri Meschonnic redéfinit en termes nouveaux les frontières entre l'écrit et l'oral, soutenant que l'oralité n'est pas le parlé – qu'il y a de l'écrit chargé d'oralité, et des discours parlés sans oralité – et qu'il existe donc une démarche d'analyse poétique du texte qui tente de redonner toute sa place à la présence du corps dans l'écriture :

⁶² Marion CHENETIER, *op. cit.*, p. 50. Dans l'ouverture de son étude, Marion Chenetier évoque les grandes figures de la littérature qui se sont ainsi penchées sur les racines de la langue et la transcription écrite d'une langue orale, et en particulier Hugo (dans *Les Misérables*) ou Balzac (dans *Splendeurs et Misères des courtisanes*). Reprenant Jean-Pierre Martin (*La Bande sonore*, Paris, Corti, 1998), elle signale également comment, en 1877, l'invention du paléophone, ou premier phonographe, par Charles Cros, permet, par sa dissociation du corps, une perception nouvelle de la spécificité du phénomène physique de la voix.

Le paradoxe des linguistes de l'énonciation est que la linguistique de la subjectivité s'est consacrée à une étude typologique des discours avec les catégories de la langue, sur le seul plan des effets de sens. [...] Les univers du discours sont encore sans voix. [...] La pragmatique est restée dans le cadre du signe⁶³.

L'analyse textuelle se donne alors comme objectif de retrouver le chemin par lequel l'écriture, focalisée sur l'oralité de ce qui serait une « parole écrite », produit elle-même des signes d'une voix non incarnée physiquement. Le rythme et la musique du mot, du vers, de la phrase, sont alors constitutifs d'une « voix » silencieuse propre à l'écrivain – non pas l'écrivain dans sa réalité physique, mais, précisément, dans son activité d'écriture. Dans le cas de Yeats, cette parole, dans sa présence rythmique et musicale – dont Mallarmé, son contemporain, fut l'un des premiers, sinon le premier, à formuler le concept – est « mise en scène » par l'écriture théâtrale, à travers un système où les jeux de voix, empruntant souvent au registre narratif ou lyrique, se substituent ou au moins se superposent au dialogue dramatique traditionnel. Au-delà – ou en-deçà – des voix distribuées par l'organisation énonciative propre à l'écriture théâtrale, émerge alors une voix qui les traverse et les rassemble d'un même mouvement. « Loin d'être théorique, elle se manifeste sous la forme bien réelle d'un phrasé qui donne voix à ce personnage unique et pluriel [...] qui “tient” la pièce dans la signifiante d'une parole globale et singulière »⁶⁴. Wittgenstein parle ainsi de cette voix que l'on entend à la simple lecture d'un texte : « Les sons des mots peuvent se produire tandis que je regarde les mots imprimés [...] Et en effet, si je regarde attentivement un mot allemand imprimé il se produit un processus particulier d'audition intérieure de la résonance de ce mot. [...] Le mot écrit me suggère le son ». On aborde dès lors une dimension plus métaphysique de cette voix de l'intime, cette voix que Jacques Derrida évoque dans *La Voix et le phénomène* :

C'est dans un langage sans communication, dans un discours monologué, dans la voix absolument basse de la vie solitaire de l'âme qu'il faut traquer la pureté inentamée de l'expression⁶⁵.

« Cette voix-là », dit Jean-Paul Goux, « est celle d'une intimité à laquelle seul le silence nous permettrait d'accéder, une intimité qui nous échapperait à nous-même, et que l'écriture aurait

⁶³ Henri MESCHONNIC, « Qu'entendez-vous par oralité ? », in *Langue Française* n° 56, déc. 1982, pp. 6-23.

⁶⁴ Henri MESCHONNIC et Gérard DESSONS, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Nathan Université, 2003, p. 214.

⁶⁵ Jacques DERRIDA, *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967, p. 18.

précisément pour objectif de découvrir, afin qu'elle puisse s'entendre »⁶⁶. On comprend dès lors comment les deux champs conceptuels qui, pour les besoins de notre raisonnement, viennent ici d'être isolés, trouvent une conjonction dans l'écriture théâtrale de Yeats : lorsqu'il emploie l'expression « the speech of the soul with itself », le poète désigne en effet cette parole intérieure qui, démultipliée en de multiples voix, dialogue avec elle-même. L'analyse poétique rejoint ici la question de l'organisation énonciative du texte : dans le dialogue théâtral, des « voix-personnages » construisent un « théâtre des voix » qui, s'il répond encore au moins partiellement, dans les deux premières décennies de l'œuvre du poète, aux règles de l'illusion théâtrale et du dialogue traditionnel, se fait plus explicitement, à partir des années 1910 et des *Plays for Dancers*, mise en scène de l'univers imaginaire d'un sujet unique, en particulier en empruntant systématiquement, dans l'écriture dramatique, aux registres narratifs ou lyriques.

Yeats, en mettant en scène sa propre voix de poète dans un théâtre focalisé sur le jeu des voix, se rapproche ainsi d'un « théâtre de la parole » dont la source se trouve précisément à cette époque du tournant des XIX^e et XX^e siècles, où la forme dramatique connaît une crise et une mutation fondamentales, et qui trouve des prolongements dans une grande part de l'écriture dramatique contemporaine. Sous cette expression en effet, le sens commun, qui oppose souvent les *actes* et les *paroles*, rejoint la dramaturgie, puisqu'elle désigne un théâtre où la parole tient lieu d'action, subvertit les frontières entre épique et dramatique, présente l'espace et le temps, voire efface à son profit les contours des personnages, bouleversant toutes les catégories traditionnelles du drame.

Les deux termes, parole et voix, seront donc employés l'un et l'autre au fil de cette analyse, puisqu'ils sont fédérés par une relation logique dans laquelle la parole constitue la matière que met en forme la construction d'une architecture de voix, et en particulier d'une dialectique entre polyphonie et soliloque. Cette dramaturgie de la parole et de la voix ouvre ainsi le champ à plusieurs hypothèses d'interprétation : l'écriture théâtrale est soit le porte-voix, du texte à la représentation, d'une parole qui trouve sa référence dans le monde réel ; soit le lieu d'une démultiplication, selon des protocoles à examiner, des voix intérieures du poète.

⁶⁶ Jean-Paul GOUX, *La Fabrique du continu : essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 166.

Si ce théâtre de la parole devient ainsi le lieu d'expression d'un débat dissimulé dans le théâtre intérieur de l'écrivain, auparavant pourtant – et le terme est employé ici dans son sens logique plus que chronologique – Yeats élabore, dans le contexte du *Irish Revival*⁶⁷, le cadre fictif dans lequel il pourra se déployer : celui des grandes figures des cycles légendaires celtiques. Lady Gregory et son *Cuchulain of Muirthemne*, Douglas Hyde (*Beside the Fire* ou *Love Songs of Connacht*), Lady Wilde (*Ancient Cures, Charms and Usages of Ireland*), et Standish O'Grady (*History of Ireland*⁶⁸) ont été ainsi les Holinshead de Yeats, qui est allé chercher dans les cycles fondateurs des légendes, le cycle de Leinster en particulier, la matière de ses fables tragiques. A la lumière et sous l'influence de Nietzsche (qu'il découvre au début des années 1900, et auquel il ne cesse plus de se référer jusqu'aux derniers essais des années 1930, époque à laquelle il se ré-intéresse à la figure de Dionysos), il ré-interprète les modèles tragiques traditionnels, et se concentre sur le parcours intérieur de figures héroïques confrontées à leur destin mortel. Si les formes que prend son écriture sont ensuite diverses – les pièces inspirées du modèle du Nô, à partir de 1916, différent, dans leur facture, des textes des périodes précédentes –, dans tous les cas l'on retrouve alors cette voix intime du poète, d'abord simple personnage, bientôt musicien-rhapsode, dédoublé dans la figure du héros tragique. Le drame, dans lequel la mort, plus que montrée ou jouée, est dite, racontée, chantée, pleurée, est tout entier concentré sur le théâtre d'une parole de deuil, où la quête de l'extase tragique passe par toute une gamme de modalités vocales : le conflit dramatique, tant recherché par les critiques en quête de conventions classiques, est ramené à la tension, intérieure au héros, entre affirmation de soi et aspiration au néant, à la lutte entre être et non-être, vouloir-vivre et abandon à l'infini de la mort.

C'est dans le contexte d'une telle réflexion sur le tragique, en plus du projet de représentation d'une geste orale celtique, que l'accroche de Yeats au symbolisme européen prend tout son sens. Il ne s'agira pas ici d'en refaire l'historique. Il a été fait, et serait en tout

⁶⁷ L'expression désigne le mouvement littéraire né à la fin du XIX^e siècle, visant à faire renaître une culture nationale spécifiquement irlandaise.

⁶⁸ Standish O'Grady (1846-1928) ; fils du Recteur de la ville de Cork, il entama, après des études à Trinity College, une carrière d'avocat, et de journaliste au très conservateur et impérialiste *Dublin Daily Express*. Il fut l'auteur d'une *Histoire de l'Irlande* en deux volumes (publiés à compte d'auteur en 1878 et 1880), qui contribua de façon décisive à l'essor du *Irish Cultural Revival*, en donnant accès à toute une génération à l'histoire de l'Irlande Elisabethaine, et, au-delà, à toute l'histoire mythologique du pays, en rendant compte de l'ensemble des cycles légendaires celtiques. Il fut parfois assimilé à un Carlyle irlandais, même s'il n'avait pas la même stature intellectuelle que l'historien britannique. Après les événements de 1916, il s'exila en France, puis en Angleterre, où il mourut en 1928.

état de cause hors de propos. Sur le plan dramaturgique pourtant, cette accroche reste déterminante pour comprendre les formes prises par l'écriture théâtrale dans son traitement de la parole et de la voix. Sur ce point en particulier, Yeats participe à la « mise en crise » du drame moderne dont Peter Szondi situe l'origine dans ce que la critique récente a nommé sous l'expression désormais connue de « carrefour naturalo-symboliste ». De ces deux courants, Arnaud Rykner a décelé la préoccupation commune, par-delà les différences qui les séparent. Contre les conventions d'un théâtre pas encore appelé, quant à lui, de boulevard, contre une esthétique du trompe-l'œil, de la surcharge décorative et du vedettariat d'acteur, toute une génération d'écrivains et d'artistes européens s'attachent en effet, à partir des années 1880, par des moyens divers et parfois opposés, à représenter le cœur du réel, sa partie secrète, cachée.

D'une part, visant l'invisible, le symbolisme ne peut faire l'économie du visible. Le théâtre reste bien le lieu d'où l'on voit et qui l'oblige à donner à voir quelque chose. Et d'autre part, la surenchère du visible qui caractérise le naturalisme ne cesse de désigner ce qui point au cœur du réel⁶⁹.

Arnaud Rykner montre comment, à l'heure de l'émergence de nouvelles techniques visuelles telles que la radiographie ou la photographie, le théâtre cherche à apporter, lui aussi, un regard nouveau sur le réel, et, en quelque sorte et à l'instar de ces nouvelles techniques, à en mettre au jour les zones les moins visibles.

Le naturalisme ne fonctionne guère différemment du symbolisme : il articule visible et invisible en un dispositif. Le visible est un écran derrière lequel s'agitent et se pressent des ombres incertaines. Les uns les nomment milieu ou hérédité, les autres destin ou cosmos⁷⁰.

Ce faisant il met en évidence la relation paradoxale entre cette quête de visibilité et la révélation d'une opacité irréductible du monde. C'est pourquoi :

Plus s'élargit le domaine du visible, plus l'invisible est sollicité. Plus on en montre, moins on en voit⁷¹.

⁶⁹ Arnaud RYKNER, « Changement d'optique : le regard naturalo-symboliste sur la scène », in *Mise en crise de la forme dramatique*, colloque des 10-11-12 décembre 1998, études réunies par Jean-Pierre Sarrazac, revue *Etudes Théâtrales* n° 15-16, 1999, publiée par l'Université Catholique de Louvain, p. 192.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 193.

⁷¹ *Ibidem.*

Yeats, quant à lui, n'échappe pas à cette obsession de l'expression de l'invisible qui se cache derrière le visible :

The arts are, I believe, about to [...] lead us back upon our journey by filling our thoughts with the essence of things and not with things⁷².

Mais s'il s'intéresse, comme ses voisins européens, aux méandres de la psyché, il le fait en termes plus ouvertement symboliques et métaphysiques – d'où l'association souvent suggérée entre sa pensée et celle de Jung.

Yeats understood by the world of spirits the *Anima Mundi* of the Platonists, the *Self* of the Vedas, Jung's more recently named Collective Unconscious⁷³.

A une époque où les frontières entre science, psychologie, para-psychologie et religion sont poreuses, et dans le contexte d'une pensée ouvertement idéaliste, Yeats fait de son écriture théâtrale la tribune et le laboratoire de deux recherches, à la croisée du psychologique (nous ne dirons pas encore psychanalytique) et du théologique : l'une sur les jeux de double de la personnalité – c'est sa théorie du masque –, l'autre sur la question de l'immortalité et de l'incarnation. Les notions d'intime, et d'intimité, chez Yeats, auront peut-être, en ce sens, une relation avec l'idée de révélation, à laquelle le silence et l'écoute d'une voix intérieure permet d'accéder : « Who can keep always to the little pathway between speech and silence, where one meets none but discreet revelations ? »⁷⁴.

Si l'une des problématiques centrales de ce tournant du siècle est celle de la captation de l'invisible, cette captation, dans l'esthétique symboliste, se joue le plus souvent par une relation complexe entre les mots et l'image, le dire et le voir, le langage et le regard : c'est par l'interaction du dire et du non-vu que l'invisible se manifeste. Cette interaction est d'abord provoquée, comme il vient d'être dit, par le paradoxe cultivé de la présence, dans l'écriture théâtrale, d'une parole fréquemment narrative, par laquelle les événements ne sont plus montrés mais simplement évoqués allusivement, et convoqués dans l'imagination du lecteur

⁷² W. B. YEATS, « The Autumn of the Body », in *Essays and Introductions*, op. cit., p. 193. « Les arts, je le crois, sont sur le point de [...] nous guider au cours de notre voyage en emplissant notre pensée de l'essence des choses et non des choses elles-mêmes » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 32).

⁷³ Kathleen RAINE, « Hades Wrapped in Cloud », in *Yeats and the Occult*, edited by George Mills Harper, London, Macmillan, 1975, p. 103. Traduit par Michel Dufour, sous le titre « Hadès enveloppé de nuages », in *William Butler Yeats*, Cahiers de l'Herne, Paris, 1981, p. 240 : « Yeats comprenait par le monde des esprits l'*anima mundi* des platoniciens, le *moi* des Vedas et ce que Jung a nommé l'Inconscient Collectif ».

⁷⁴ W. B. YEATS, « Magic », in *Essays and Introductions*, op. cit., p. 52. « Qui peut se tenir toujours sur l'étroit sentier entre la parole et le silence, où l'on ne rencontre que de discrètes révélations ? ».

et du spectateur. En outre, dans cette relation nouvelle entre les mots et les choses, c'est aussi par le mouvement rythmique interne de la phrase et du verbe que celles-ci ne sont plus « représentées » – illusoirement, selon Mallarmé – par ceux-là, mais au contraire « suggérées ». Dans ce théâtre où le texte est premier, les mots, de par leur matérialité sonore et rythmique, se font eux-mêmes créateurs d'espace, ou d'action : le texte devient lui-même un théâtre où des sensations, des mouvements, des lieux imaginaires, se déploient musicalement, suggérés par les jeux de la parole :

Mallarmé s'oriente vers une mise en scène du monde dans un décor où le mot remplace l'objet, l'émotion, l'idée. Cette objectualité du mot [...] nous donne une perception du poème qui naît, tout d'abord, de sa musique⁷⁵.

Yeats construit alors, au fil de son œuvre théâtrale, un autre « usage de la parole » qui se démarque des codes traditionnels du dialogue et de la représentation, et ouvre un champ où les mots, dans leur dimension incantatoire, deviennent eux-mêmes créateurs d'espace et d'action. Cette fonction de la parole, il la pose d'abord en termes simplement paraboliques dans ses premières pièces, à travers la présence de personnages eux-mêmes magiciens du verbe, chanteurs ou musiciens. Dans ces premiers textes cependant, la musique des mots, et l'importance accordée au « décor sonore » de la fable fait déjà de la voix un élément central de la composition dramatique. Plus tard, à partir de l'écriture de *Deirdre*, et de l'apparition de la figure du chœur, cette fonction, ou cet usage, s'affirme et s'épanouit, en particulier dans les pièces inspirées du Nô. Dans celles-ci, non seulement le dialogue absorbe entièrement le texte didascalique, et l'action dramatique n'est plus jouée, mais essentiellement narrée ou chantée ; mais la rythmique hypnotique de l'écriture, alliée à la présence des instruments, tend vers la création d'un système où la voix se substitue au voir, et où surgit sur un mode épiphanique un univers spectral de fantômes et de doubles. La parole et la voix sont ainsi, dans tous les sens du terme, le médium permettant l'émergence d'un monde invisible, celui des morts et des esprits qui, selon le dramaturge, ne se manifestent que dans certaines conditions choisies.

Yeats, en s'emparant des réflexions mallarméennes sur l'écriture poétique, rejette toute idée d'illusion théâtrale : c'est par l'allusion, et non l'illusion, que les secrets de l'intériorité sont abordés. Le verbe apparaît alors comme le pivot autour duquel gravite l'ensemble des données du drame et de la représentation : par la parole s'exprime « en creux », de façon indirecte, une réalité qui n'est qu'entrevue, et tout autre forme d'expression

⁷⁵ Nuno JUDICE, « Les mots du silence » in *Europe*, n° 825-826, janvier-fév. 1998, p. 27.

scénique est bannie, marquée du sceau de la suspicion et de l'artificialité. Yeats, parmi les premiers, explore, comme nous dit encore Arnaud Rykner, « le rapport entre le dicible et le visible. [...] Qu'est-ce qui représente ? Comment donne-t-on à voir ? Comment rentre-t-on en contact avec le réel ? »⁷⁶. Par ses recherches sur une forme de tragique intégrant aussi bien la réflexion mallarméenne que l'esthétique du Nô, il développe une dramaturgie de la parole où l'« ordre de l'indiciel » se substitue à « l'ordre du symbolique », et où s'ouvre dans le langage une porte sur l'indicible.

– V –

Il est donc avéré que l'un des rares motifs qui aura obsédé Yeats durant toute son existence est bien celui d'une parole dite, psalmodiée ou chantée ; il reste qu'un nouveau paradoxe semble caractériser son œuvre théâtrale : car il est également incontestable qu'une bonne part de la raison d'être de cette œuvre réside dans la présence, au cœur même des textes, de figures de danseurs sans parole, dépositaires d'un secret en quête duquel partent bon nombre de ses personnages.

Yeats's embattled relation with the theatre is illustrated by the fact that this most insistent advocate of the word formed two of his most successful collaborative partnerships with dancers who did not utter a syllable as they performed in his plays, Michio Ito, who danced the well's silent guardian in *At the Hawk's Well* in 1916, and Ninette de Valois, who danced both the silent Fand in *Fighting the Waves* in 1929 and the silent queen in *The King of the Great Clock Tower* in 1934⁷⁷.

Yeats, défenseur prétendument inconditionnel, voire virulent, de l'exclusivité du verbe et de la parole contre tout autre medium scénique, construit un théâtre centré sur la figure d'un danseur sans voix et sans parole. David Richman donne ici trois exemples survolant presque vingt ans d'histoire de l'écriture et de la pratique théâtrale de Yeats. Mais cette histoire commence même plus tôt, lorsque s'incarne en un seul personnage cette fois – celle du

⁷⁶ Arnaud RYKNER, *Paroles perdues*, Paris, Corti, 2000, p. 69.

⁷⁷ David RICHMAN, *Passionate Action*, *op. cit.*, p. 19. « La relation tumultueuse de Yeats avec le théâtre est illustrée par le fait que deux des collaborations les plus fructueuses de cet avocat le plus ardent du verbe se firent avec des partenaires danseurs qui, lorsqu'ils jouèrent dans ses pièces, n'y proféraient pas une syllabe : Michio Ito, qui dansa la silencieuse gardienne du puits de *At the Hawk's Well* en 1916, et Ninette de Valois, qui dansa aussi bien la figure silencieuse de Fand, dans *Fighting the Waves* en 1929, que la Reine silencieuse de *The King of the Great Clock Tower* en 1934 ».

« Fairy child » de *The Land of Heart's Desire*, écrit en joué en 1894 –, la figure du danseur et celle du poète⁷⁸.

Dans ces expériences, qui allient la parole et le mouvement, tant dans l'écriture que dans l'expérimentation scénique, le rôle fédérateur de la musique – au sens mallarméen, la poésie étant musique par excellence – est le signe immédiatement manifeste du renoncement à la tentation illusoire de tout mimétisme réaliste, et de la création d'une « autre scène » de la rêverie et de l'intériorité. C'est sur cette scène qu'évoluent côte à côte, dans une relation complémentaire, et fédérés par un mouvement dialectique entre abstraction et incarnation, le comédien et le danseur, le corps parlant et le corps en mouvement. L'affirmation de la primauté de la parole sur tout autre medium scénique, loin de constituer le symptôme d'un rejet des différentes disciplines de la scène que sont la scénographie, la lumière, ou même le jeu d'acteur, n'est en réalité, de par son ancrage dans une visée respiratoire et rythmique des mots, que le préambule à la recherche des formes textuelles (fable et personnages) ou plastiques et sonores (corps, voix, musique, espace, lumière) correspondant à cette dramaturgie de la subjectivité, qui vise à mettre en scène l'apparition de figures spectrales, doubles de personnages eux-mêmes placés au seuil de la vie et de la mort. Dans ce contexte, la voix est bien « cette matérialité du corps surgie du gosier, lieu où le métal phonique se durcit et se découpe »⁷⁹ ; une matérialité qui, à l'horizon du lyrisme et de l'opéra, va jusqu'à déborder la *parole*, pour tendre à n'avoir plus pour référent qu'elle-même. On entre alors dans le registre de l'affect, voire de la magie. Cette présence côte à côte, dans la fable théâtrale, du narrateur-chanteur et d'un danseur silencieux, met ainsi sur la voie d'une possible conjonction, et en tout cas d'une continuité, dans la pensée de Yeats, entre l'écriture textuelle et la performance scénique : le texte, même écrit, n'est pensé que dans sa dimension performative. Livré comme une partition, il devient le support d'un rituel magique dont la dramaturgie s'inspire des cérémonies occultes auxquelles le poète participe au sein des cercles successifs dont il a été le membre, voire l'animateur. Les revirements successifs du poète, ses autocritiques, et les nombreuses révisions de ses pièces, peuvent être compris alors comme autant de tentatives à chaque fois douloureuses d'établir un compromis, non pas entre poésie et théâtre, mais entre son utopie d'un théâtre poétique et les contraintes scéniques de son époque, ou les pressions de ses contemporains.

⁷⁸ On peut ainsi suivre à la trace, de texte en texte et durant quarante ans, l'évolution de cette confrontation ou relation entre la figure du magicien des mots et celle du magicien du mouvement.

⁷⁹ Roland BARTHES, « Le Grain de la voix », in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 241.

Ce travail d'investigation sur les formes multiples prises par les concepts de parole et de voix dans l'écriture théâtrale de Yeats se déclinera donc selon quatre axes successifs, qui tenteront d'épouser ce qui apparaît comme le cheminement logique du poète dans sa construction d'une dramaturgie de la spectralité, voire de la révélation, telle qu'elle vient d'être esquissée. Dans un premier temps, nous verrons comment Yeats commence par souscrire avec enthousiasme au mythe d'une oralité populaire, que le théâtre aura pour mission de défendre en s'en faisant, littéralement, le porte-parole ; et comment il finit par s'en écarter, en conservant toutefois de cette expérience ce qui fera le cœur de son entreprise : l'idée d'une parole incarnée, et un concept d'oralité désormais repensé et élargi. Sans entrer dans une analyse détaillée de leur propos, quelques-uns des textes de la « première époque » nous aideront toutefois à suivre ainsi le poète dans cette évolution, et en particulier ceux pour l'écriture desquels il fait appel aux compétences de Lady Gregory : de *Cathleen ni Houlihan* à *On Baile's Strand*, ou de *The Pot of Broth* à *The Unicorn from the Stars*. Puis, dans une deuxième partie, un détour par l'analyse des jeux de voix dans l'écriture théâtrale – nous examinerons plus en détail, pour ce faire, les exemples de *On Baile's Strand* ou *The Green Helmet* – permettra d'identifier le processus par lequel, au fil des œuvres, émerge une voix singulière, celle du poète. Celle-ci, dans une première période, n'est qu'une voix parmi d'autres voix à l'intérieur de la fable : c'est le cas dans les pièces précitées, et dans d'autres, de caractère plus nettement tragique, telles que *The King's Threshold* ou *Deirdre*, sur lesquelles nous nous attarderons. Puis elle prend l'apparence, surtout à partir des *Plays for Dancers*, de la voix méta-théâtrale de musiciens-narrateurs, mettant en scène le « labyrinthe de la conscience » du poète. Ainsi, c'est à partir de cette « pulsion rhapsodique » de l'écriture, selon la définition que Jean-Pierre Sarrazac donne du terme, que se met en place une dramaturgie de l'épiphanie et de la spectralité, qui joue, littéralement, du degré d'objectivité ou de subjectivité de figures dont on ne sait si elles sont la projection mentale de celui qui parle, ou si elles ont une réalité extérieure à lui. Dans les *Plays for Dancers* en particulier, et jusqu'à la plupart des pièces tardives – *The Resurrection*, *A Full Moon in March* ou *The Death of Cuchulain* –, Yeats fait alors de la matérialité même de voix chantantes, ou de corps dansant, l'objet et l'enjeu de drames dont la thématique récurrente est celle d'une hypothétique renaissance après la mort. C'est à l'analyse de cette dramaturgie que s'attachera notre troisième partie. Enfin, une quatrième et dernière partie examinera comment le drame tend vers une utopie où l'artistique rejoint le religieux : il se transforme lui-même en rituel initiatique, en « performance » où ce qui se joue repose plus sur l'actualité de l'activité scénique que sur la représentation d'une fiction dramatique. Au cœur de cette activité, la voix

et la danse sont sollicitées ensemble pour permettre l'« avènement » d'une apparition ou d'une vision. L'examen de la mise en œuvre scénique concrète des textes, dans cette dernière partie, n'aura donc pas seulement un intérêt documentaire : dans une telle entreprise, cette mise en œuvre n'est que le prolongement d'un projet poétique et dramaturgique. Nous suivrons alors le poète-metteur en scène au fil de quelques-unes de ses expérimentations scéniques les plus marquantes, celles par lesquelles il a tenté, le plus visiblement, de toucher à cette conjonction rêvée entre le chant et l'enchantement : des « voix d'or » des comédiens Franck Fay ou Florence Farr, dans les années 1900, jusqu'aux constructions musicales élaborées de l'après-guerre.

PREMIERE PARTIE

EN QUETE D'UNE TRADITION ORALE : FONDEMENTS D'UNE DRAMATURGIE NON REALISTE

“[...] *those English voices which give a foreign air to our words*”
W. B. Yeats, *Samhain 1901*, in *Explorations*, p. 77

Un travail de recherche sur les modes d’expression et d’organisation de la voix dans l’écriture théâtrale de Yeats nous conduit naturellement, et au premier chef, à nous tourner du côté des traditions orales celtiques. Dans une perspective aussi bien chronologique que logique, c’est en effet ce travail sur la langue populaire, autant que sur le fonds oral des ballades ou des chants de deuil et de déploration, que nous rencontrons d’abord, au moins dans un premier tiers de l’œuvre : sa collaboration avec Lady Gregory mérite un examen technique et dramaturgique qui n’a jusqu’ici été opéré que partiellement, et sans en dégager la signification et les enjeux. On verra alors de quelle façon, dans la plupart des pièces de la première période, se met en place une « écriture à quatre mains » par laquelle les deux écrivains tentent de restituer dans les textes le dialecte « kiltartan », ce parler de la paysannerie de l’Ouest irlandais. Au-delà, cependant, des motifs politiques et culturels qui semblent de prime abord guider le poète – et en particulier la volonté de se faire porte-parole d’une voix collective et d’une culture nationale – d’autres raisons apparaissent, marquées par un ensemble d’arrière-pensées et de préjugés idéologiques propres à l’histoire personnelle et aux filiations littéraires de Yeats : ce dernier construit ainsi la fiction d’une Irlande littéraire fondée sur l’idéalisation de la terre, de ses figures héroïques, et d’une langue mixte, laquelle lui permet de ménager aussi bien ses propres liens à la part anglo-protestante de l’histoire nationale, que son attachement à une culture populaire directement issue de l’identité gaélique – et catholique pour l’essentiel – irlandaise. Au bout du compte, on s’aperçoit que la rencontre avec la culture et les traditions irlandaises constitue pour Yeats le socle sur lequel se construit son esthétique du drame poétique : une dramaturgie non réaliste battant en brèche, à bien des égards, les règles aristotéliennes auxquelles il se déclare pourtant fidèle. Le « théâtre de la parole » dont il pose ainsi les fondements se dégage peu à peu de la source initiale que constitue la défense d’une tradition orale prise comme essence d’une culture nationale, et prend progressivement la forme d’un théâtre tragique, un théâtre de l’intériorité, de l’investigation intime, où se croisent, dans l’écriture, par la théâtralité du « written speech » – cette « écriture parlée » propre à sa poésie comme à son œuvre dramatique – forme épique et épanchement lyrique.

Chapitre I. – Le théâtre de Yeats et les traditions orales irlandaises.

Si le projet de restitution, par l'écriture, d'une langue orale spécifiquement irlandaise ou anglo-irlandaise, et d'une voix populaire associée à cette langue, apparaît clairement dans les écrits de Yeats postérieurs à 1899, il est en revanche plus difficile de repérer les prémises et les formes d'une telle préoccupation durant la décennie antérieure. Dès lors, en effet, que se structure, avec Lady Gregory et l'organisation du *Irish Literary Theatre*, un projet de théâtre national, et de constitution d'un répertoire, nombreux sont les manifestes faisant état de la défense des traditions orales celtiques, et du désir de mettre en voix, littéralement, la langue propre au milieu populaire de l'ouest irlandais – langue considérée comme l'essence même d'une culture⁸⁰. Plus complexe s'avère par contre le rapport de Yeats à cette « oralité » dans les quinze premières années de sa carrière littéraire – ou les dix, jusqu'à l'apparition de Lady Gregory, en 1896. Ce n'est qu'au détour de l'élaboration d'un projet lié à la défense d'une culture nationale qu'émergent des concepts qui, par la suite, seront largement et plus visiblement ré-investis dans l'écriture théâtrale.

1.1. Prémises d'un projet théâtral, jusqu'en 1896.

Lorsque devient explicite sa vocation littéraire – dès 1884 et 1885 –, ses séjours répétés à Sligo, ville natale de sa mère, et sa rencontre avec John O'Leary au *Contemporary Club* ont en effet, entre autres facteurs, pour conséquence de lui faire adopter une posture et une mission qu'il ne quittera plus : réhabiliter et diffuser une littérature nationale étouffée ou niée, et contribuer à sa perennité et à sa renaissance – mission dont les événements qui suivront ne feront que renforcer la conviction, de la rencontre de Maud Gonne en 1889, à la mort de Parnell en 1891⁸¹ :

I feel more and more that we shall have a school of Irish poetry – founded on Irish myth and History – a neo-romantic movement⁸².

⁸⁰ Voir toutes les références à la voix et la parole dans *Samhain, Beltaine*, et dans la correspondance de Yeats de 1899 à 1908, citées dans l'introduction de cette étude.

⁸¹ La mort, en octobre 1891 à Brighton, en Angleterre, de Parnell, leader du mouvement favorable au *Home Rule*, soulève la question de la fonction du *Cultural Revival* : dans ce contexte nouveau, l'objectif de Yeats est de contribuer à la création d'une littérature nationale ; d'où la publication d'un manifeste, dès le 3 octobre 1891, dans le journal *United Ireland*, intitulé « Hopes and Fears for Irish Literature ».

⁸² Lettre à Katherine Tynan du 27 avril 1887, in *Collected Letters I*, edited by John Kelly, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 10. « Je sens de plus en plus que nous allons avoir une école de poésie irlandaise – fondée sur la mythologie et l'Histoire irlandaises – un mouvement néo-romantique ».

Yeats entreprend en autodidacte un travail extrêmement dense, de Dublin à Londres, au tournant de la décennie 1880-1890 : d'une part, explique R. Foster⁸³, en 1889 et 1890, à Dublin ou au *British Museum*, il lit un ensemble de textes de référence qui seront à la source de la majeure partie de son œuvre propre⁸⁴ : recueils de légendes et récits, romans, fictions diverses datant du XVIII^e ou XIX^e siècles, journaux et magazines contenant des transcriptions ou des analyses de ces textes, travaux de recherche divers (Frazer⁸⁵ entre autres, pour le plus célèbre d'entre eux) ; et, bien sûr, toute l'œuvre des poètes du XIX^e siècle, et leur ré-écriture des textes de poètes gaéliques anciens, du XVI^e au XVIII^e. A ces deux sources écrites, directes ou indirectes, de récits et d'œuvres poétiques, s'ajoute d'autre part son propre travail d'enquête, dont on trouve les traces soit dans ses *Autobiographies*, soit dans la correspondance. Yeats n'attend pas Lady Gregory pour s'intéresser à la matière orale et aux tournures populaires des paysans de l'ouest irlandais. L'histoire des « contes de campagnes » que les servantes de Sligo déversaient à longueur d'après-midi aux oreilles du jeune William⁸⁶, lorsqu'il accompagnait sa grand-mère en visite, n'est que la première d'une longue série qui ponctue les *Reveries over Childhood and Youth*. Très rapidement, il se met à noter ces récits⁸⁷.

⁸³ « He continued to educate himself frenetically through the resources of the British Museum, Dublin's new National Library (opened in 1890), J.O'Leary's bookshelves, and the lucky-dip of reviewing [...] » in R. F. FOSTER, *Yeats : A Life I*, Oxford University Press, 1997, ch. 4, p. 89. « Il continuait frénétiquement à se former à travers les ressources du *British Museum*, de la toute nouvelle Bibliothèque Nationale de Dublin (ouverte en 1890), de la bibliothèque de John O'Leary, et de toutes ses lectures critiques pêchées ici ou là [...] ».

⁸⁴ Et en particulier, comme le signale Birgit Bramsbäck (voir *Folklore and William Butler Yeats, The Function of Folklore Elements in Three Early Plays*, Acta Universitatis Upsaliensis, n° 51, 1984), les textes de Crofton Croker *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland* (publié en 1825), les deux tomes de la célèbres *History of Ireland* de Standish O'Grady édités en 1878 et 1880, les récits de Lady Wilde (mère d'Oscar Wilde) *Ancient Cures, Charms and Usages of Ireland* (1890), de Douglas Hyde *Beside the Fire* (1890) ou *Love Songs of Connacht* (1893), de William Larminie *West Irish Folk Tales* (1893). Il y aura plus tard *Cuchulain of Muithermne* et *Gods and Fighting Men* de Lady Gregory.

⁸⁵ James George Frazer (1854-1941), ethnologue écossais, écrivit, à côté de textes importantes sur l'antiquité grecque et latine, son œuvre majeure, *Le Rameau d'or (The Golden Bough)*, publié entre 1911 et 1915), dans laquelle il tente de donner un conception synthétique des mythes et rites primitifs, et du folklore, des coutumes symboliques des sociétés civilisées. Il ouvre ainsi la voie à l'anthropologie contemporaine. Yeats connaissait ce texte pour l'avoir largement étudié, et le cite à de nombreuses reprises dans ses propres essais.

⁸⁶ « Sometimes my grand-mother would bring me to see some old Sligo gentlewoman whose garden ran down to the river [...] And I would sit upon my chair [...] My walks with the servants were more interesting [...] It was the servant stories that interested me. » (*Autobiographies*, London, Macmillan, 1955, p. 49 : « Parfois ma grand-mère m'emmenait voir quelque vieille dame de Sligo dont le jardin dévalait jusqu'à la rivière... et je restais assis tout droit sur ma chaise... Mes promenades avec les servantes m'intéressaient davantage... Ce qui m'intéressait, c'étaient les histoires de servantes » : traduction Pierre Leyris).

⁸⁷ Outre les histoires de fées racontées par les servantes à Sligo (*ibid.*, pp. 46 et 49), il évoque les légendes concernant les esprits dans la maison de George Middleton son cousin (fils du grand oncle William Middleton), les histoires du garçon d'étable en grim pant sur la montagne (p. 70), les histoires de commères des amies et servantes de sa mère à Howth, les récits de la servante de l'Oncle Pollexfen qui avait le don de double vue (p.84 : « Much of my *Celtic Twilight* is but her daily speech » : « Une bonne part de mon *Crépuscule celtique* n'est fait que de ses paroles et de ses récits quotidiens »), et d'autres encore.

When I was a boy I used to wander about at Rosses Point and Ballisodare listening to old songs and stories. I wrote down what I heard and made poems out of the stories or put them into the little chapters of the first edition of *The Celtic Twilight* and that is how I began to write in the Irish way⁸⁸.

On retrouve dans ses *Autobiographies* d'innombrables témoignages de sa passion, dans l'enfance, pour tout ce qui a trait à cette « geste » orale, et de son changement progressif de posture, passant du statut de simple auditeur passif à celui de collecteur actif de récits. Cette seconde posture apparaît encore plus clairement dans sa correspondance :

- Have been making search for people to tell me fairy stories and found one or two. I hope to get matter enough for an article or so.

- I went last Wednesday up Ben Bulban to see the place where Dermot died [...] All peasants at the foot of the mountain know the legend, and know that Dermot still haunts the pool, and fear it. Every hill and stream is some way or other connected with the story.

- I was going along the side of the river a few days ago when a man stopped me and said « I think I should know you sir ». [...] He asked me to go for a row with him saying « come we will tell old yarns » and with old yarns mainly fairy yarns collected round about here I have filled two note books⁸⁹.

De ce travail associant érudition et enquête de terrain, Yeats rend compte dans un ensemble de textes de nature très diverse, au premier rang desquels se place une œuvre journalistique importante. Le jeune Yeats est en effet, dans les années 1880 et 1890, par nécessité économique autant que par militantisme, journaliste en même temps qu'écrivain. Durant cinq années, à partir de son installation à Londres en 1887, il écrit plus d'une centaine de contributions : poèmes, critiques, articles, lettres, et parmi elles une majorité d'articles consacrés à la littérature et aux traditions celtiques, en particulier, par exemple, le dialogue

⁸⁸ Préface à *The Hour-Glass and Other Plays*, New York and London, 1904, in *The Variorum Edition of the Plays*, ed. by Russell Alspach, London, Macmillan, p. 232. « Lorsque j'étais enfant je vagabondais du côté de Rosses Point et Ballisodare, à l'affût des vieilles chansons et des vieilles histoires ; j'écrivais ce que j'avais entendu, je faisais des poèmes à partir des histoires, ou je les transformais en ces petits chapitres de la première édition du *Crépuscule Celtique* – et c'est ainsi que je me mis à écrire à la manière irlandaise ».

⁸⁹ Lettres à Katherine Tynan, Sligo, 13 août, 17 septembre, 18 novembre 1887, in *Collected Letters I*, *op. cit.*, pp. 33-41. « – Je me suis mis à la recherche de gens qui pourraient me raconter des contes de fées. J'ai trouvé une ou deux personnes. J'espère réunir assez de matériau pour quelques articles. / – Je suis monté sur le Ben Bulban mercredi dernier pour voir l'endroit où est mort Dermot [...] Tous les paysans au pied de la montagne connaissent la légende et savent que Dermot hante encore cet étang, et ils en ont peur. Chaque colline, chaque ruisseau a un lien avec cette histoire d'une façon ou d'une autre. / – Je longeais la rivière il y a quelques jours quand un homme m'arrêta et me dit : “Je crois bien que je vous connais, monsieur” [...] Il m'offrit de monter avec lui dans sa barque, en disant : “Venez, nous nous raconterons de vieilles histoires”. De ces vieilles histoires – surtout des histoires de fées – j'ai rempli deux cahiers ».

par presse interposée avec Douglas Hyde autour des questions de langue, ou la série intitulée « Irish National Literature » dans *The Bookman* de juillet à octobre 1895⁹⁰. Mais durant cette période, à côté de l'œuvre journalistique, Yeats produit aussi lui-même des recueils de récits – qu'ils soient le fruit de ses enquêtes, ou ses propres créations –, et plusieurs recueils poétiques – également de deux sortes, tantôt anthologie, tantôt textes de son propre cru – au demeurant largement influencés par les thèmes et les formes des aînés dont il a rendu compte dans ses articles. *Poems and Ballads of Young Ireland* paraît au printemps 1888, puis, immédiatement après, *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (ensemble de récits recueillis par ses soins, republié en 1889 et 1891 sous d'autres titres, avec des illustrations de son frère Jack), et enfin *The Celtic Twilight* en 1893 (en même temps que Douglas Hyde publie lui-même ses *Love Songs of Connacht*). Par ailleurs, dans *The Wanderings of Oisín* (paru à Londres en 1889), il mêle récits, poèmes et commentaires.

C'est au cours de ces années d'apprentissage – où s'entremêlent une formation d'autodidacte, et des débuts d'écrivain associant production journalistique et premières œuvres littéraires – que se forment deux convictions fondatrices quant aux développements futurs du poète sur son « Theatre of speech », et sur son obsession de la « voix vivante », la « living voice » qu'il veut transcrire dans son écriture. D'une part, il prend dès ce moment, bien avant d'en entamer avec Lady Gregory une étude approfondie, la défense de l'*Irish English*, ou hiberno-anglais⁹¹, contre un mouvement nationaliste renaissant qui, sous la tutelle de Douglas Hyde, défend au contraire la réhabilitation du gaélique. C'est cette langue « anglo-irlandaise » qui devient selon lui, à proprement parler, la voix de toute l'Irlande. Et

⁹⁰ A titre d'exemple, les trois quarts des 88 articles recensés par John P. Frayne dans son recueil *Uncollected Prose I – 1886-1896* concernent la littérature irlandaise, ancienne ou contemporaine de son auteur. Nous revenons plus loin sur la querelle avec Douglas Hyde.

⁹¹ Le choix du terme le plus approprié pour désigner cette langue mixte, dont il sera question plus loin dans ce chapitre, est en soi déjà problématique, puisqu'il ne peut éviter, semble-t-il, de marquer d'emblée une prise de position quant à la nature de cette langue. Raymond Hickey, dans une étude remarquable, remet en perspective l'histoire des termes, problématisant, de façon éclairante, le choix tantôt du terme *Anglo-Irish* – qui présuppose que la langue dominante reste l'irlandais – et tantôt du terme *Hiberno-English*, ou de sa variante moins technique *Irish English*, la plus usitée aujourd'hui. On remarque que ce choix sépare à la fois deux générations de chercheurs – le premier des deux termes ayant été plus volontiers usité il y a quelques décennies, et jusqu'aux années 80 – et deux positionnements critiques – le terme anglo-irlandais restant prisé par ceux qui, comme en France Jean-Michel Deprats ou Françoise Morvan, défendent l'idée d'une langue véritablement duelle. On remarque également, au passage, que Yeats et Lady Gregory restent quant à eux soigneusement dans le flou, usant de périphrases complexes, ou se réfugiant derrière le terme plus folklorique de *Kiltartan* pour désigner cette langue de « ceux qui parlent anglais en pensant en irlandais » : le terme leur venait simplement du nom du village proche de Coole Park, dans le Comté de Galway, dont Lady Gregory avait étudié le « parler » de façon privilégiée. Quant à nous, nous ferons le choix des termes *Irish English*, ou hiberno-anglais, sans nous interdire par commodité l'emploi adjectival de l'expression « anglo-irlandais(e) », en usant des guillemets requis par toute entreprise à visée scientifique, et en nous efforçant de clarifier les termes d'un débat encore vivace. Voir Raymond HICKEY, « Irish English, Research and Development », in *Etudes Irlandaises* n° 31.2, automne 2006, pp. 11-32.

d'autre part, il ne manque pas une occasion de faire allusion, sans pour autant s'y attarder encore en tant que telle, à cette idée d'une « voix vivante » du peuple d'Irlande. La langue et la parole – une langue vivante à laquelle l'écriture redonne voix –, tels seront deux des termes fondamentaux de son projet pour la renaissance d'une littérature nationale.

Le contexte linguistique particulier de l'Irlande place en effet la langue au cœur d'une question identitaire permanente, et le problème des origines, explique Mark Storey, constitue une obsession récurrente des poètes irlandais⁹². Seamus Heaney, longtemps après Yeats – et dans un autre contexte –, se décrit lui-même comme « lost, unhappy and at home » : le résultat des guerres en Irlande au XVII^e siècle fut en effet de créer une société clivée, dans laquelle le colonisateur, anglais et protestant, priva de tout droit les autochtones, irlandais et catholiques. L'anglais devint la langue politique, administrative et commerciale. L'irlandais, cantonné aux zones rurales, fut écarté de toutes les activités liées au pouvoir, quel qu'il soit. Les traditions orales et musicales gaéliques furent réprimées, les conteurs et les bardes persécutés. Même le clergé catholique dut s'exiler pour se former, jusqu'à ce qu'un séminaire spécialement conçu pour lui ne lui infligeât l'ultime humiliation soit de se plier à l'anglais, soit de partir. Au XIX^e siècle, l'intransigeance du pouvoir dominant, et les désastres de la famine comme de l'émigration ne firent que renforcer le processus de déclin de la langue irlandaise. Si le *Irish Revival* de la fin du siècle trouve donc un appui important dans le mouvement littéraire, c'est par le combat pour un « retour aux sources » linguistique que ce mouvement s'exprime au premier chef. La défense de la langue gaélique, portée par Douglas Hyde, fondateur de la *Gaelic League* en 1893, domine logiquement les débats des années 1890. Douglas Hyde, lors de la séance inaugurale de l'*Irish National Literary Society* à Dublin, le 25 novembre 1892, revendique la désanglicisation totale de la nation irlandaise. Invoquant des différences raciales irréductibles, il condamne le compromis culturel, réclame un retour au « gaeldom », et le rétablissement non seulement de la langue, mais aussi de tous les noms et patronymes gaéliques sur le territoire irlandais.

Pourtant, à la fin du XIX^e siècle, 85% des irlandais ne parlent déjà plus le gaélique. L'ouest est certes encore dominé par les traditions, mais ces dernières ont déserté presque totalement les villes : la langue irlandaise n'a au demeurant jamais été véritablement une langue urbaine. Douglas Hyde a beau tourner le raisonnement à son avantage, il reconnaît malgré lui implicitement cette faillite de l'irlandais :

⁹² Voir *Poetry and Ireland since 1800 : A Source Book*, edited by Mark Storey, London and New York, Routledge, 1983, p. 5. Cette obsession est au demeurant vraie de toute littérature née d'une histoire coloniale, et l'Irlande n'échappe pas à un tel qualificatif.

The English spoken by three fourths of the people of Ireland is largely influenced by gaelic idioms, for most of those expressions which surprise Englishmen are really translations from that Irish which was the language of the speaker's father, grand-father, or grand-grand-father [...] ⁹³

C'est donc au nom du réalisme que Yeats, quant à lui, prend le parti de défendre cet « anglais parlé par ceux qui pensent en gaélique » ⁹⁴.

Can we not build up a national tradition, a national literature, which shall be none the less Irish in spirit from being English in language ? Can we not keep the continuity of the nation's life, not by trying to do what Dr Hyde has practically pronounced impossible, but by translating or retelling in English, which shall have an indefinable Irish quality of rhythm and style, all that is best of the ancient literature ? Can we not write and persuade others to write histories and romances of the great Gaelic men of the past, from the son of Nessa to Owen Roe, until there has been made a golden bridge between the old and the new ? ⁹⁵

Le parti pris de l'« hiberno-anglais » est une manière à la fois d'accepter – ou de préserver ? mais de ce point polémique il sera question plus loin – la réalité de l'anglais, langue dominante, et langue de communication, tout en formalisant, en quelque sorte, la résistance à cette domination. L'émergence de cet *Irish English* fut le résultat naturel de l'adaptation des survivants à la situation, partagés entre la contrainte d'apprendre l'anglais pour survivre et le

⁹³ Douglas HYDE, *Beside the Fire*, cité par Michèle Dalmasso in *Lady Gregory et la renaissance irlandaise*, thèse de doctorat sous la direction de René Fréchet, Publications Université de Provence, Aix, 1982, p. 577. « L'anglais parlé par les trois quarts du peuple d'Irlande est largement influencé par les dialectes gaéliques, car la plupart de ces expressions qui surprennent les anglais sont réellement traduites de cet irlandais que parlaient les père, grand-père et arrière-grand-père de celui qui les emploie aujourd'hui ». Douglas Hyde (1860-1949), fils d'un recteur protestant, étudie à Trinity College et contribue aux publications de la *Dublin University Review*. Il s'engage tôt dans la défense de la langue irlandaise, et fonde en juillet 1893 la ligue gaélique, à visées militantes et éducatives, qui connaît rapidement une grande popularité. Il y consacre la plus grande part de son temps, organisant rencontres, conférences, festivals, et défendant, en partie avec succès, l'inscription de la langue irlandaise dans les programmes scolaires et académiques. Il siège au Sénat de l'Etat Libre d'Irlande en 1925, et est de façon imprévue appelé au poste de Président de la République d'Irlande, de 1938 à 1944. Il publie en 1889 les *Poems and Ballads of Young Ireland*, que Yeats apprécia beaucoup, puis, peu après, le recueil de récits *Beside the Fire*, et *The Love Songs of Connacht*. Yeats, même s'il ne partage pas les opinions de leur auteur, fait un éloge appuyé de l'ensemble de ces textes, qu'il évoque à de nombreuses reprises dans sa correspondance.

⁹⁴ C'est ainsi qu'il qualifie la langue des personnages de Lady Gregory : « Their speech [...] is still always that vivid speech which has been shaped through some generations of English speaking by those who still think in Gaelic. » (« Leur parole... est toujours cette parole vivace moulée par des générations de gens qui, parlant en anglais, continuent de penser en gaélique »), cf. *Samhain 1905*, in *The Irish Dramatic Movement*, in *The Collected Works of WB Yeats – vol. VIII, op. cit.*, p. 81.

⁹⁵ Lettre au rédacteur en chef du *United Ireland*, 17 décembre 1892, in *Collected Letters I, op. cit.*, p. 338. « Ne pouvons-nous construire une tradition nationale, une littérature nationale qui, pour être de langue anglaise, ne sera pas moins irlandaise en son esprit ? Ne pouvons-nous conserver la continuité de la vie de la nation, non pas en essayant de faire ce que le Dr Hyde a pratiquement déclaré impossible, mais en traduisant ou en contant à nouveau en anglais – un anglais qui aura une qualité irlandaise indéfinissable dans le rythme et dans le style – tout ce qu'il y a de meilleur dans la littérature ancienne ? Ne pouvons-nous écrire, et en persuader d'autres d'écrire, des histoires et des contes sur les héros celtes du passé, depuis les fils de Nessa à Owen Roe, jusqu'à ce que nous ayons jeté un pont doré entre l'ancien et le nouveau ? »

désir de garder leur langue par réflexe identitaire. Yeats contribue, en revendiquant le droit à l'existence de cette langue, à forger et mettre en scène linguistiquement, en quelque sorte, la légende de la résistance à l'occupant, comme le dit Diarmaid O'Muirthe dans l'introduction à son récent *Dictionnaire of Anglo-Irish* :

What the Irish people set out to do was to learn English. What they managed by 1900 was to create Anglo-Irish, which Hyde, Yeats, Synge, Lady Gregory and others found to be a vastly more stimulating and worthwhile achievement. It may be added that these writers, working by intuition, were the only group in the country to grasp that the mind of the people working for decades on new material had forged a new language which could develop a literature in its own right⁹⁶.

L'« anglo-irlandais » ainsi nommé par Diarmaid O'Muirthe en Irlande, ou Françoise Morvan en France, est une langue rurale, non officielle, une langue du quotidien et de l'intimité. Elle trouve avec les écrivains du *Irish Revival* une nouvelle visibilité. Françoise Morvan à cet égard, parlant du travail de Synge sur cette langue, évoque :

[...] une langue sous la langue, présence dite et non dite, chargée d'exprimer une présence dans le temps qui échapperait au temps, comme une éternité matérialisée hors de son apparente clandestinité⁹⁷.

Cette langue populaire, au-delà de son intérêt en quelque sorte ethno-linguistique, constitue un enjeu proprement politique, de par la charge symbolique qu'elle véhicule, et devient, métaphoriquement autant que concrètement, la représentation d'une voix collective. Michel Poizat, dans son ouvrage *Vox populi, Vox Dei*, rappelle en effet que :

Chaque fois qu'un groupe humain tend à se constituer comme tel, il se soutient de ce qu'on pouvait appeler un fantasme, celui de former un corps unifié doté d'une voix qui l'identifie comme unique⁹⁸.

⁹⁶ Diarmaid O'MUIRITHE, introduction au *Dictionnaire of Anglo-Irish*, Dublin, Four Court Press, 2000, p. 13. Elle cite une conférence donnée par le Professeur P.L. Henry, University College, Galway, en 1973, dans le cadre des « Thomas Davie Lectures Series ». En français : « Ce à quoi s'attelèrent les Irlandais, ce fut d'apprendre l'anglais. Ce qu'ils entreprirent, vers 1900, ce fut la création de l'anglo-irlandais, ce que Hyde, Yeats, Synge, Lady Gregory et d'autres, reconnurent comme une réalisation autrement stimulante et valable. On peut ajouter que ces écrivains, qui obéissaient à leur intuition, constituèrent le seul groupe dans ce pays à comprendre que l'esprit de ce peuple, travaillant pendant des décennies sur ce nouveau moyen d'expression, avait forgé une langue nouvelle capable de créer sa propre littérature ».

⁹⁷ Préface de Françoise Morvan à sa traduction de J.M. SYNGE, *Deirdre of the Sorrows*, Rennes, éditions Folle Avoine, 1994, p. 12.

⁹⁸ Michel POIZAT, *Vox Populi, Vox Dei*, Paris, éd. Métailié, 2001, p. 41.

La voix n'est en effet pas seulement l'indice de l'identité d'un individu. Elle l'est aussi, et de façon peut-être encore plus passionnelle, de celle d'un groupe social ou national. Et, comme le signale Michel Poizat, défendre l'identité de ce groupe social par la voix est un enjeu d'autant plus fort qu'il se situe dans un contexte colonial, en butte à une langue dominante qui tente de la supplanter, langue du colonisateur. Même si, dans le cas de l'Irlande contemporaine de Yeats, le « groupe » évoqué par Michel Poizat existe déjà en tant que tel depuis longtemps, il reste que sa voix lutte pour être entendue, encore littéralement parfois – c'est en tout cas de cette façon que l'envisage Yeats, lorsqu'il évoque la repression linguistique des siècles précédents :

Twice a year, in the earlier portion of last century⁹⁹, they held [the poets] what were called sessions of the bards. Young poets used to recite their verse against each other, the victors being crowned. These meetings were finally suppressed by the penal laws¹⁰⁰.

L'*Irish English*, même s'il n'est que le fruit d'un compromis linguistique, est présenté par Yeats comme l'antithèse de l'anglais. Qui plus est, en donnant ses lettres de noblesse à une langue associée au peuple, Yeats tente de l'arracher aux images stéréotypées auxquelles le colonisateur l'avait assimilée, qu'elles soient farcesques, dans les comédies bourgeoises¹⁰¹, ou sentimentales, dans les ballades et les contes. Yeats dit d'ailleurs de Lady Gregory et Synge qu'ils « furent le premier homme et la première femme instruits dont l'âme tout entière s'exprima dans le dialecte du peuple ; les premiers à voir en ce dialecte non pas un moyen de communiquer la farce, mais l'intellect »¹⁰².

Au demeurant, même si Yeats n'a pas la radicalité d'un Douglas Hyde, les résistances des représentants de la langue dominante ne sont pas moins vives face à cette langue mixte ;

⁹⁹ En l'occurrence, le XVIII^e siècle.

¹⁰⁰ « Popular Ballad Poetry of Ireland », paru dans *Leisure Hour*, London, novembre 1889, repris dans *Uncollected Prose I, op. cit.*, p. 149 ; en français : « Deux fois par ans au début du siècle dernier, les poètes tenaient ce qu'ils appelaient l'assemblée des bardes. Les jeunes poètes concouraient en récitant leurs vers et l'on couronnait les vainqueurs. Ces assemblées furent interdites par les lois pénales » (traduction Jacqueline Genet).

¹⁰¹ Voir à ce sujet les explications de Allan C. Partridge dans *Language and Society in Anglo-Irish Literature*, Dublin, Gill and Macmillan, 1984, et en particulier le chapitre VII : « Dramatic Language in the Irish Theatre », p. 194, dans lequel il explique notamment le rôle de Dion Boucicault dans l'émergence d'un premier théâtre « anglo-irlandais », dans la tradition de la comédie et du mélodrame. De son côté, Yeats déclare avec Lady Gregory : « We will show that Ireland is not the home of buffoonery and of easy sentiment, as it has been represented, but the home of an ancient idealism, and we are confident of the support of all Irish people, who are weary of misrepresentation, in carrying out a work that is outside all the political questions that divide us » (Letter to the Guarantors for a "Celtic" Theatre, July 1897, in *Collected Letters II, op. cit.*, p. 124).

¹⁰² W. B. YEATS, in « Une Apologie du théâtre de l'Abbaye », réunion de la société littéraire de Dublin, 23 février 1926, publié dans le *Dublin Magazine*, avril-juin 1926, cité par Jacqueline Genet dans les *Proses Inédites IV*, Centre de publications de l'Université de Caen, 1991, p. 185 ; en anglais : « Synge and Lady Gregory were the first educated man and woman who spoke their whole souls in the dialect of the people ; the first to see in that dialect not a vehicle of farce, but of intellect. » In « A Defence of the Abbey Theatre », *Uncollected Prose II*, collected and edited by John P. Frayne and Colton Johnson, New York, Columbia UP, 1976, p. 467.

en Juin 1901, l'éditeur Murray résiste longtemps avant d'accepter la publication de *Cuchulain of Muithermne* de Lady Gregory, à cause de son emploi du dialecte Kiltartan. Et dans un autre ordre d'idées, Yeats sera l'un des rares à défendre, contre ceux qui y voyaient une atteinte au mythe de la pureté du paysan et du peuple, la pièce de Synge *The Playboy of the Western World*, avec sa peinture autant réaliste que poétique des truculences de figures populaires de l'ouest irlandais. C'est ce que précise Françoise Morvan, traductrice de l'œuvre de Synge :

Montrant combien à partir des premières expériences de traduction de Douglas Hyde et du Kiltartan de Lady Gregory, Synge avait franchi un seuil, projetant soudain comme une évidence ce qui lui avait été donné à voir et qu'il avait longtemps ignoré, Yeats a souligné ce que pouvait avoir de transgressif et de courageux de la part de Synge le fait d'utiliser un parler paysan comme langue de théâtre et langue de poésie¹⁰³.

Si Yeats, quant à lui, avant même de parler de théâtre, ne se soucie de ce parler que pour retranscrire les récits et les légendes, dans son projet s'imbriquent indissociablement la dimension politique, la dimension littéraire, et la dimension linguistique. Or, il n'a entendu cette langue que, par sa nature même, proférée à voix haute par les conteurs de son enfance ; son oralité est au cœur de sa dimension politique autant que littéraire. Ainsi :

I deeply regret when I find that some folklorist [...] lacks the needful subtle imaginative sympathy to tell his stories well. There are innumerable little tunes of expression and quaint phrases that in the mouth of a peasant give half the meaning, and often the whole charm. [...] What lover of celtic lore has not been filled with a secret rage when he came upon some exquisite story, dear to him from childhood, written out in newspaper English and called science ? To me the ideal folklorist is Mr Douglas Hyde [...] In dialect and so forth he is careful to give us the most quaint, or poetical, or humorous version he has heard. [...] It is but a fair equivalent for the gesture and voice of the peasant tale teller¹⁰⁴.

C'est dans ce contexte que la notion de voix vient indissolublement se mêler à celle de langue populaire. Dans les articles comme dans la correspondance, dans *Autobiographies* aussi bien que dans ses nombreuses préfaces, lorsque Yeats parle de cette langue ou livre ses

¹⁰³ Françoise MORVAN, introduction à J. M. Synge, *Cavaliers de la mer, L'Ombre de la vallée*, Rennes, éditions Folle Avoine, 1993, p. 16.

¹⁰⁴ W. B. YEATS, Letter to the Editor of *The Academy*, 2 oct. 1890, in *Collected Letters I, op. cit.*, p. 229. « Je suis au regret de constater que tel folkloriste [...] manque de la subtile sympathie de l'imagination, indispensable pour bien conter ses histoires. Il existe d'innombrables petites inflexions de voix, des locutions pittoresques, qui dans la bouche d'un paysan, créent une bonne part du sens, et souvent tout le charme. [...] Quel amoureux de la tradition celtique n'a été saisi d'une rage secrète en tombant sur quelque histoire exquise, qu'il chérissait depuis l'enfance, écrite en anglais de journalisme, sous prétexte de science ! Pour moi le folkloriste idéal est Mr. Douglas Hyde [...]. En dialecte ou autrement il prend soin de nous offrir la version la plus pittoresque, la plus poétique et la plus humoristique qu'il connaisse. [...] Ainsi seulement il trouve un juste équivalent du geste et de la voix du conteur paysan ». On remarque au passage l'éloge de Douglas Hyde, même s'il se démarque par ailleurs de ses prises de position.

témoignages, ce sont toujours des voix qu'il évoque. Ces voix ne se dissocient ni de la langue qu'elles emploient, ni des récits qu'elles racontent, ni des ballades qu'elles chantent : ainsi de celles des poètes-bardes qu'il prend pour modèle littéraire, de Raftery à O'Carolan :

A great part of the poems and stories in Lady Gregory's book, were made or gathered between Burren and Cruachma¹⁰⁵. It was here that Raftery, the wandering country poet of ninety yeats ago, praised and blamed, chanting fine verses, and playing badly on his fiddle. It is here the ballads of meeting and parting have been sung, and some whose lamentations for defeat are still remembered may have passed through this plain flying from the battle of Aughrim¹⁰⁶.

Ce sont aussi celles des conteurs improvisés à la recherche de qui il passe ses journées à Sligo ou à Dublin ; ainsi lorsqu'il parle de sa mère :

She read no books, but she and the fisherman's wife would tell each other stories that Homer might have told.

Ou de Mary Battle, servante de l'oncle Pollexfen :

Much of my *Celtic Twilight* is but her daily speech¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Lady Gregory atteste elle-même de cette transmission orale, de génération en génération jusqu'à elle, des récits qu'elle rassemblera dans *The Kiltartan Poetry Book* : « An Aran man repeating to me the grief of a girl's heart in Irish told me it was with that song his mother had often sung him to sleep as a child. It was from an old woman who had known Mary Hynes and who said of her the sun and the moon never shone upon anything so handsome that I first heard Raftery's song of praise of her "the Pearl that was at Ballylee", a song that has gone around the world and as far as America. [...] I met many old people who had in the days before the famine seen or talked with the wandering poet who was in the succession of those who had made and recited their lyrics on the Irish roads before Chaucer wrote. [...] It was a man of a hundred years who told me the story of Cuchulain's fight with his son. » voir l'introduction à *Prose Translations from the Irish*, Dublin, Cuala Press, 1918. « Un homme d'Aran, me récitant en irlandais les peines de cœur d'une jeune fille, me dit que c'était avec cette chanson que sa mère l'endormait quand il était enfant. C'est dans la bouche d'une vieille femme ayant connu Mary Hynes – dont elle disait que la lune et le soleil n'avaient jamais éclairé une telle beauté – que j'entendis pour la première fois cette chanson de Raftery, à la louange de « la perle qui était à Ballylee », chanson qui s'est répandue dans le reste du monde et jusqu'en Amérique. J'ai rencontré beaucoup de vieilles personnes qui au temps de la famine avaient connu le poète errant, avaient parlé avec lui : lui, l'héritier de ceux qui avaient composé et récité leurs poèmes sur les routes d'Irlande bien avant que Chaucer ait écrit les siens. Ce fut un homme âgé de 100 ans qui me raconta l'histoire du combat de Cuchulain avec son fils ».

¹⁰⁶ In « The Galway Plains » (1903), *Essays and Introductions*, op. cit., p. 212. « Une grande partie des poèmes et des contes réunis dans le livre de Lady Gregory furent composés ou recueillis entre Burren et Cruachma. C'était ici que Raftery, le poète errant d'il y a quatre-vingt dix années, chantait louanges ou blâmes, en psalmodiant ses beaux vers et en jouant fort mal de son violon. C'est là que l'on a chanté des ballades qui contaient rencontres ou séparations. Certaines d'entre elles, encore bien connues, qui se lamentent sur la défaite d'Aughrim, ont peut-être survolé cette plaine jusqu'à nous depuis le champ de bataille ».

¹⁰⁷ « Reveries over Chilhood and Youth », in *Autobiographies*, London, Macmillan, 1955, pp. 61 et 71. « Elle ne lisait pas de livres, mais elle et la femme du pêcheur se racontaient l'une à l'autre des histoires qu'Homère eût pu conter » ; « Mon *Crépuscule Celtique* n'est pour une grande part que son parler quotidien » (tr. P. Leyris).

Ses souvenirs de jeunesse sont auditifs, des oiseaux qu'il va écouter et qui inspireront *The Shadowy Waters*, aux voix familiales ou amicales : parmi elles, John O'Leary, ou son ami le poète Lionel Johnson :

I shall, however, always remember that evening when Lionel Johnson read or spoke aloud in his musical monotone, where meaning and cadence found the most precise elocution, his poem suggested "by the statue of King Charles at Charing Cross". It was as though I listened to a great speech [...]. For long I only knew Downson's *O Mors*, to quote but the first words of its long title, and his *Villanelle of Sunset* from his reading [...] They were no speech but perfect song, though song for the speaking voice¹⁰⁸.

ou encore la comédienne Florence Farr (« She had three great gifts, a tranquil beauty, [...] an incomparable sense of rhythm and a beautiful voice »¹⁰⁹), et pour finir, son père :

My father read out poetry, for the first time, when I was eight or nine years old. Between Sligo and Rosses Point there is a tongue of land covered with coarse grass that runs out into the sea [...] It is the place where dead horses are buried. Sitting there my father read me *The Lays of ancient Rome* [...] later on he read me *Ivanhoe* and *The Lay of the Last Minstrel*¹¹⁰.

La dernière de ces voix, enfin, est évidemment la sienne propre : Yeats, comme l'on sait, écrit « à voix haute », construisant ses textes vers après vers, éprouvant vers à vers rythme et sonorités, comme en témoignent les récits de son père ou de la romancière et poétesse Katherine Tynan, témoin de ses débuts en littérature.

In the bardic manner he had already begun to dwell on the vowels, placing strong emphasis on the rhythm, which he hummed over and over for hours in the process of creating¹¹¹.

I used to be awakened in the night by a steady monotonous sound rising and falling. It was Willie chanting to himself in the watches of the night¹¹².

¹⁰⁸ *Autobiographies, op. cit.*, p. 301 (in « The Tragic Generation ») : « Je me souviendrai pourtant toute ma vie du soir où Lionel Johnson lut ou récita de sa voix monocorde et musicale, où signification et cadence trouvaient leur expression la plus précise, son poème conçu "près de la statue du Roi Charles à Charing Cross". C'était comme si j'eusse écouté un grand discours [...] Longtemps je n'ai connu l'*O mors* de Dowson – pour ne citer que les premiers mots de son long titre – et sa *Villanelle du couchant* que lus par lui [...] Ce n'était pas là du discours, mais un chant parfait, quoique destiné à être parlé » (tr. P. Leyris).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 121. « Elle avait trois grands dons, une beauté tranquille [...] un incomparable sens du rythme et une belle voix ».

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 46. « J'avais huit ou neuf ans lorsque mon père me lut pour la première fois de la poésie à haute voix. Entre Sligo et Rosses Point, s'étend une langue de terre couverte d'herbe rude qui débouche dans la mer ou dans la vase selon l'état de la marée. C'est à cet endroit qu'on enterre les chevaux morts. Assis là, mon père me lut les *Lais de la Rome antique* [...] Plus tard il me lut *Ivanhoé* et *Le Lais du dernier Ménestrel* » (tr. Pierre Leyris).

¹¹¹ J. B. YEATS, cité par Ronald Schuchard in « *The Countess Cathleen and the Chanting of Verse* », in *Yeats Annual* n°15, New York, Palgrave/Macmillan, 2002, p. 43 ; l'anecdote est également rapportée par Roy Foster dans *Yeats, A Life - I, op. cit.*, p. 39. « A la façon des bardes, il avait déjà commencé à travailler sur les voyelles, insistant fortement sur le rythme, qu'il fredonnait sans cesse pendant des heures au cours de sa composition ».

Avant même toute conceptualisation d'un théâtre de la parole, ce sont déjà ces « innumerable little tunes of expression and quaint phrases that in the mouth of a peasant give half the meaning, and often the whole charm »¹¹³ qui préoccupent Yeats. Qu'il s'agisse de transcrire par écrit un récit transmis oralement, ou de concevoir sa propre production poétique ou narrative, dans les deux cas est interrogé le lien entre d'une part l'état d'esprit, la voix, et donc la posture corporelle de celui qui parle ou écrit, et d'autre part la qualité rythmique du texte produit : cette interrogation fonde sa démarche d'écrivain, et ne le quitte plus jusqu'à ses dernières œuvres.

1.2. Oralité et théâtralité : le travail avec Lady Gregory.

Si c'est vers le récit ou la poésie épique et lyrique que le conduit au premier chef son intérêt pour les voix – voix des conteurs et des poètes-musiciens, passés ou présents – celui-ci ne peut pas ne pas l'emmenner aussi, irrésistiblement, vers la question du théâtre. L'entrée en théâtre du poète Yeats est pourtant à certains égards énigmatique. D'un côté, ses affinités avec le genre semblent d'emblée marquées du sceau de l'évidence, lorsqu'il écrit, par exemple, dès 1889 : « To me the dramatic is by far the pleasantest poetic form »¹¹⁴. De l'autre, ses premières années sont dominées par l'activité journalistique, et par le travail de création poétique ou narrative. Les premiers textes dramatiques de jeunesse – *Vivien and Time*, *Mosada*, ou *The Island of Statues*, ne semblent pas être au premier plan de ses productions littéraires. Il faut du temps, et d'autres rencontres, pour que la conjonction s'opère entre plusieurs préoccupations qui, rassemblées, déclencheront l'élan créatif de sa production dramatique. Le projet de ré-écriture des sagas irlandaises, en rencontrant la réflexion sur l'oralité d'une langue, et sur la dimension homérique des récits, permettra à Yeats de dépasser les premières expérimentations marquées par la sentimentalité, pour entrer dans la production d'œuvres théâtrales plus élaborées. Le caractère définitif des quelques mots adressés à Katherine Tynan prend donc valeur, sur une tonalité volontariste très caractéristique de Yeats, d'effet d'annonce, longtemps avant que ne soit explicitement formulé dans toute son ampleur un projet théâtral : raviver une culture nationale, et sa dimension épique, en adaptant pour le

¹¹² Katherine TYNAN citée par Ronald Schuchard, *op. cit.*, p. 43. « J'étais souvent réveillée la nuit par un son monotone, qui s'élevait puis faiblissait. C'était Willie, chantant pour lui tout seul pendant les veilles de la nuit ».

¹¹³ Voir citation et note 105.

¹¹⁴ W. B. YEATS, Lettre à Katherine Tynan du 21 avril 1889, in *Collected Letters I*, *op. cit.*, p. 160. « Pour moi la forme dramatique est de loin la plus satisfaisante ».

théâtre tout un pan de la matière orale traditionnelle ; et ce faisant donner toute sa place au travail de la langue et de la parole. En attendant, c'est en cherchant des matériaux narratifs pour son recueil de récits *Fairy and Folk Tales* que Yeats, incidemment, s'essaye au théâtre, comme le dit Michael Sidnell : « In 1888, as Yeats began to work on *The Countess Kathleen O'Shea*, he was making his first attempt to write specifically for the theatre »¹¹⁵. C'est au cours de toute cette recherche qu'il trouve également, déjà, les thématiques futures d'une dizaine de pièces, de *The Hour-Glass* aux pièces du cycle de Cuchulain, en particulier. Les années 1890 sont marquées par un travail encore invisible et laborieux : la lente gestation de l'écriture de *The Countess Cathleen* (parue en 1892, et révisée jusqu'en 1899, date de sa création), et de *The Shadowy Waters* (pièce qui, quant à elle, ne connaîtra la première d'une longue série de versions éditées, après de multiples révisions, que onze ans plus tard, en 1900).

C'est la rencontre de Lady Gregory qui permet une formulation définitive du double projet de création d'un théâtre national, et d'un travail sur la langue, comme l'indique, dès 1897, le texte de lancement programmatique du futur *Irish Literary Theatre* :

We propose to have performed in Dublin in the spring of every year certain Celtic and Irish plays, which whatever be their degree of excellence, will be written with a high ambition ; and to make a beginning next spring with two plays, a play of modern Ireland and in prose by Mr Edward Martyn and a play of legendary Ireland and in verse by Mr W. B. Yeats. We expect to follow these plays by Mr George Moore, Mr Standish O'Grady, Miss Fiona Mc Leod and others, in other years ; so to build up a Celtic and Irish dramatic school [...] 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 of England, and without which no new movement in art or literature can succeed¹¹⁶.

Par la suite, il confirme cette ambition dans des réflexions fragmentaires, au fil de ses essais :

¹¹⁵ Michael Sidnell, in *The Cornell Yeats: The Countess Cathleen*, ed. by Michael Sidnell and Wayne Chapman, Ithaca, Cornell UP, 1999, p. XXXVII. « En 1888, en commençant à travailler sur la Comtesse Kathleen O'Shea, Yeats tentait pour la première fois d'écrire spécifiquement pour le théâtre ».

¹¹⁶ W. B. YEATS, Letter to the Guarantors for a « Celtic » Theatre, juillet 1897, in *Collected Letters II, op. cit.*, pp. 123-124. « Nous projetons de faire jouer à Dublin, chaque année au printemps, certaines pièces celtiques et irlandaises qui, quel que soit leur degré d'excellence, seront écrites avec une ambition élevée ; nous débiterons au printemps avec deux pièces, une pièce en prose, située dans l'Irlande moderne, par Mr Edward Martyn, et une pièce en vers, présentant une Irlande de légende, par Mr W. B. Yeats. Nous nous proposons de les faire suivre dans les années qui suivront par Mr George Moore, Mr Standish O'Grady, Miss Fiona Mc Leod et d'autres ; pour fonder ainsi une école dramatique celtique et irlandaise.[...] Nous espérons rencontrer en Irlande un public neuf et imaginatif, formé à l'écoute par sa passion pour l'art oratoire, et nous croyons que notre désir de porter à la scène les pensées et les émotions les plus profondes de l'Irlande nous assurera un accueil bienveillant, et cette liberté d'expérimentation que l'on ne trouve pas dans les théâtres d'Angleterre, et sans laquelle aucun mouvement nouveau en art ou en littérature ne peut réussir ».

The truth is that the Irish people are at that precise stage of their history when imagination, shaped by many stirring events, desires dramatic expression¹¹⁷.

[...]

I want to go down again to primary ideas. I want to put old stories into verse, and if I put them into dramatic verse it will matter less to me henceforward who plays them than what they play, and how they play. I hope to get our heroic age into verse, and to solve some problems of the speaking of verse to musical notes¹¹⁸.

Le théâtre n'est-il pas par excellence le lieu où l'on peut faire entendre l'oralité « anglo-irlandaise », et la poésie ? Pour Yeats, l'écriture théâtrale va devenir le moyen à la fois de mettre en scène les figures homériques de poètes, de bardes ou de conteurs, et de faire entendre, dans la bouche de ses personnages, une langue orale populaire. Ce n'est donc que progressivement que nous trouvons, dans l'œuvre théâtrale, des traces de cette langue, même si les premières répliques de *The Countess Cathleen* (1892) semblent prendre valeur de manifeste :

Mary : What can have made the grey hen flutter so ?
 [...]
Mary : What can have kept your father all this while ?
 [...]
Teigue : And the last penny gone.
 [...]
Mary : God, that to this hour has found bit and sup,
 Will cater for us still.
 [...] Maybe He'd have us die because He knows,
 That every wicked sight is hid from the eye,
 And all fool talk from the ear !¹¹⁹

¹¹⁷ « Samhain 1901 » in *The Irish Dramatic Movement in Collected Works of W. B. Yeats*, Vol. VIII, edited by Mary FitzGerald and Richard J. Finneran, Scribner, 2003, p. 4. « La vérité est que le peuple Irlandais en est à ce stade précis de son histoire où l'imagination, modelée par de nombreux événements qui l'émeuvent, désire s'exprimer dans le théâtre » (tr. J. G.).

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 6. « Je désire retourner vers des idées fondamentales. Je désire mettre en vers de vieilles histoires, et si j'en fais des drames poétiques, il m'importera moins désormais de savoir quels acteurs les jouent que de savoir ce qu'ils jouent et comment ils le jouent. J'espère mettre en vers notre ère héroïque, et apporter une solution à quelques-uns des problèmes que pose la diction de vers avec accompagnement musical ».

¹¹⁹ *Var. Pl.*, p. 5. « Mary : Qu'est ce qui peut bien agiter ainsi la poule grise ? [...] Mary : Qu'est-ce qui a pu retenir ton père tout ce temps ? [...] Teigue : Et le dernier sou est parti. [...] Mary : Dieu, qui jusqu'à cette heure nous a donné le boire et le manger, / Pourvoira à nos besoins. [...] Peut-être veut-il que nous mourrions car Il sait / Que – l'oreille bouchée et l'œil bouché – Tout ce qui est mauvais est caché à l'œil, / Et toute sottise conversation à l'oreille ! » (tr. J. G.). Dans *The Countess Cathleen*, à l'époque d'un passé indéfini ravagé par la famine, le paysan Shemus et son fils Teigue vendent leur âme à deux marchands envoyés du diable, en échange de la richesse. Pour les sauver, eux et tous les paysans, la Comtesse Cathleen vend à son tour son âme, avant d'être miraculeusement sauvée par une intervention divine. La pièce connut trois versions successives, une première en cinq scènes et en prose en 1892, une deuxième en 3 actes, pour la création, en 1899, et une troisième pour la reprise en 1912, dans une scénographie de Craig. A chaque fois Yeats y renforce le caractère lyrique et poétique de l'écriture.

Dans cette ouverture de scène, la souplesse du vers permet à la fois de marquer des tournures orales abruptes, caractérisées par des raccourcis syntaxiques – « flutter so », « the last penny gone », « that to this hour has found bit and sup » – et de valoriser une musicalité forte, faite d'effets de scansion provoqués par les accumulations presque interjectives (« bit and sup »), les répétitions de fragments (« what can have made... what can have kept ; when... when »). Par la suite, malgré les enquêtes menées dès les années 1880 autour de Sligo, Yeats reconnaît pourtant s'écarter de l'usage de la langue dialectale dans ses premières œuvres poétiques ou théâtrales. Lorsqu'il retrouve le projet d'écrire des pièces mettant en scène des personnages populaires, et de transcrire leur langue parlée, il avoue même son incapacité d'y parvenir : c'est ce qui le conduit à se tourner vers Lady Gregory.

[...] Lady Gregory had written no plays but had, I discovered, a greater knowledge of the country mind and country speech than anybody I had ever met with [...]¹²⁰

Dans ses *Autobiographies*, il témoigne du travail d'enquête repris à ses côtés :

Lady Gregory brought me from cottage to cottage collecting folk-lore. Every night she wrote out what we had heard in the dialect of the cottages. She wrote, if my memory does not deceive me, two hundred thousand words, discovering that vivid English she was the first to use upon the stage¹²¹.

La collaboration qui se met en place au début des années 1900 va durer presque dix ans, sur au moins cinq pièces, jusqu'à *The Unicorn from the Stars*, et même au-delà, avec les

¹²⁰ Préface à *The Unicorn from the Stars and Other Plays*, New York, 1908, cité dans *Var. Pl.*, p. 1295. « Lady Gregory n'avait pas écrit de pièce de théâtre, mais avait plus que toute autre personne, comme je le découvris, une grande connaissance des tournures d'esprit et du langage des paysans ». On ne reviendra pas sur la vie et le parcours de Lady Gregory (1852-1932), amie et mécène de Yeats. Dès l'été 1896, après leurs premières conversations, elle prend au mot la proposition du jeune poète, et sillonne les chaumières du comté pour rassembler des histoires. Ecrivant en partie en anglais, en partie en gaélique – qu'elle apprend durant toute cette période – elle développe son propre traitement du parler irlandais collectif, qu'elle intitule elle-même *kiltartan*. Au printemps 1898, elle croise Synge aux îles d'Aran, qui fait le même travail qu'elle. En 1900, Yeats lui propose distraitemment de le soulager d'une commande qui vient de lui être faite ; il s'agit de publier un nouveau recueil de légendes irlandaises. Il ne se doute pas qu'elle va s'engouffrer dans ce travail. En l'espace de deux ans et demie, et des mois de recherche quotidienne au *British Museum*, ou dans les manuscrits de la *Royal Irish Academy*, ou de la Société Archéologique, croisant les textes avec les histoires qu'elle a entendues, elle produit *Cuchulain of Muithermne*, puis *Gods and Fighting Men*, révélant à son entourage extérieur sa vocation littéraire. Sur Lady Gregory, voir Hazard ADAMS, *Lady Gregory*, Burknell University Press, Cranbury NJ, 1973 ; Mary Lou KOHFELDT, *Lady Gregory : the Woman behind the Irish Renaissance*, London, Deutsch 1985 ; ou Colm TOIBIN, *Lady Gregory's Toothbrush*, London, Picador, 2003.

¹²¹ « Dramatis Personae », in *Autobiographies*, London, Macmillan, 1955, p. 400 : « Lady Gregory me mena de chaumière en chaumière pour recueillir des traditions populaires. Chaque soir elle écrivait ce que nous avions entendu dans le dialecte des chaumières. Elle écrivit de la sorte, si j'ai bonne mémoire, deux cent mille mots, découvrant cet anglais coloré qu'elle fut la première à employer sur la scène. » *Dramatis Personae*, traduction Pierre Leyris, Mercure de France, 1974, p. 31.

différentes versions de *The Green Helmet*. On suit ainsi pas à pas la démarche, aussi bien à travers les textes eux-mêmes, que dans tous ses avant-propos et introductions aux éditions des pièces. Ainsi pour *Where There is Nothing* en 1901-1902 :

Some years ago I wrote in a fortnight with the help of Lady Gregory and another friend a five-act tragedy called *Where there is Nothing*. [...] I began with this new thought to dictate the play to Lady Gregory, but since I had last worked with her, her knowledge of the stage and her mastery of dialogue had so increased that my imagination could not go neck to neck with hers. I found myself, too, with an old difficulty, that my words flow freely alone when my people speak in verse, or in words that are like those we put into verse ; and so after an attempt to work alone I gave my scheme to her. The result is a play almost wholly hers in handiwork, which I can yet read, as I have just done after the stories of *The Secret Rose*, and recognize thoughts, a point of view, an artistic aim which seem a part of my world¹²².

Le travail se poursuit avec *The Pot of Broth* en 1902-1903 :

This play may be more Lady Gregory's than mine, for I remember once urging her to include it in her own work, and her refusing to do so¹²³.

Il se développe simultanément avec *Cathleen ni Houlihan* :

I had dreamed the subject of *Cathleen ni Houlihan*, but found when I looked for words that I could not create peasant dialogue that would go nearer to peasant life than the dialogue in *The Land of Heart's Desire* or *The Countess Cathleen*. [...] and to do this I added another knowledge to my own¹²⁴.

¹²² in *Var. Pl.*, pp. 712-713 ; cette introduction fut écrite en mars 1908. « Il y a quelques années j'ai écrit, en l'espace de deux semaines, avec l'aide de Lady Gregory et d'un autre ami, une tragédie en cinq actes intitulée *Where there is Nothing* [...] Sur ce sujet nouveau, je commençai à dicter la pièce à Lady Gregory. Mais depuis la dernière fois où nous avons travaillé ensemble, sa connaissance de la scène, sa maîtrise du dialogue, s'étaient tellement développées que mon imagination ne put marcher de pair avec la sienne. Je me suis aussi retrouvé devant une vieille et familière difficulté : mes mots ne coulent librement d'eux-mêmes que là où mes personnages parlent en vers, ou avec des mots comparables à ceux que l'on utilise en poésie. Ainsi donc, après une tentative pour travailler seul, je lui confiai mon projet. Il en résulta une pièce qui est presque entièrement son œuvre dans sa facture, et que je lis cependant, comme je viens de le faire après les contes de *The Secret Rose*, en y retrouvant les pensées, une vision des choses, un projet artistique qui semblent faire partie de mon univers ».

¹²³ Introduction à *Plays in Prose and Verse*, London, Macmillan, 1922, *ibid.*, p. 254. « Cette pièce est sans doute plus de Lady Gregory que de moi-même, car j'ai le souvenir de l'avoir à l'époque incitée à l'inclure dans ses propres textes, et de son refus de le faire ».

¹²⁴ Préface à *The Unicorn from the Stars and Other Plays*, London and New York, Macmillan, 1908, in *Var. Pl.*, pp. 1295-1296. « J'avais rêvé du thème de *Cathleen Ni Houlihan*, mais je découvris, lorsque je me mis à chercher mes mots, que je ne pouvais créer un dialogue de paysans se rapprochant plus de la vie des paysans que les dialogues de *The Land of Heart's Desire* ou de *The Countess Cathleen* [...] et pour y parvenir, je dus adjoindre une nouvelle compétence à la mienne... ».

La ré-écriture de *Where there is Nothing* et sa transformation en ce qui devient *The Unicorn from the Stars*, créé à l'*Abbey Theatre* en Novembre 1907, fait logiquement l'objet d'une nouvelle collaboration.

The scene seemed amusing on the stage, but its crude speculative commonplaces filled me with shame and I withdrew the play from circulation. That I might free myself from what seemed a contamination, I asked Lady Gregory to help me turn my old plot into *The Unicorn from the Stars*¹²⁵.

On peut supposer que dans *On Baile's Strand* en 1904 (on pense au dialogue entre les deux mendians, au début et à la fin de la pièce), *The King's Threshold* en 1903-1904 (pour les interventions des mendians estropiés), et même dans *The Shadowy Waters* à partir des ré-écritures en 1904 (en particulier concernant le dialogue des marins dans la version dite scénique), dès que la question dialectale se pose, il fait appel à ses services – il en fait au demeurant à demi-mot l'aveu dès l'introduction à *Cathleen ni Houlihan* en 1903 :

We turned my dream into the little play *Cathleen ni Houlihan* and when we gave it to the little theatre in Dublin and found that the working people liked it, you helped me to put my other dramatic fables into speech¹²⁶.

Il renouvelle cet aveu dans l'introduction à *Plays in Prose and Verse* en 1922, avant de le confirmer dans ses *Collected Plays* en 1934 :

I hardly know how much of the play is my work, for Lady Gregory helped me as she has helped in every play of mine where there is dialect, and sometimes where there is not.

She had generally some part wherever there is dialect and often where there is not¹²⁷.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 712-713. « La scène paraissait amusante au théâtre, mais ses lieux communs vulgaires et provocants m'emplirent de honte, et je retirai la pièce de la circulation. Pour me libérer de ce qui paraissait une impureté, je demandai à Lady Gregory de m'aider à transformer ma fable initiale, pour en faire *The Unicorn from the Stars* ».

¹²⁶ *Ibid.*, p. 232 (texte de février 1903). « Nous avons fait de mon rêve la petite pièce *Cathleen Ni Houlihan*, et lorsque nous l'avons présentée dans ce petit théâtre à Dublin, et avons découvert que les ouvriers l'aimaient bien, vous m'avez aidé à mettre en paroles mes autres fables dramatiques ».

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 25 et 1309 : « J'ai du mal à savoir la part qui me revient dans ce travail, car Lady Gregory m'a aidé tout comme elle l'a fait dans toutes les pièces où il y a du dialecte, et parfois même lorsqu'il n'y en a pas ». « Dans l'ensemble, elle apportait sa contribution partout où il y avait du dialecte et parfois quand il n'y en avait pas ». On trouve ainsi, disséminées dans la correspondance de Yeats, des phrases faisant incidemment l'aveu de cette collaboration systématique, durant toute la décennie 1900-1910. Ainsi à propos de *On Baile's Strand* : « I cannot do the new "Baile Strand" without your help over the opening conversations » (lettre à Lady Gregory du 14 janvier 1905, in *Collected Letters IV*, ed. by John Kelly and Ronald Schuchard, *op. cit.*, p. 19. « Je ne peux faire le nouveau "Rivage de Baile" sans votre aide pour le dialogue d'ouverture de la pièce »); ou à propos de *Deirdre* : « Lady Gregory has helped me very much with the scenario » (lettre à Synge du 3 octobre 1906, *ibid.*, p. 509).

1.3. Des traces d'oralité dans l'écriture théâtrale : *Cathleen Ni Houlihan, The Pot of Broth, The King's Threshold, The Unicorn from the Stars* et le dialecte « Kiltartan »¹²⁸.

Lady Gregory use, pour écrire les parties dialoguées des pièces de Yeats, d'une langue qu'elle utilise elle-même lorsqu'elle traduit les ballades en gaélique de son recueil de récits ou de poèmes *The Kiltartan Poetry Book : Prose Translations from the Irish*, ou lorsqu'elle ré-écrit l'ensemble des récits traditionnels rassemblés dans ses deux ouvrages *Cuchulain of Muithermne* et *God and Fighting Men*, qui exercent une influence décisive sur Yeats. Pour la décrire, elle évoque la langue de sa nourrice Mary Sheridan, et les contes de son enfance, ou les voix de paysans pensant en irlandais et parlant en anglais, interrogés autour de sa propriété de Coole : le village de Kiltartan, et, par extension, toute la région du County Clare jusqu'à Galway, et au-delà, les Iles d'Aran.

I was becoming conscious of a world close to me and that I had been ignorant of. It was not now in the newspapers I looked for poetic emotions [...] It was among farmers and potato diggers and old men in workhouses and beggars at my own door that I found what was beyond these and yet farther beyond that drawing room poet of my childhood in the expression of love and grief and the pain of parting [...] In translating these poems I have chosen to do so in the speech of the thatched houses where I have heard and gathered them. An Craoibhin¹²⁹ had already used this Gaelic construction, these Elizabethan phrases, in translating the love songs of Connacht, as I have used it even in my creative work. Synge had not yet used it when he found in my *Cuchulain of Muithermne*, « the dialect he had been trying to master » and of which he afterwards made such splendid use¹³⁰.

¹²⁸ Nous sommes très redevables, pour ce point, à Michèle Dalmasso, dont l'étude fouillée du « Kiltartan » dans l'œuvre dramatique de Lady Gregory nous a permis d'aborder avec de précieux outils la façon dont elle a pu ré-investir ses trouvailles linguistiques dans le théâtre de Yeats. Les différentes recherches, en anglais ou en français, sur la langue de Synge, ou les analyses linguistiques de D. O'Muirthe ou T. Henn, ont utilement complété ce premier matériau de travail. Voir Michèle DALMASSO, *Lady Gregory et la Renaissance irlandaise*, thèse de doctorat, *op. cit.* ; Diarmaid O'MUIRITHE, *A Dictionary of Anglo-Irish*, Dublin, Four Court Press, 2000 ; Roger MAC HUGH and Maurice HARMON, *The Irish English Dialect of Synge's Plays*, Appendix to *Short History of Anglo-irish Literature from its origins to the present day*, Dublin, Wolfhound Press, 1982 ; voir enfin les différents textes de Jean-Michel Deprats et Françoise Morvan cités dans ce chapitre.

¹²⁹ Nom Gaélique de Douglas Hyde.

¹³⁰ Lady Augusta GREGORY, introduction à *The Kiltartan Poetry Book : Prose translations from the Irish*, Dublin, Cuala Press, 1918. « Je prenais peu à peu conscience d'un monde tout proche de moi, dont j'étais resté ignorant. Ce n'était plus maintenant dans les journaux que je recherchais les émotions poétiques [...] C'était parmi les fermiers, les ramasseurs de pommes de terre, les vieillards dans les asiles et les mendiants à ma porte, que je trouvais ce qui allait bien au-delà d'eux, et même bien au-delà que les poètes de salon du temps de mon enfance, pour exprimer l'amour, la souffrance, la douleur de la séparation. En traduisant ces poèmes, j'ai fait le choix de la langue des chaumières où je les ai entendus et recueillis. An Craoibhin s'était déjà servi de cette construction gaélique, ces locutions élisabéthaines, dans ses traductions des chansons d'amour du Connacht, comme je l'ai fait moi-même dans mon travail de création. Synge ne l'avait pas encore employée quand il la rencontra dans mon *Cuchulain de Muithermne*, "le dialecte qu'il s'était efforcé de maîtriser", et dont il fit par la suite un si magnifique usage ».

De cette langue, il faut donc retenir les tournures verbales et syntaxiques du gaélique appliquées à l'anglais (par l'effet d'une traduction idiomatique spontanée du gaélique en anglais), une syntaxe et un vocabulaire qui parfois croisent le vocabulaire ou les tournures d'un anglais archaïque, datant de la période élisabéthaine, soit qu'il soit encore parlé localement, soit qu'il ait été véhiculé par les traductions de la Bible.

1.3.1. Syntaxe verbale.

Ce sont d'abord les conjugaisons et les constructions verbales qui sont concernées. Ainsi l'impératif de la deuxième personne se construit-il avec l'auxiliaire « let » et le pronom « you », qu'il soit à la forme affirmative ou négative :

Sibby's voice : Stop the gap, **let you stop the gap**, John. Stop that old schemer of a hen [...]¹³¹

Cette tournure produit un effet d'insistance sur la personne à qui l'ordre est adressé, interpellée par le pronom. Au conditionnel, l'emploi d'une tournure impersonnelle hypothétique suivie d'une proposition infinitive, valorise quant à elle l'objet et non le sujet de l'hypothèse.

Andrew : **There might no bad thing be** on the lad at all¹³².

A l'indicatif, la tournure la plus usuelle, et semble-t-il la plus typique de cette langue, du moins des choix stylistiques de Lady Gregory, réside par ailleurs dans ce qui est habituellement dénommé le « Kiltartan infinitive »¹³³. Il s'agit simplement de l'association d'un sujet et d'un verbe à l'infinitif, qui se substitue à une forme conjuguée :

¹³¹ *The Pot of Broth*, in *Var. Pl.*, p. 237. Nous soulignons. « Barre le chemin, voyons, barre le chemin, John. Empêche cette vieille filou de poule [...] » (tr. J. G.). Dans cette très courte *peasant play*, ou comédie rurale typiquement irlandaise, un vagabond gruge un couple de paysans naïfs, et leur siffle leur souper, en leur faisant croire aux pouvoirs magiques d'un simple caillou.

¹³² *The Unicorn from the Stars*, *ibid.*, p. 656. « Peut-être que le gars n'a rien de mal » (tr. J. G.). La pièce nous présente une famille d'artisans aisés, composée du patron, Thomas Hearne, de son frère Andrew, et de son neveu Martin – lequel Martin, saisi par des visions apocalyptiques, finit par rejeter toute vie matérielle, et incendier l'atelier de son oncle, soutenu par un groupe de mendiants.

¹³³ Cette tournure typique du comté de Galway, nous explique Michèle Dalmasso, est très fréquemment utilisée par Lady Gregory dans son propre théâtre, au point d'en faire une marque d'identité ; on pourrait donc s'attendre à la rencontrer aussi fréquemment dans les textes de Yeats. Il n'en est rien, pourtant ; cette différence, dont on ne sait si elle correspond ou non à un choix, révèle dans tous les cas un travail sélectif de traits idiomatiques – nous reviendrons plus loin sur le sens d'un tel « retraitement » de la langue.

- Biddy : **Himself to be** after his meal and ourselves staggering with the hunger !
[...]
- Nanny : And that is what no son of your own could do and **he to meet you** at the foot of the gallows¹³⁴.

Le même emploi d'un infinitif à la forme progressive permet l'expression de la durée ou de l'habitude :

- Nanny : That the pain of your front tooth may be in your back tooth, **you to be grabbing my share** !¹³⁵
- Bridget : A good steady boy that will make use of the money, **and not be running through it** or spending it on drink like another¹³⁶.

La tournure est doublement originale lorsqu'elle associe la nuance de la forme progressive à l'infinitif à la vivacité d'un éclat de colère :

- Thomas : That is no way **to be speaking to me**¹³⁷.

On rencontre également une tournure fréquentative construite avec l'auxiliaire « do » suivi de « be » + forme progressive, exprimant la répétition d'une action ou d'un fait – cette construction remplaçant la tournure anglaise « is always + -ing » :

- Patrick : **They do be cheering** when the horses take the water well.
[...]
- Bridget : **I do be thinking sometimes** [...] We might be put in the way of making Patrick a priest some day [...] ¹³⁸

¹³⁴ *The Unicorn from the Stars, ibid.*, pp. 676-677. « Il est lui-même à la recherche de son repas et nous, nous chancelons de faim ! [...] C'est ce qu'aucun fils à toi ne pouvait faire ; il te rencontrerait au pied du gibet » (tr. J. G.). Biddy, Nanny, Johnny et Paudeen sont les quatre mendiants de la pièce, naturellement bavards, chameilleurs, et perpétuellement ivres.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 678. « Que la douleur de ta dent de devant soit aussi dans ta dent de derrière, toi qui attrapes ma part ! » (tr. J. G.).

¹³⁶ *Cathleen ni Houlihan, ibid.* pp. 218-219. « Un bon garçon solide qui saura bien employer l'argent, sans le laisser filer ou le dépenser dans la boisson comme d'autres » (tr. J. G.). Nous reviendrons plus loin sur l'argument de cette pièce, la plus importante de la série des *Miracle Plays* de Yeats.

¹³⁷ *The Unicorn from the Stars, ibid.* p. 664. « Ce n'est pas une façon de me parler ».

¹³⁸ *Cathleen ni Houlihan, ibid.*, pp. 219-220. « Patrick : Ils poussent des acclamations quand les chevaux n'ont pas peur de l'eau. / Bridget : Il m'arrive de penser [...] on pourrait envisager de faire de Patrick un prêtre un jour [...] » (tr. J. G.).

On trouve encore une tournure conditionnelle formée d'un auxiliaire suivi d'un infinitif à la forme progressive – ici au conditionnel passé :

Patrick : Will Delia remember [...] to bring the greyhound pup she promised me **when she would be coming to the house** ?¹³⁹

Pour revenir sur la forme progressive, son utilisation sans auxiliaire est courante dans son emploi classique de valeur également durative ou fréquentative :

Johnny : What provision did I get from you by day or by night but your own bad character to be joined on to my own, **and I following at your heels** ? [...] ¹⁴⁰

L'emploi de la forme progressive se fait parfois là où l'on attendrait une forme simple, pour exprimer une opinion, faire une déclaration, valorisant de ce fait une pensée en train de se formuler, une hésitation du locuteur – la forme progressive ayant une tonalité moins catégorique que la forme simple.

Sibby : What is it you are asking ?¹⁴¹

Enfin, le gaélique ne possédant pas de *present perfect* ou de *pluperfect*, le dialecte populaire supplée à cette lacune en utilisant l'auxiliaire « to be » au présent ou au prétérit, suivi de la préposition « after » et du participe présent. Cette construction équivaut à un passé immédiat (je viens de, je venais de...), et fait d'ailleurs souvent même l'économie de l'auxiliaire :

Peter : I hope he has brought Delia's fortune with him safe, for fear the people might go back on the bargain and **I after making it** ¹⁴².

Une expression symétrique exprime d'ailleurs le futur immédiat (être sur le point de), la locution adverbiale « all to » s'interposant entre le pronom et le verbe :

John's voice : What can I do, Sibby ? **I all to had my hand upon her** when she flew away !¹⁴³

¹³⁹ *Ibid.*, p. 219. « Patrick : Crois-tu que Delia se rappellera qu'elle a promis de m'apporter le chiot d'un lévrier quand elle viendra à la maison ? » (tr. J. G.).

¹⁴⁰ *The Unicorn from the Stars, ibid.*, p. 677. « Que m'as-tu donné de jour ou de nuit, sauf ton mauvais caractère à mettre au bout du mien, et moi qui marche sur tes talons [...] » (tr. J. G.).

¹⁴¹ *The Pot of Broth, ibid.*, p. 242. « Sibby : Eh bien, que demandez-vous ? » (tr. J. G.).

¹⁴² *Cathleen ni Houlihan, ibid.*, p. 216. « Peter : J'espère qu'il a bien apporté avec lui le magot de Delia, au cas où sa famille reviendrait sur le marché que j'ai passé » (tr. J. G.).

D'une façon générale cette langue multiplie l'emploi des auxiliaires avec une valeur fréquemment emphatique : « when he did see her », « If I did know you ».

1.3.2. *Constructions idiomatiques.*

La syntaxe et les tournures grammaticales sont également, de leur côté, largement transformées par les constructions du gaélique. L'« anglo-irlandais » se distingue alors de l'anglais en ce qu'il n'utilise pas des conjonctions de subordination différentes selon l'idée à exprimer, mais y substitue des tournures générales – fondées pour la plupart sur la coordination « and » – qui peuvent, suivant le contexte, exprimer des idées aussi variées que la temporalité, la simultanéité, l'opposition, la condition. On peut ainsi distinguer trois tournures principales :

– d'une part l'association de la conjonction « and », du pronom et du participe présent ; cette construction, dans sa forme pure, correspond à la conjonction gaélique « agus » qui introduit des subordonnées de significations variées. On la rencontre très fréquemment, notamment dans bon nombre des exemples déjà cités, mais aussi, par exemple, dans *Cathleen ni Houlihan*, dans une tournure temporelle telle que :

Peter : Did you hear a noise of cheering, **and you coming up the hill**¹⁴⁴.

ou encore dans *The Unicorn from the Stars* :

Andrew : I had all that in mind **and I bringing him**¹⁴⁵.

Nanny : It's the singers will be stopping their songs **and the jobbers turning** from their cattle in the fairs to be taking a view of the laces of it and the buttons !¹⁴⁶

¹⁴³ *The Pot of Broth, ibid.*, p. 237. « La voix de John : Qu'est-ce que je peux faire, Sibby ? J'avais presque ma main dessus quand elle s'est envolée ! » (tr. J. G.).

¹⁴⁴ *Cathleen ni Houlihan, ibid.*, p. 223. « Avez-vous entendu des acclamations quand vous montiez la colline ? » (tr. J. G.).

¹⁴⁵ *The Unicorn from the Stars, ibid.* p. 656. « J'avais tout cela à l'esprit quand je l'ai amené » (tr. J. G.).

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 692. « Ce sont les chanteurs qui arrêteront leurs chansons et les tâcherons dans les foires qui se détourneront de leur bétail pour jeter un regard sur ces dentelles et ces boutons ! » (tr. J. G.).

La même conjonction combinée avec « after » exprime, comme il a été dit plus haut, le passé immédiat en plus de la subordination. Une variante de la même construction omet la forme verbale en –ing, ce qui donne seulement l’association de and + le pronom + un adjectif, ou un participe passé, ou un nom :

Bridget : I do be thinking sometimes [...] and the Cahels such a good back to us in the district [...] We might be put in the way of making Patrick a priest some day, **and he so good at his books**¹⁴⁷.

Second Cripple : [...] He was no sooner dead than every thorn-tree from Inchy to Kiltartan withered, **and he a ragged man like ourselves**¹⁴⁸.

L’ellipse de la forme verbale n’empêche pas non plus la possibilité d’une tournure circonstancielle :

Peter : He won’t find it so easy to get it **and he with no place of his own**¹⁴⁹.

– D’autre part, l’association pronom + verbe à l’infinitif (actif ou passif, forme simple ou progressive) peut exprimer différentes valeurs circonstancielle, en particulier la tournure hypothétique :

Thomas : **He to have stopped here**, he might have taken some fancies, and got into some trouble, going against the government maybe the same as Johnny Gibbons that is at his time an outlaw, having a price upon his head.

Thomas : It would give no good name to the place **such a thing to be happening** in it. [...] It would be no credit at all **such a thing to be heard of in this house**¹⁵⁰.

– Enfin, les proposition relatives sont construites avec omission du pronom relatif, même lorsqu’il est sujet :

¹⁴⁷ *Cathleen ni Houlihan, ibid.*, p. 220. « Bridget : Il m’arrive de penser [...] [et maintenant] que nous pouvons nous appuyer sur les Cahel dans la région, [...] on pourrait envisager de faire de Patrick un prêtre un jour, lui qui est si fort dans les études. » (tr. J. G.).

¹⁴⁸ *The King’s Threshold, ibid.* p. 270. « [...] et il n’était pas plus tôt mort que tous les arbres piquants depuis Inchy jusqu’à Kiltartan étaient secs, et lui, c’était un loqueteux comme nous-mêmes » (tr. Y. de B.). Dans cette pièce, d’une tonalité moins populaire que les précédentes, les exemples de tournures idiomatiques sont plus rares. Son argument est centré sur le poète Seanchan qui, par une grève de la faim, résiste à l’arbitraire du roi Guaire. Les mendiants estropiés présentés ici font partie de la galerie de personnages qui défilent devant lui pour le convaincre d’interrompre son jeûne. Nous reviendrons longuement sur cette pièce dans les chapitres suivants.

¹⁴⁹ *Cathleen ni Houlihan, ibid.*, p. 220. « Peter : [...] il ne le trouvera pas aussi facilement, vu qu’il n’a pas d’endroit à lui » (tr. J. G.).

¹⁵⁰ *The Unicorn from the Stars, ibid.* pp. 652 et 656 : « S’il avait arrêté... Si une telle chose arrivait... Si on entendait parler d’une telle chose... » etc.

- What was it brought him to his death¹⁵¹.
- It is likely Martin would be walking at this time.
- It's a good little jacket for myself will come out of it¹⁵².

Cette relative sans relatif se conjugue parfois avec une autre construction sans terme « embrayeur », accumulant les enchaînements abrupts d'une proposition à l'autre :

Andrew : I am in dread **trance is a thing might run through the house the same as** the cholera morbus¹⁵³.

1.3.3. *Tournures présentatives.*

Par ailleurs, l'ordre des mots dans la phrase est changé, et l'emploi de tournures présentatives, mettant en relief les mots de façon expressive, est très fréquente, en particulier par la construction impersonnelle « it is » ou « is it » suivi d'un adjectif attribut, d'un substantif, voire d'un groupe nominal complément d'objet direct, d'un pronom, ou d'un verbe, et parfois précédée de « and » :

Bridget : **It is proud she must be** to get you¹⁵⁴.

Dans *The Pot of Broth*, cette antéposition d'un terme fort est quasiment systématique dans les répliques du vagabond :

- It's only this minute I came in.
- It is giving I am more used to.
- Is it me ask anything to eat ?¹⁵⁵

Dans *The Unicorn from the Stars* également, les personnages l'emploient de façon répétée :

¹⁵¹ *Cathleen ni Houlihan, ibid.*, p. 224. « Qu'est-ce qui a causé sa mort ? » (tr. J. G.)

¹⁵² *The Unicorn from the Stars, ibid.*, pp. 649 et 692 (Thomas et Nanny). « Il est vraisemblable que Martin marcherait à l'heure qu'il est [...] C'est une bonne petite jaquette pour moi qui en sortira » (tr. J. G.).

¹⁵³ *Ibid.*, p. 657. « Mais je crains que la transe ne soit une chose qui se propage dans la maison comme le choléra » (tr. J. G.).

¹⁵⁴ *Cathleen ni Houlihan, ibid.*, p. 218. « Elle doit être fière de t'avoir » (tr. J. G.).

¹⁵⁵ *The Pot of Broth, ibid.*, pp. 239, 241, 242. « Le vagabond : Je viens d'arriver à la minute même [...] Je suis plus habitué à donner [...] Moi, demander à manger ? » (tr. J. G.).

Thomas : I thought at the first it was gone to sleep he was.
 [...] `

Thomas : [...] it is he himself will be sitting in it yet.
 [...]

Andrew : Sure it was I was the first to call out to you.
 [...]

Andrew : If it is the falling sickness is on him¹⁵⁶.

On trouve également une variante de cette construction sans tournure impersonnelle : une simple antéposition valorise le substantif ou l'adjectif, et souligne l'assertion.

Tramp : **Sibby** he called her¹⁵⁷.
 [...]

Tramp : **Tired with the length of the road** I am.
 [...]

Sibby : **My grand hen** I've been feeding these five years¹⁵⁸.

Peter : [...] **Trouble enough** I had making it¹⁵⁹.

Dans certains cas l'antéposition d'un pronom fort, pronom personnel complément au lieu du pronom sujet, ou inversement, met l'accent sur la personne dont il est question :

Second Cripple : It was he surely¹⁶⁰.

Un exemple un peu moins fréquent de changement d'ordre logique des mots concerne l'interrogation indirecte, qui devient semblable de ce point de vue à l'interrogation directe : le gaélique n'a pas de conjonction équivalente à « if » ou « whether » :

¹⁵⁶ *The Unicorn from the Stars, ibid.*, pp. 649, 651, 655, 656. « J'ai pensé d'abord qu'il s'était endormi » ; « c'est lui qui y sera assis » ; « Pour sûr, c'est moi qui le premier vous ai appelé » ; « si c'est le haut mal qu'il a » (tr. J. G.).

¹⁵⁷ *The Pot of Broth*, p. 237. « Le vagabond : Sibby qu'il l'a appelée ».

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 239-240. « Le vagabond : fatigué par la longueur de la route [...] / Sibby : ma fameuse poule que je nourris depuis cinq ans ! » (tr. J. G.).

¹⁵⁹ *Cathleen ni Houlihan, ibid.*, p. 216. « J'ai eu assez de mal à le conclure » (tr. J. G.).

¹⁶⁰ *The King's Threshold, ibid.*, p. 270. « C'était sûrement lui ».

Patrick : I don't know is it here she is coming¹⁶¹.

Andrew : I will go see did he¹⁶².

Enfin, lorsque la forme anglaise du *present perfect* est utilisée, il arrive que le complément se place entre l'auxiliaire « have » et le participe passé : « I haven't the pledge taken ». L'intention est d'attirer l'attention sur l'action : celle-ci est posée comme accomplie, ou, dans le cas de la forme négative, affirmée comme n'ayant au contraire jamais eu lieu : la réalité du fait évoqué est valorisée.

Globalement, cette langue issue de la conjonction entre l'anglais et l'irlandais se caractérise par la prédominance du nom, fondée en particulier sur le procédé d'antéposition, et la création d'un système syntaxique où les prépositions viennent court-circuiter des constructions fondées sur l'adverbe, le verbe ou l'adjectif, et où la coordination se substitue à un système de subordination élaboré. Plusieurs autres procédés valorisent encore la nomination, tels que l'usage systématique du démonstratif « that » dans une tournure emphatique, ou la substitution de groupes nominaux à de simples pronoms, adverbes ou conjonctions (et notamment « What way » au lieu de « How », « What man » au lieu de « who », « What's the cause » au lieu de « Why »).

1.3.4. Effets stylistiques particuliers.

Quelques effets stylistiques récurrents achèvent de donner à cette langue son caractère original, et, parmi eux, des effets systématiques de répétition. Dans *Cathleen Ni Houlihan*, la vivacité du rythme tient ainsi en grande partie aux répétitions de termes :

Peter : Those are grand clothes, **indeed**.

[...]

That is true, **indeed**.

[...]

Let me keep the half of it until the first boy is born, **says he**. You will **not, says I**.

Michael : **She did not, indeed. She did not** seem to take much notice of it, or to look at it at all¹⁶³.

¹⁶¹ *Cathleen ni Houlihan, ibid.*, p. 215. « Je ne sais pas si c'est ici qu'elle vient » (tr. J. G.).

¹⁶² *The Unicorn from the Stars, ibid.*, p. 657. « Je vais voir s'il l'a fait » (tr. J. G.).

¹⁶³ *Cathleen ni Houlihan, ibid.*, pp. 215-217-218. « Peter : Ce sont de beaux habits, pour sûr. [...] C'est vrai, pour sûr. [...] "Laisse m'en la moitié jusqu'à la naissance du premier garçon" dit-il. "Non, que je lui réponds". [...] Michael : Non, pour sûr. Elle ne semble guère y faire attention, ou même le regarder » (tr. J. G.).

Dans *The Pot of Broth* le dynamisme de la parole du vagabond repose également sur les répétitions de « what's in », « I wonder », « nothing at all », « pot », « bottle », « milk » :

Tramp : What sort are the people of this house, I wonder ? Was it a good place for me to come to look for my dinner, I wonder ? What's in that big pot ? [...] Nothing at all ! What's in the little pot ? [...] Nothing at all ! What's in that bottle, I wonder ? Milk ! Milk in a bottle ! I wonder they wouldn't afford a tin can to milk the cow into !¹⁶⁴

Placées dans un ordre subtil, alternativement symétrique et dissymétrique (« wonder/wonder/what's in/pot/nothing/what's in/pot/nothing/what's in/bottle/wonder/milk/milk/bottle/wonder/milk »), ces répétitions créent des effets de surprise, et une musique à la fois extrêmement scandée et habilement syncopée¹⁶⁵ ; la parole est, dans tous les sens du terme, un jeu dans lequel le personnage théâtralise les questions et les réponses, et met en scène son perpétuel bavardage. Plus loin, le même jeu de répétitions, et l'accumulation des détails dans le récit, permet au personnage d'étourdir totalement ses interlocuteurs par la parole.

Il faut noter enfin, du point de vue du vocabulaire, la subsistance de quelques termes d'usage local : *poteen*, *keen*, ou le verbe *to ail*, par exemple, dans « What is it ails you ? ».

1.4. Synthèse.

De l'ensemble de ces traits syntaxiques ou morphologiques relevés dans les textes, il ressort deux caractéristiques majeures. D'une part, la syntaxe joue de juxtapositions, d'énumérations, de parataxe. La langue est plus assertive que spéculative, les phrases expriment non un jugement mais un état, un fait. Il en résulte un rythme dynamique de la parole, vif, très scandé, parfois syncopé. Si les tournures dialectales et leur accumulation remplissent dans certaines œuvres une fonction comique, elles valorisent également le pathétique d'une situation, et l'expression de sentiments violents. Les deux peuvent aussi, d'ailleurs, s'exprimer simultanément, comme nous le montrent les scènes de l'Aveugle et du Fou de *On Baile's Strand* : à l'ouverture de la pièce, lorsqu'ils jouent sur un mode parodique

¹⁶⁴ *The Pot of Broth*, *ibid.*, p. 236. « Le Vagabond : Quelle sorte de gens y a-t-il dans cette maison, je me le demande ? Est-ce un bon endroit pour venir y chercher mon dîner, je me le demande ? Qu'y a-t-il dans ce grand pot ? [...] Rien du tout ! Qu'y a-t-il dans le petit pot ? [...] Rien du tout ! Qu'y a-t-il dans cette bouteille, je me le demande ? [...] Du lait ! Du lait dans une bouteille ! Je me demande bien pourquoi ils ne s'offrent pas un bidon en fer-blanc pour y traire la vache ! » (tr. J. G.).

¹⁶⁵ Pour anticiper une remarque qui trouvera mieux sa place dans notre quatrième partie, disons que ce jeu verbal n'est pas sans évoquer les expériences musicales très contemporaines d'un Georges Aperghis, par exemple, dans son spectacle *Conversations*, qui fit date en France dans les années 1980.

les scènes qui vont suivre peu après ; et à sa clôture, lorsqu'ils sont les témoins exaltés du combat de Cuchulain avec les vagues¹⁶⁶. Yeats, au demeurant, joue manifestement du contraste entre ces répliques faites d'assertions, de descriptions concrètes, de marques d'humeur vives et imagées, et d'autres types de discours plus abstraits, spéculatifs, introspectifs (Cathleen, Cuchulain et Conchubar, le père et le Friar, Seanchan). D'autre part, l'accent porté sur le nom, le substantif, la nomination, a pour conséquence de concentrer le discours sur la description de ce qui est concret et présent : la langue allie habilement, dès les premières œuvres, le visuel au sonore.

Jean-Michel Deprats souligne ainsi la forme que la syntaxe du gaélique imprime dans l'anglais parlé en Irlande : l'élimination des mots-outils et des articulations grammaticales, l'utilisation de l'inversion et de la relance, de torsions syntaxiques et de ruptures rythmiques, la densité du propos, tous ces facteurs contribuent à créer « une langue brute, plastique, intense de par sa concentration même »¹⁶⁷.

Yeats a pour préoccupation, dans une partie au moins de son œuvre théâtrale, et en particulier celle de sa jeunesse, de se faire, au sens propre comme au sens figuré, le porte-parole d'une langue et d'une culture nationales, en même temps que le témoin et le peintre d'une réalité culturelle et linguistique, sinon sociale. Les tournures elliptiques inspirées du gaélique, les phrases nominales, la musicalité des phrases construites comme des vers : ce réalisme langagier, si formalisé soit-il, constitue le socle sur lequel se construit, selon lui, le portrait de la paysannerie irlandaise. Certes, il serait abusif de parler de réalisme, voire de naturalisme, pour qualifier le rapport que le texte de théâtre entretient ici avec le réel – c'est peut-être à une autre représentation de ce mythe paysan que s'attache Yeats, plutôt qu'à un véritable souci de réalisme. La création d'une forme d'« illusion référentielle » reste pourtant au centre des intentions, en tout cas affichées, du poète, lorsqu'il parle, par exemple, de « the perfect mimicry of the conversation of two countrymen of the roads »¹⁶⁸. Nous pouvons parler de « voix » simplement parce que la ou les « voix » inscrites dans les dialogues des textes dramatiques auraient pour « référent dans le monde » les voix, intonations et tournures

¹⁶⁶ *On Baile's Strand* est la troisième d'un cycle de cinq pièces formant un ensemble consacré à la figure du héros celtique Cuchulain. C'est en même temps la première qu'ait écrit Yeats sur ce thème – il en a constitué l'ordre *a posteriori*, au fil de son écriture. Dans celle-ci, un fou et un aveugle encadrent de leurs annonces et de leurs commentaires une fable au cours de laquelle Cuchulain, sommé de prêter serment au Roi Conchubar et de « rentrer dans les rangs », est confronté à un jeune étranger qu'il va tuer en combat singulier, sans savoir qu'il s'agit de son propre fils. De désespoir, il se rue dans la mer où, pris de folie, il tente de combattre les vagues.

¹⁶⁷ Jean-Michel DEPRATS, « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre », in *14^{èmes} assises de la traduction littéraires (Arles 1997)*, Actes Sud, 1998, p. 103.

¹⁶⁸ « Literature and the Living Voice », texte de 1906, publié dans le recueil d'articles « The Irish Dramatic Movement », in *Explorations, op. cit.*, p. 212. « L'imitation parfaite de la conversation de deux paysans au hasard des chemins » (tr. Margie Debelle, *Explorations*, p. 195).

concrètes du monde populaire irlandais, dont l'existence même est un enjeu politique et esthétique, à côté de tous les autres « référents » de ce monde auxquels renverraient l'ensemble des signes inscrits dans l'écriture – signes en particulier visuels que sont les indications d'espace, d'objets, de costumes, signes également auditifs tels que bruits, sons, chants, tous mis au service de la création de cette illusion référentielle.

Chapitre 2. – Enjeux idéologiques et politiques.

Cette langue hiberno-anglaise, dans son oralité intrinsèque, constitue donc aussi bien l'outil que l'un des enjeux d'une entreprise qui cherche à construire un ensemble d'œuvres faisant écho aux cycles légendaires de l'Irlande et de ses figures héroïques, mêlant tragédie et comédie, et créant de constants échos entre mythes du passé et questions d'actualité¹⁶⁹. Ce choix, pourtant, n'est pas sans arrière-pensées idéologiques, qu'une analyse attentive des manifestes enthousiastes du poète permet de déceler : Yeats n'est pas le premier à fonder l'identité irlandaise sur cette vertu nationale que serait la verve des conteurs ; le mythe d'une « pure parole » traduit de son côté le rejet très fin-de-siècle d'une société nouvellement urbaine et bourgeoise, dont il est exclu¹⁷⁰. Le choix de l'« anglo-irlandais » contre le gaélique, enfin, pour évidemment judicieux qu'il soit en termes de transmission à une postérité, est probablement l'expression d'une posture ménageant, par la nature même de cette langue, aussi bien l'occupant que l'occupé : Yeats essentialise ce qui n'est qu'une image stéréotypée de l'Irlande, et fait de la langue et de son oralité l'essence de cette essence.

2.1. Irlande et oralité : une construction mythique.

Si le travail de Yeats et Lady Gregory sur la langue populaire de l'ouest irlandais est incontestable – « ethno-linguistes » avant l'heure, ils ont fait un travail de terrain effectif et construit –, leur motivation n'en est pas moins complexe : on ne peut prendre pour argent comptant ce projet de restitution mimétique d'une langue orale, et ce sont quasiment chacun de ses termes dont il convient d'interroger les ressorts implicites. L'intérêt que Yeats manifeste pour une réalité orale nationale tient en effet à des présupposés aussi bien idéologiques qu'esthétiques ; ainsi définit-il une hypothétique identité irlandaise :

¹⁶⁹ Sur ce dernier point, ce n'est explicitement le cas que de quelques œuvres parmi les plus connues, telles que *Cathleen ni Houlihan*, ou *The Dreaming of the Bones*. Pour le reste, Yeats se défend au contraire de faire œuvre de militant. Mais beaucoup d'œuvres, au demeurant, font indirectement écho au climat politique et culturel des années 1900.

¹⁷⁰ R. Foster analyse de façon synthétique cette double marginalisation que connaissent, en cette fin de XIX^e siècle, Yeats et sa famille, de part l'effet croisé de leur appartenance au monde protestant, et de la spécificité de leur condition économique familiale. Voir R. F. FOSTER, « Protestant Magic, W. B. Y. and the Spell of Irish History », in *W. B. Yeats, Critical Assessment*, vol. 4., edited by David Pierce, Mountfield, Helm Information, 2000. D'un côté, les droits progressivement récupérés par les catholiques durant le siècle (juridiques, administratifs, ou économiques, en particulier concernant la terre) menacent déjà, bien avant 1916, les pouvoirs des aristocrates propriétaires protestants, et, au-delà, de la bourgeoisie protestante dans son ensemble. De l'autre, l'obstination de Yeats à se rattacher à un passé glorieux n'a probablement d'égal que la fragilité d'une famille elle-même sans terre ni domaine, composée, du côté maternel, de « businessmen » introvertis et puritains, de carrière récente, et du côté paternel, d'une petite bourgeoisie cléricale appauvrie.

It is natural to an Irishman to write plays ; he has an inborn love of dialogue and sound about him, of a dialogue as lively, gallant, and passionate as in the time of great Eliza¹⁷¹.

Ailleurs, il évoque la vie des campagnes d'Irlande en la caractérisant d'abord par la parole :

[...] plays of country life, with its unchanging outlines, its abundant speech, its extravagance of thought¹⁷².

Il reprend et développe, à travers de telles remarques, les réflexions d'un théoricien et critique tel que Matthew Arnold, qui, dans son ouvrage *Study of Celtic Literature*, publié en 1867, oppose le génie anglais, matérialiste, rationnel et mesuré, à la sensibilité exaltée et incontrôlée des celtes.

Let me repeat what I have often said of the characteristics which mark the English spirit, the English genius. This spirit, this genius [...] is characterised, I have repeatedly said, by *energy with honesty*. [...] The Norman genius, talent for affairs as its main basis, with strenuousness and clear rapidity for its excellence, hardness and insolence for its defect¹⁷³.

The sensuousness of the Celt proper has made Ireland. [...] The sensibility of the Celt, if everything else were not sacrificed to it, is a beautiful and admirable force. For sensibility, the power of quick and strong perception and emotion, is one of the very prime constituents of genius [...] Do not let us wish that the Celt had had less sensibility, but that he had been more master of it¹⁷⁴.

De la « race » celtique, M. Arnold retient le caractère sensuel, sentimental, expansif, sensible aux émotions extrêmes, du rire aux larmes. Il parle de « passionate penetrating melancholy »,

¹⁷¹ « Samhain 1901 », in *Explorations, op. cit.*, p. 81. « Il est naturel pour un Irlandais d'écrire des pièces de théâtre ; il a en lui un amour inné du dialogue et des sonorités, d'un dialogue aussi vivant, aussi vigoureux et passionné qu'aux jours de la grande Eliza » (tr. J. G.).

¹⁷² « Samhain 1902 », *ibid.*, p. 96. « des pièces sur la vie paysanne, avec son immuable canevas, sa richesse de langage, son débordement de pensée » (tr. J. G.).

¹⁷³ Matthew ARNOLD, *On the Study of Celtic Literature and Other Essays*, in *Complete Prose Works of Matthew Arnold, III - Lectures and Essays in Criticism*, edited by R.H. Super, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1962, pp. 341 et 351. (First Edition, London, J.M. Dent and sons, edited by Ernest Rhys, Everyman's Library, 1867). « Permettez-moi de répéter ce que j'ai souvent dit sur les caractéristiques de l'esprit anglais, du génie anglais. Cet esprit, ce génie [...] est caractérisé, je l'ai souvent répété, par l'énergie jointe à l'honnêteté. [...] Le génie normand, sa base essentielle étant le talent pour les affaires, sa plus haute qualité une opiniâtreté et une clairvoyante rapidité, son défaut essentiel la dureté et l'insolence ». Matthew Arnold était un poète et critique anglais (1822-1888) ; il fut inspecteur des écoles et professeur de poésie à Oxford. Humaniste, voyageur, il fut avec d'autres critiques et intellectuels de la fin du XIX^e siècle (G. Moore, B. Shaw, W. Archer), parmi les défenseurs d'une littérature et d'un théâtre se démarquant des courants dominants de leur époque. Yeats, en réalité, prend rapidement ses distances avec cette vision arnoldienne de la psyché celtique, en particulier dans l'essai « The Celtic Element in Literature », écrit en 1897. Voir *Essays and Introductions, op. cit.*, pp. 173-188.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 346-347. « La sensualité du Celte a littéralement fait l'Irlande. [...] La sensibilité du Celte, si tout le reste ne lui était sacrifié, est une force belle et admirable. Car la sensibilité, le don de l'émotion et de la perception rapides et fortes, est un des tout premiers éléments qui constituent le génie.[...] Ne souhaitons pas que le Celte ait moins de sensibilité, mais qu'il l'ait mieux maîtrisée ».

de son aspiration à l'au-delà. Citant Renan¹⁷⁵, il est frappé par la « shyness delicacy of celtic nature » : le XIX^e siècle est, comme l'on sait, le siècle de l'essor d'une psycho-physiologie, associant des types physiques à des caractères, et développant, sous couvert d'un discours pseudo-scientifique, une justification de la supériorité d'une race sur l'autre. Concernant les irlandais, il suffira de retenir que les celtes ne sont faits ni pour la politique, ni pour les sciences et techniques. A l'inverse, et par bonheur, leur qualité essentielle sera de nature artistique :

Take the more spiritual arts of music and poetry. All that emotion alone can do in music the celt has done ; the very soul of emotion breathes in the Scotch and Irish airs [...] The Celt has not produced great poetical works, he has only produced poetry with an air of greatness investing it all, singular beauty and power¹⁷⁶.

Quant à leur sensibilité, elle développe tout une série de caractères stéréotypiquement féminins : intuition, émotion, sens de la nature et de la magie :

Some people have found in the Celtic nature and its sensibility the main root out of which chivalry and romance and the glorification of a feminine ideal spring [...] No doubt the sensibility of the Celtic nature, its nervous exaltation, have something feminine in them [...] His sensibility gives him a peculiarly near and intimate feeling of nature and the life of nature [...] He seems in a special way attracted by the secret before him, the secret of natural beauty and natural magic, to be close to it, to half divine it¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Voir Ernest RENAN, *La Poésie des races celtiques*, préface de Caroline Fourgeaud-Laville, Paris, L'Archange Minotaure, 2003. Ernest Renan (1823-1892), philologue, titulaire de la chaire d'hébreu au collège de France, publia en 1864, dans la *Revue des Deux Mondes*, et en marge de ses œuvres majeures, cette étude sur la culture celtique, en hommage à ses propres origines bretonnes. On peut y lire une préfiguration des propos de Matthew Arnold, sur la sentimentalité et la féminité du tempérament celte : « Si l'excellence des races devait être appréciée par la pureté de leur sang et l'inviolabilité de leur caractère, aucune, il faut l'avouer, ne pourrait le disputer en noblesse aux restes encore subsistants de la race celtique [...] C'est dans cette vie retirée, dans cette défiance contre tout ce qui vient du dehors, qu'il faut chercher l'explication des traits principaux du caractère de la race celtique (pp. 20-21). Elle a tous les défauts et toutes les qualités de l'homme solitaire : à la fois fière et timide, puissante par le sentiment et faible dans l'action [...] La race celtique s'est usée à résister au temps et à défendre les causes désespérées. Il ne semble pas qu'à aucune époque elle ait eu d'aptitude pour la vie politique [...] De là vient sa tristesse. Prenez les chants de ses bardes du VI^e siècle ; ils pleurent plus de défaites qu'ils ne chantent de victoires. Son histoire n'est elle-même qu'une longue plainte (p. 22). L'infinie délicatesse de sentiment qui caractérise la race celtique est étroitement liée à son besoin de concentration (p. 23) [...] Les natures peu expansives sont presque toujours celles qui sentent avec le plus de profondeur ; car plus le sentiment est profond, moins il tend à s'exprimer. De là cette charmante pudeur, ce quelque chose de voilé, de sobre, d'exquis [...] S'il était permis d'assigner un sexe aux nations comme aux individus, il faudrait dire sans hésiter que la race celtique [...] est une race essentiellement féminine » (p. 25).

¹⁷⁶ Matthew ARNOLD, *op. cit.*, pp. 344-345. « Considérez les arts plus spirituels que sont la musique et la poésie. Tout ce que peut faire en musique l'émotion seule, le Celte l'a fait ; l'âme même de l'émotion s'exhale dans les mélodies écossaises et irlandaises.[...] Le Celte n'a pas produit de grandes œuvres poétiques, il n'a produit qu'une poésie tout imprégnée d'un air de grandeur, d'une beauté et d'une force singulières ».

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 347. « Certains ont trouvé dans la nature celte et sa sensibilité la racine principale d'où sont issus la chevalerie, le romanesque, la glorification d'un idéal féminin.[...] Sans doute la sensibilité de la nature celte, son exaltation nerveuse, ont quelque chose de féminin. [...] Sa sensibilité lui confère un sentiment de la nature et de la vie de la nature particulièrement proche et intime. [...] Il semble particulièrement attiré par le secret qui est

Naturellement ce tempérament s'avère être l'exact opposé du tempérament anglo-saxon, discipliné, viril et rigoureux jusqu'à la rigidité ; ses vertus sont le génie du langage, de l'improvisation poétique. La langue est donc la représentation d'un caractère, d'un archétype, comme le rappelle également Françoise Morvan :

Cette langue : une attitude d'esprit, un mélange d'humour et de pessimisme, sur fond de passion pour le langage qui faisait naguère encore du premier paysan venu un conteur plein d'une verve nerveuse dont on ne trouverait sans doute en effet l'équivalent qu'en Irlande¹⁷⁸.

Yeats trouve donc en Matthew Arnold un précieux appui à l'idée selon laquelle la réalité sociale et culturelle irlandaise, dans son identité première, est d'abord liée à la parole et à la tradition orale. La portée politique du projet théâtral yeatsien, déjà fondée sur une forte dimension symbolique de la langue comme représentation métonymique d'une voix collective, se voit ainsi redoublée par ce qu'il revendique comme une spécificité nationale, puisque là réside précisément l'essence même du tempérament irlandais. Il y a donc une voix à la recherche de laquelle part Yeats dans son écriture ; une voix qui serait, doublement, la voix du peuple irlandais, et dont il se fait fort d'être le « porte-parole ». Il s'établit ainsi une relation d'implication réciproque entre la tradition orale irlandaise et le théâtre : c'est parce que le théâtre est par essence proféré qu'il est le lieu d'accueil de la tradition poétique irlandaise ; c'est parce que cette tradition est d'abord orale que la scène est son lieu d'élection.

Irish poetry and Irish stories were made to be spoken or sung¹⁷⁹.

En toute logique, le théâtre tel que l'imagine Yeats ne peut donc être qu'un théâtre entièrement tourné vers la voix et la parole. De 1899 à 1908, il n'est pas une contribution à *Beltaine, Samhain*, ou *The Arrow* – les bulletins de l'*Irish National Theatre Society* – qui ne revendique ce projet d'un « Theatre of Speech »¹⁸⁰. Le poète dramatique, par cette fonction de « porte-parole », participe à sa manière au mouvement de résistance contre le colonisateur anglais, et de renaissance de la nation et de la culture irlandaise.

devant lui, le secret d'une beauté de la nature, d'une magie de la nature, il semble en être très proche, et le deviner en partie ».

¹⁷⁸ Françoise MORVAN, introduction à Synge, *Cavaliers de la mer, L'Ombre de la vallée*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 206. « La poésie Irlandaise, et les récits irlandais, ont été écrits pour être parlés ou chantés ».

¹⁸⁰ Si l'on ne peut fonder exclusivement le projet yeatsien de « théâtre du Verbe » sur la défense de l'oralité irlandaise, c'est du moins cet aspect qui en constitue probablement le premier motif. Nous verrons plus loin quels sont les autres, et comment ils viennent s'articuler sur ce premier ressort.

2.2. La « Living Voice ».

Yeats, en prenant le parti d'une écriture marquée par l'oralité d'une langue parlée, porte corrolairement l'accent sur un autre de ses caractères, la vivacité. Les adjectifs « living » ou « vivid » accompagnent ainsi systématiquement, presque à la manière d'une épithète homérique, un ensemble de substantifs, qu'il s'agisse de « speech », de « voice », de « words », ou de « imagination » – quand le substantif « Life » n'est pas lui-même employé dans sa valeur absolue, comme un sésame ouvrant les clés de toute grande littérature. Tout un paradigme de vie et d'authenticité se déploie dans ses textes accompagnant ou introduisant l'œuvre théâtrale, durant une dizaine d'années. La voix s'oppose au texte, l'oral à l'écrit, et la primauté des premiers sur les seconds est justifiée par ce caractère. Ainsi dit-il dès *Samhain 1901* :

An Englishman's dialogue is that of an amateur – that is to say, it is never spontaneous. I mean in real *life*. Compare it with an Irishman's [...] the *lively*, joyous, yet tenacious man has transferred himself to Ireland »¹⁸¹.

Il poursuit dans *Samhain 1902* :

Let every child in Ireland be set to turn a leading article or a piece of what is called excellent English, written perhaps by some distinguished member of the board, into the idiom of his own country side. He will find at once the difference between *dead* and *living* words, between words that meant something years ago and words that have the only thing that gives literary quality – personality, the breath of men's mouth¹⁸².

Auparavant il parle de fonder une « bonne littérature » sur « a living speech »¹⁸³. Peu après en 1903, dans sa préface à *Cuchulain of Muithermne* de Lady Gregory, il écrit : « I knew of no language to write about Ireland in but raw modern English ; but now Lady Gregory has

¹⁸¹ « Samhain 1901 », in *Explorations, op. cit.*, p. 81 ou *Collected Works III – The Irish Dramatic Movement*, ed. Scribner, *op. cit.*, p. 9. C'est nous qui soulignons dans cette citation et dans les suivantes. « Le dialogue d'un anglais est celui d'un amateur – c'est-à-dire qu'il n'est jamais spontané. Je veux dire dans la *vie réelle*. Comparez-le à celui d'un irlandais, [...] l'homme plein de vie et d'entrain, et cependant tenace, s'est transporté en Irlande » (tr. J. G.).

¹⁸² « Samhain 1902 », in *Explorations, op. cit.*, p. 95, ou *Collected Works III, op. cit.*, p. 18. « Que chaque enfant en Irlande transpose un éditorial ou un extrait de ce que l'on appelle de l'excellent anglais, écrit peut-être par un membre distingué de ce Conseil, dans la langue de sa propre région. Il trouvera immédiatement la différence entre les mots morts et les mots vivants, entre les mots qui avaient jadis un sens et des mots qui possèdent la seule chose capable de conférer la qualité littéraire, la personnalité, le souffle de la vie » (tr. J. G.).

¹⁸³ « Samhain 1902 », *ibid.*, p. 94.

discovered a speech as beautiful as that of Morris, and a *living speech* into the bargain »¹⁸⁴. Le motif se décline ainsi sous de multiples formulations, dont nous ne donnerons que quelques exemples. Dans *Samhain 1904*, il dénonce : « our modern theatre, with [...] its dramatic art drifting always from the *living* impulse of *life*, [...] no longer gives pleasure to any imaginative mind »¹⁸⁵. Il y oppose la vie propre à la sensibilité irlandaise :

I would not be trying to form an Irish national theatre if I did not believe that there existed in Ireland [...] an energy of thought about *life* itself, a *vivid* sensitiveness as to the reality of things, powerful enough to overcome all those phantoms of the night¹⁸⁶.

De même nous dit-il, dans « Literature and the Living Voice » : « One thing is entirely certain. Wherever the old imaginative *life* lingers it must be stirred to more *life*, or at the worst, kept *alive*, and in Ireland this is the work, it may be, of the Gaelic movement »¹⁸⁷. En 1907, dans sa préface à la ré-édition de ses *Poetical Works*, il évoque « the speech of the countryside, the eloquence of poets, of rhythm, of style, of proud, *living*, unwasted words »¹⁸⁸. En 1908 enfin, dans une nouvelle préface, le terme ré-apparaît périodiquement dans son discours :

I [...] found when I looked for words that I could not create peasant dialogue that would go nearer to peasant *life* than the dialogue in *The Land of Heart's Desire*, or *The Countess Cathleen*. [...] I could not get away, no matter how closely I watched the country *life*, from images and dreams which had all too royal blood [...] and I wished to make that high *life* mix into some rough contemporary *life* without ceasing to be itself¹⁸⁹.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 4. « Je ne disposais, pour écrire sur l'Irlande, que du matériau brut de l'anglais moderne ; mais Lady Gregory a maintenant découvert un langage aussi beau que celui de Morris, et, qui plus est, un langage vivant » (tr. Guy Fehlmann, *Explorations*, p. 8).

¹⁸² « The Dramatic Movement », *Samhain 1904*, in *Explorations, op. cit.*, p. 129. « Notre théâtre moderne, [...] alors que l'art dramatique s'éloigne de plus en plus de la vivante impulsion de la vie [...], ne procure plus aucun plaisir à l'esprit imaginaire » (tr. Georges Garnier, *Explorations*, p. 123).

¹⁸⁶ « First Principles », *Samhain 1904, ibid.*, p. 147. « Je n'essayerais pas de développer un Théâtre National Irlandais si je n'étais pas convaincu qu'il existe en Irlande, chez quelques personnes ou chez un grand nombre, je ne saurais dire, une pensée énergique sur la vie elle-même, une vive sensibilité à l'égard de la réalité des choses, suffisamment puissantes pour vaincre tous ces fantômes de la nuit » (tr. Claude Guimier, *Explorations*, p. 138).

¹⁸⁷ *Samhain 1906, ibid.*, p. 99 ; en français : « Une chose est tout à fait certaine. Où qu'elle s'attarde, la *vie* imaginative d'antan doit être ranimée ou, au pire, maintenue en *vie* ; et en Irlande c'est en ceci peut être que consiste le travail du mouvement gaelique », in *Explorations, op. cit.*, p. 196.

¹⁸⁸ *Poetical Works - t. II Dramatic Poems*, 1907, in *Var. Pl.*, p. 1293. « Le parler de la campagne, l'éloquence des poètes, du rythme, du style, de mots fiers, *vivants*, non galvaudés ».

¹⁸⁹ Préface à *The Unicorn from the Stars and other plays*, New York, 1908, in *Var. Pl.*, p. 1295. « Je m'aperçus, en cherchant les mots, que je ne pouvais pas créer de dialogue paysan qui fût plus proche de la *vie* paysanne que le dialogue de *The Land of Heart's Desire*, ou de *The Countess Cathleen* [...] Même en observant de très près la *vie* de la campagne, je ne pouvais pas me dégager d'images et de rêves imprégnés d'un sang trop royal [...] et je souhaitais contraindre cette *vie* de la haute société à se mêler à quelque rude *vie* contemporaine, sans pourtant cesser d'être elle-même ».

Cette association systématique de l'oralité avec une vie plus authentique et plus forte, et, corrolairement, la défiance affichée à l'égard du livre et de l'écrit, s'appuient au demeurant l'une comme l'autre sur des justifications philosophiques, et font écho à plusieurs aspects croisés de la pensée platonicienne. En effet, dans une phrase telle que :

When a man takes a book into the corner, he surrenders so much *life* for his knowledge [...]¹⁹⁰

nous retrouvons les termes mêmes de Platon dans *Phèdre*, évoquant par la bouche de Socrate le mythe de Theuth :

J'ai donc ouï dire qu'il y avait près de Naucratis en Egypte un des anciens dieux de ce pays à qui les Egyptiens ont dédié l'oiseau qu'ils appellent Ibis ; ce démon porte le nom de Teuth ; c'est lui qui inventa la numération et le calcul, la géométrie et l'astronomie, le trictrac et les dés et enfin l'écriture. Thamous régnait alors sur toute la contrée. Theuth vint trouver le roi ; il lui montra les arts qu'il avait inventés et lui dit qu'il fallait les répandre parmi les Egyptiens. Le roi demanda à quel usage chacun pouvait servir ; le dieu le lui expliqua et, selon qu'il lui paraissait avoir tort ou raison, le roi le blâmait ou le louait [...] Mais quand on en vint à l'écriture : « L'enseignement de l'écriture, ô roi, dit Theuth, accroîtra la science et la mémoire des Egyptiens ; car j'ai trouvé là le remède de l'oubli et de l'ignorance. » Le roi répondit : « Ingénieux Theuth, tel est capable de créer les arts, tel autre de juger dans quelle mesure ils porteront tort ou profit à ceux qui doivent les mettre en usage : c'est ainsi que toi, père de l'écriture, tu lui attribues bénévolement une efficacité contraire à celle dont elle est capable ; car elle produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire : confiants dans l'écriture, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux-mêmes, qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs ; tu as trouvé le moyen non pas de retenir, mais de renouveler le souvenir, et ce que tu vas procurer à tes disciples, c'est la présomption qu'ils ont la science, non la science elle-même ; car quand ils auront beaucoup lu sans apprendre, ils se croiront très savants, et ils ne seront le plus souvent que des ignorants de commerce incommode, parce qu'ils se croiront savants sans l'être¹⁹¹.

Cette nostalgie d'une connaissance première, immédiate des choses, qu'assumerait le langage oral et que trahirait le passage à l'écrit, cette vision romantique d'une abolition des frontières entre l'écrit et l'oral, entre le savant et le populaire, et entre la littérature et la vie, vient pourtant d'une autre source que de la réalité de l'Irlande populaire : elle est nourrie par la formation littéraire de Yeats, écrivain fin-de-siècle fasciné par l'imaginaire médiéval. Lorsque, dans l'article « Literature and the Living Voice », écrit en 1906, Yeats affirme et défend l'origine orale de la littérature populaire, il met en perspective cette littérature avec l'autre, l'écrite :

¹⁹⁰ « Literature and the Living Voice », in *Explorations, op. cit.*, p. 207 : « Lorsqu'un homme emporte un livre dans un coin, c'est autant de vie qu'il abandonne en échange de connaissance » (tr. Bernard Loing).

¹⁹¹ PLATON, *Phèdre*, traduction d'Emile Chambry, Paris, Flammarion, 1964 (coll. G.F.), pp. 190-191.

When Literature belonged to a whole people, its great forms, narrative, lyrical, and dramatic found their way to men's minds without the mediation of print and paper. Find minstrels, singers, players¹⁹².

Ce faisant il fait allusion, en réalité, à une époque qu'il prend pour l'âge d'or de la littérature, celle où genres et classes sociales semblaient se confondre, le XV^e siècle de Chaucer¹⁹³ – Chaucer dont il a reçu en cadeau, pour son quarantième anniversaire, l'édition complète publiée chez Kelmscott¹⁹⁴, et donc abondamment illustrée de représentations pré-raphaélites de l'imaginaire médiéval. Ainsi écrit-il :

My imagination is getting so deep in Chaucer that I cannot get it down into any other well for the present [...]¹⁹⁵
I have my imagination full of Chaucer [...] I think one wants that sort of vivid irresistible phrase in all verse to be spoken aloud¹⁹⁶.

Toutes les révisions de *The Shadowy Waters*, après sa première création en janvier 1904, répondent à ce principe :

There is hardly a page of the old [...] It is full of [...] the idiom of daily speech. I have made the sailors rough, as sailors should be [...] I am now correcting the last few lines, and have very joyfully got « creaking shoes » and « liquorice-root » into what had been a very abstract

¹⁹² « Literature and the Living Voice », in *Explorations, op. cit.*, p. 209. « Au temps où la littérature appartenait à tout un peuple, ses trois grandes formes, la narrative, la lyrique et la dramatique faisaient leur chemin jusqu'à l'esprit humain sans passer par la page imprimée. Voyez les ménestrels, les chanteurs, les acteurs » (tr. B. L.).

¹⁹³ Geoffrey Chaucer (v.1340 - v. 1400). Il devient en 1357, page de la Duchesse de Clarence, belle-fille du roi Edouard III, avant de suivre ce dernier sur le continent. Sous l'influence française, puis italienne, il traduit en vers le *Roman de la Rose*, de Jean de Meung, et compose plusieurs ouvrages inspirés de Boccace. Membre du Parlement en 1376, il entame à la même époque les *Canterbury Tales*, imités du Décaméron. Il est considéré comme l'un des fondateurs de la langue et de la littérature anglaise. Sur l'oralité des *Canterbury Tales*, et les liens entre Chaucer et Yeats, voir KOFF Leonard Michael, *Chaucer and the Art of Storytelling*, London, University of California Press, 1988 ; BOURGNE Florence, *The Canterbury Tales*, Paris, Armand Colin, 2003 ; et ELLIS Steve, « Chaucer, Yeats and the Living Voice », in *Yeats Annual* n° 11, pp. 45-60.

¹⁹⁵ La « Kelmscott Press » fut fondée par l'écrivain, peintre, dessinateur et architecte William Morris (1834-1895) en 1891. Ardent promoteur du « arts and crafts movement », mouvement de promotion des arts décoratifs et de l'artisanat d'art, Morris rêve de recréer l'art des incunables. Les éditions Kelmscott permirent ainsi une conjonction entre sa passion pour la littérature médiévale, et les techniques les plus avancées de réalisation éditoriale. Le livre d'art en grand format des œuvres complètes de Chaucer en constitue l'œuvre maîtresse. Le peintre Burne-Jones fut un collaborateur et illustrateur essentiel de bon nombre d'ouvrages.

¹⁹⁶ Lettre à A.H. Bullen du 3 août 1905, in *Collected Letters IV, op.cit.*, p. 147. « Mon imagination est si profondément absorbée en Chaucer que je ne puis pour l'instant lui demander d'explorer d'autres profondeurs [...] ».

¹⁹⁶ Lettre à Florence Farr du 4-5 août 1905, *ibid.*, pp. 151-152. « Mon imagination est pleine de Chaucer [...] On voudrait trouver le même parler vivant, irrésistible, dans toute poésie destinée à être récitée à haute voix ».

passage. I believe more strongly every day that the element of strength in poetic language is common idiom, just as the element of strength in poetic construction is common passion¹⁹⁷. [...] Chaucer [...] follows his noble « Knight's tale » with an unspeakable tale told by a drunken miller. [...] By the by Chaucer in that same unspeakable tale calls a certain young wife « white and small as a weasel ». Does it not bring the physical type clearly to the minds-eye ? [sic]¹⁹⁸.

En évoquant les récits du chevalier et du meunier, Yeats fait implicitement allusion aux *Canterbury Tales*, qu'il élève au rang d'emblème par excellence d'une société réconciliée, dans laquelle le noble parle au roturier, et où la culture orale rejoint les traditions aristocratiques. Cette œuvre de Chaucer, écrite vers 1390, est constituée d'un ensemble de récits eux-mêmes enchâssés dans un conte-cadre, dont l'argument principal est précisément un concours de récits entre pelerins. Une sorte de fraternité de poètes amateurs se rassemble ainsi, le temps d'une joute, pour confronter les paroles des uns et des autres – et l'enchâssement se redouble lorsqu'à l'intérieur d'un récit est rapportée également une situation de dramatisation d'un récit à haute voix. L'oralité est donc entretenue par ces enchâssements de paroles émanant de narrateurs multiples, de toutes conditions, et par la fréquente truculence d'un vocabulaire imagé et populaire¹⁹⁹. C'est cette situation d'oralité, prise à la lettre par Yeats, qui lui permet de prétendre que Chaucer vit à une époque doublement utopique, de par l'alliance naturelle entre le peuple et l'aristocratie, et de par

¹⁹⁷ Lettre à John Quinn du 16 sept. 1905, *ibid.*, p. 179. « C'est à peine s'il reste une page de [l'ancienne version]. [...] Le texte est plein [...] d'expressions de la langue familière. Mes marins sont rudes, comme doivent l'être des marins [...]. Je corrige en ce moment les quelques derniers vers ; et j'ai joyeusement introduit « des chaussures qui crissent », et « un bâton de réglisse », dans un passage jusque-là très abstrait. Je pense toujours plus fermement que ce qui fait la force du langage poétique c'est le parler de tout le monde. De même, ce qui fait la force de la construction poétique, c'est la passion de tout le monde ».

¹⁹⁸ Lettre à Florence Farr du 4-5 août 1905, *ibid.*, p. 152. « [...] Chaucer [...] fait suivre son noble « Knight's Tale » d'un inénarrable conte dit par un meunier ivre. [...] Et à ce propos, dans ce même inénarrable conte, Chaucer compare une certaine jeune femme à « une petite belette blanche ». Cela n'évoque-t-il pas très clairement son type physique à l'œil de notre esprit ? ». Les années 1904-1906 voient fleurir les allusions à Chaucer dans toutes sortes de textes. A titre d'exemples, citons dans *Samhain 1904* : « We have no longer in any country a literature as great as the literature of the old world [...] Their very words were more vigorous than ours, for their phrases came [...] from the market, or the tavern, or from the great poets of a still older time. » (*Explorations, op. cit.*, p. 149 ; « Nous n'avons plus, dans aucun pays, de littérature aussi grande que la littérature des temps anciens [...] Les mots qu'ils employaient étaient plus vigoureux que les nôtres, car leurs expressions étaient celles des marchés, des tavernes, ou des plus grands poètes d'un temps encore plus ancien »). Dans « Literature and the living voice », il évoque encore « The life of the villages, with its songs, its dances and its pious greetings, its conversations full of vivid images shaped hardly more by life itself than by innumerable forgotten poets, all that life of good-nature and improvisation [...] mingles with the Middle Ages [...] » ; *ibid.*, p. 205 (« la vie des villages, avec ses chansons, ses danses, ses salutations pieuses, ses conversations pleines d'images formées par le moule de la vie elle-même, plus que par tous les innombrables poètes oubliés – toute cette vie de bonne humeur et d'improvisation [...] se mêle à l'époque médiévale [...] »).

¹⁹⁹ Sur ce dernier point, on peut s'intéresser à une étude démontrant les sources celtiques de l'écriture de Chaucer, qui aurait séjourné, semble-t-il, en Irlande, entre 1361 et 1366, et aurait de ce fait subi l'influence des récits de l'Irlande médiévale. Voir Rory MACTURK, *Chaucer and the Norse and Celtic Worlds*, Aldershot, Ashgate, 2003.

l'abolition des frontières entre l'écrit et la spontanéité de l'oral. En réalité, les *Contes de Canterbury* sont une construction littéraire fondée sur l'illusion de l'oralité. Le caractère oral des contes est une fiction entretenue par l'auteur, ne serait-ce que par la répétition inlassable, dans son texte, du terme « tale », constamment repris par les différents locuteurs ; mais aussi par toute une série de notations d'adresse à l'auditeur qui renforcent l'illusion de la lecture à haute voix. Par ailleurs, « une lecture des contes », explique Florence Bourgne, « selon le seul mode dramatique est vouée à l'échec »²⁰⁰ : il ne peut être question de rechercher dans chaque conte les traces laissées par son narrateur d'un idiolecte précis, et il n'y a pas, chez Chaucer, de volonté d'illusion de voix narratives caractérisées, ni d'association entre un certain style et un type de narrateur identifié par sa classe sociale. Le texte ne fait que jouer de façon virtuose de tous les ressorts d'une oralité de convention, qui tient essentiellement aux conditions de production et de réception de l'écrit au Moyen Âge : le récit à haute voix est une activité publique, un événement social, marque d'une vie communautaire. La circulation de l'écrit est fréquemment médiatisée par la lecture orale, en groupe. En usant systématiquement de l'enchâssement d'un récit dans un autre, les *Contes de Canterbury* ne font que représenter de façon codée une pratique sociale courante : un visiteur arrive quelque part où l'on lit un livre à un auditoire, se fait raconter les épisodes qu'il a manqués, et poursuit l'écoute avec les autres auditeurs. Le terme *tale* lui-même est porteur d'une ambiguïté sémantique que ne perçoit pas Yeats. Dans son acception médiévale, il désigne aussi bien ce que l'on dit ou raconte, un récit à haute voix, que, plus généralement, un discours, ou la narration elle-même : bref, comme le dit Florence Bourgne, aussi bien « le récit original, que celui qui résulte de sa transmission orale »²⁰¹. Contrairement aux allégations de Yeats, il n'y a pas là d'opposition entre oralité et écriture. L'*auctor* médiéval est au contraire à la fois celui qui invente le récit, qui l'écrit, et qui le transmet oralement.

Les références chauceriennes de Yeats procèdent donc plus d'une représentation que d'une réalité. Yeats tend à instrumentaliser le poète médiéval au service de son mythe pré-shakespearien d'une littérature qui épouserait le mouvement-même de la vie, et rassemblerait le sacré et le profane, le noble et le populaire. Rapidement pourtant, Yeats se rend compte que sa perception de la vie et du langage populaire restent stéréotypée et formelle. Même les corrections de *The Shadowy Waters* furent abandonnées dans la version scénique finale, au profit d'un dialogue extrêmement abrégé, et dans un langage relativement mesuré et châtié comme s'il renonçait radicalement, au bout du compte, à exprimer quelque univers populaire

²⁰⁰ Florence BOURGNE, *op. cit.*, p. 48.

²⁰¹ *Ibidem.*

que ce soit. Dans un essai tardif, il reconnaît d'ailleurs ces revirements et critique ses illusions de jeunesse :

I thought it must be easy to think like Chaucer when you lived among those morbid elegant tragic women suggested by Dowson's poetry, painted and drawn by his friends Conder and Beardsley²⁰².

Autrement dit, il avoue avoir fait une assimilation abusive entre les images de la « Chaucerian life » et les clichés médiévaux des représentations décadentes des années 1890, tels qu'images de carnaval, langage argotique ou ordurier, et scènes de beuveries. Les fluctuations que connaissent les contours de cette Irlande idéalisée trahissent ainsi les modes et les querelles esthétiques des années 1890-1900. Significatif également est l'aveu d'une incapacité à camper des personnages populaires autrement que sur le mode comique – Yeats rend *a contrario* hommage au talent de Synge, qui fait appel à la langue dialectale sans tomber dans le burlesque :

[...] He has given the minor characters a great deal of peasant idiom. The result is that the play, while seeming perfectly natural, has much the same atmosphere so far as the speech goes as his other plays. There is, however, nothing grotesque in it, and an astonishing amount of sheer lyrical beauty²⁰³.

Cette « voix vivante », sous couvert d'être une pure voix orale opposée à l'impureté du texte écrit, est donc surtout, dans le respect d'une pensée décadente de la fin du XIX^e siècle, une voix qui s'oppose au matérialisme des journalistes et des boutiquiers.

The Newspapers, all kinds of second-rate books, the preoccupation of men with all kinds of practical changes, have driven the living imagination out of the world²⁰⁴.

²⁰² « Modern Poetry : a Broadcast », in *Essays and Introductions, op. cit.*, pp. 491-492. « Je pensais qu'il devait être facile de penser à la manière de Chaucer, lorsque l'on vivait au milieu des femmes morbides, élégantes et tragiques, évoquées par la poésie de Dowson, ou peintes et dessinées par ses amis Conder et Beardsley ».

²⁰³ W. B. YEATS, *Letters*, ed. by Allan Wade, *op. cit.*, p. 509. Il s'agit d'une lettre datée du 27 avril 1908 à John Quinn, dans laquelle il décrit le travail de Synge, tant sur l'écriture de *Deirdre of the Sorrows*, qu'avec ses acteurs en répétition. Cet extrait est traduit par Françoise Morvan dans son introduction à Synge, *Deirdre des douleurs*, Rennes, éditions Folle Avoine, 1994, p. 14 : « Il fait parler ses personnages secondaires dans une langue paysanne très accentuée ; le résultat est que la pièce, tout en donnant une impression de naturel parfait, a une atmosphère tout à fait semblable à celle de ses autres pièces du fait de ce langage qui leur est commun. On n'y trouve cependant rien de grotesque mais une somme incroyable de pure beauté lyrique ».

²⁰⁴ *Samhain 1904*, in *Collected Works, op. cit.*, p. 57. « Les journaux, toutes sortes de livres de second ordre, et l'intérêt accordé par les hommes à toutes sortes de changements pratiques, ont chassé du monde l'imagination vivante ».

Si Yeats défend l'authenticité de l'oralité, il le fait en mettant face à face milieu rural et milieu urbain, et en opposant à la petite bourgeoisie des villes un « peuple » de paysans idéalisés :

Play about drawing-rooms are written for the middle class of great cities, for the classes who live in drawing-rooms. But if you would ennoble the man of the roads you must write about the roads [...] or about great historical people [...] Plays about the life of artisans and country people are the best worth getting²⁰⁵.

Pour finir, surplombant cette classe moyenne, il associe de façon sentimentale et romanesque le « poète-roi »²⁰⁶ au peuple rural :

For a popular ballad literature to arise, firstly are needful national traditions [...] living in the minds of the populace. [...] Secondly, it is needful that the populace and the poets shall have one heart. This condition Ireland had long had [...] Were the people poor, they were poorer ; did the people suffer, they suffered also. They were one with the people in their faults and their virtues – in their aims and their passions²⁰⁷.

Cet idéalisme politique et littéraire est explicité dans *Samhain 1902* :

Our movement is a return to the people like the Russian movement of the early 70s²⁰⁸.

Cette façon de faire du retour au peuple la vertu suprême du mouvement littéraire ne peut dissimuler les réflexes de classe qui l'accompagnent malgré tout, telle cette réflexion de Yeats face aux étudiants de *Trinity College* en 1907 :

You here who represent the educated and cultured class should support us artists in carrying out our work, and help us to guide the wild horse of the people but putting into the saddle education and culture²⁰⁹.

²⁰⁵ *Samhain 1902*, in *Explorations, op. cit.*, p. 96. « Les pièces qui se passent dans les salons sont écrites pour les classes moyennes des grandes villes, pour les classes qui vivent dans des salons ; mais si vous voulez ennoblir l'homme qui prend la route, vous devez choisir la route pour thème [...] ou de grands personnages historiques. [...] Des pièces sur la vie des artisans et des paysans sont celles qu'il vaut mieux trouver » (tr. A. G., *Explorations*, p. 88).

²⁰⁶ L'expression est employée par Yeats dans l'article « The Poetry of Sir Samuel Ferguson », à propos du poème de Ferguson « The Abdication of Fergus » ; cf. *Uncollected Prose*, coll. and ed. by John P. Frayne, 1970, p. 91 ; cette thématique de la souveraineté du poète, ou de sa relation au pouvoir, est, comme l'on sait, centrale dans bon nombre de textes poétiques ou dramatiques de Yeats.

²⁰⁷ Extrait de l'article « Popular Ballad Poetry of Ireland », *Leisure Hour*, nov. 1889, in *Uncollected Prose I, op.cit.*, p. 147. « Pour que naisse une littérature de ballades populaires, il faut d'abord des traditions nationales [...] vivaces en l'esprit du menu peuple. [...] Il est nécessaire ensuite que ce peuple et les poètes n'aient qu'un seul cœur. Cette condition, l'Irlande la remplit depuis longtemps. [...] Les gens étaient-ils pauvres, les poètes étaient plus pauvres ; le peuple souffrait-il, ils souffraient aussi. Ils ne faisaient qu'un avec le peuple, en leurs défauts et leurs vertus – dans leurs buts et leurs passions ».

²⁰⁸ *Samhain 1902*, in *Collected Works, op. cit.*, p. 18. « Notre mouvement est un retour au peuple, pareil au mouvement russe du début des années 1870 ».

²⁰⁹ Article de Yeats dans le *Evening Telegraph* du 14 février 1907. « Vous ici qui représentez la classe instruite et cultivée, vous devez nous soutenir, nous les artistes, dans l'accomplissement de notre tâche, et nous aider à

Même si le concept de « living voice » trouve d'autres types de ressorts, d'ordre plus linguistique²¹⁰, il reste que cette dernière réflexion éclaire l'influence sur Yeats d'une pensée romantique marquée par le manichéisme, qui divise l'humanité en catégories non sociales, mais métaphysiques et morales.

2.3. Le *Kiltartan*, une construction littéraire au service d'un discours idéologique.

Yeats justifie la défense de la langue mixte qu'est le *Irish English* en arguant de la réalité incontestable de son caractère populaire et national ; il n'est pas dit cependant ni que le langage que l'on retrouve dans ses pièces corresponde effectivement à une réalité socio-linguistique précise, ni que son caractère national soit avéré ; qui plus est, il l'utilise pour faire parler des personnages de l'Irlande pré-chrétienne, autant que d'hypothétiques « anciens temps », du Moyen Age à la famine des années 1840, comme si cette langue avait été de tout temps celle de l'Irlande. Sans polémiquer, comme l'ont fait ses contemporains, sur son degré de réalité, il convient plutôt de comprendre les véritables ressorts d'un tel projet linguistique.

La prétention du poète, comme celle de Lady Gregory, à restituer un parler local a toujours été, de fait, nuancée :

M. Reddin complains that the Abbey Theatre has produced many bad plays [...] that we, Directors, [...] have invented a form of dialect that he who has « lived with the people of the western south has never heard » ; [...] At first, especially, many of our plays were in dialect, for what first attracted our dramatists was that life of « folk », which in every country is most obviously national, most obviously historical and ancient. [...] Of course Synge and Lady Gregory no more reproduce dialect like a phonograph than a great painter copies land and sea like a photograph – « Art is Art because it is not Nature. » They have selected, but selected from a knowledge few dialect writers of any country have equalled²¹¹.

conduire le cheval indompté du peuple dans le chemin de l'éducation et de la culture [littéralement : nous aider à conduire le cheval indompté du peuple, en mettant en selle l'éducation et la culture] ».

²¹⁰ Paradoxalement, malgré des dehors assez datés, on trouve dans cette opposition établie par Yeats entre l'écriture journalistique et la parole des paysans le germe, avec une certaine avance qu'on ne peut que louer, d'une réflexion très contemporaine sur la redéfinition des frontières entre écrit et oral.

²¹¹ W. B. YEATS, « A Defence of the Abbey Theatre », 1926, in *Uncollected Prose II*, edited by John Frayne and Colton Johnson, Columbia UP, 1976, pp. 467-468 ; en français, « Une Apologie du Théâtre de l'Abbaye », réunion de la société littéraire de Dublin, 23 février 1926, compte rendu publié dans le *Dublin Magazine* d'avril-juin 1926, in W. B. Yeats, *Proses inédites*, textes rassemblés sous la direction de Jacqueline Genet, Centre de Publication de l'Université de Caen, 1991, t. 4, p. 185 : « Mr Reddin déplore que le théâtre de l'Abbaye ait monté beaucoup de mauvaises pièces [...] que nous, directeurs, ayons inventé une forme de dialecte que celui qui a vécu avec les gens du sud-ouest n'a jamais entendu parler [...] Au départ bon nombre de nos pièces étaient en dialecte car ce qui attirait d'abord nos auteurs c'était cette vie du "peuple" qui dans tout pays est de toute évidence historique et ancienne. [...] Bien sûr, Synge et Lady Gregory ne reproduisent pas davantage le dialecte comme un phonographe qu'un grand peintre ne copie la terre et la mer comme une photographie –

Lady Gregory signale aussi la complexité de ses sources, directes et indirectes – l’enjeu d’un tel travail n’en reste pas moins fondamental, comme le rappelle Françoise Morvan à propos de Synge :

L’une des raisons du scandale provoqué par *The Playboy* [...] tient à cette langue. Qu’on la condamne parce que fautive, donc insuffisamment réaliste, comme Joyce, qui disait n’avoir jamais entendu personne parler de la sorte en Irlande, ou qu’on la condamne au contraire comme envahissante par un excès de réalisme, le résultat est le même : on voudrait faire taire cela même qui a suscité ces pièces²¹².

L’argument de non-exactitude des références linguistiques de l’entreprise n’a donc qu’une portée relative : le projet littéraire parfois avoué n’annule pas l’intérêt d’un travail sur l’oralité. Par contre une mise au point reste indispensable quant à son substrat idéologique. Si, comme nous l’avons vu, la question linguistique est en effet au cœur des enjeux nationaux, les luttes internes entre les différents courants nationalistes sont le reflet de conflits de territoire symboliques entre les différents groupes luttant pour la suprématie politique. La reconnaissance officielle du gaélique, revendiquée par Douglas Hyde et par le *Sinn Féin*, sous couvert de l’évidence, est en fait une revendication symbolique et un marquage des nouvelles élites : elle exclut à la fois les anciennes élites anglo-irlandaises, mais aussi d’une certaine façon le peuple. De la même façon, la défense du dialecte hiberno-anglais, au nom de toute l’identité irlandaise, est un moyen pour des figures comme Yeats ou Lady Gregory, descendants ou représentants de l’ancienne classe de la *Protestant Ascendancy*, d’inscrire dans le marbre ce qui n’est qu’un aspect de la réalité sociale nationale. Cette vision romantique, qui prétend défendre une culture populaire, forge en réalité une culture élitiste, sous couvert d’une mythologique culture populaire : elle prétend protéger une société paysanne, elle construit une société urbaine. On pense à cet égard au mythe pastoral envahissant la culture aristocratique de la France du XVIII^e siècle : ce « retour à la nature » n’est qu’une construction culturelle qui justifie la pérennisation d’un système.

On peut déceler de quelle façon Yeats et Lady Gregory trahissent cette réalité idéologique en examinant leur emploi incertain du terme « dialecte ». Si l’on regarde en effet les termes utilisés par le premier dans ses articles, dans ses préfaces, ou dans tous les textes rassemblés par sa femme Georgie Hyde-Lees sous le titre *Explorations*, et qui comprennent en particulier l’ensemble des articles parus dans *Beltaine* et *Samhain* entre 1900 et 1908, on

“l’Art est Art parce qu’il n’est pas la Nature”. Ils ont fait une sélection, mais au sein d’un savoir que très peu d’écrivains en dialecte d’aucun pays ont égalé ».

²¹² Françoise MORVAN, introduction à Synge, *Cavaliers de la mer, L’Ombre de la vallée*, Rennes, ed. Folle Avoine, 1993, p. 16.

rencontrera les expressions suivantes : « idiom » (*Samhain 1902*), « speech of country life » (idem), « The English of the West of Ireland, the English of people who think in Irish » (article du *United Irishman* de mai 1902 à propos de *Cathleen ni Houlihan*)²¹³, « the first comedy in dialect of our movement » (à propos de *The Pot of Broth*)²¹⁴, « She learned to love the beautiful speech of those who think in Irish, and to understand that it is as true a dialect of English as the dialect that Burns wrote in » (à propos de Lady Gregory dans sa préface à *Cuchulain of Muithermne*, 1902 : « Elle apprit à aimer le magnifique parler de ceux qui pensent en irlandais, et à comprendre qu'il s'agissait là d'un véritable dialecte de l'anglais pareil au dialecte dans lequel écrivait Burns »); dans les préfaces de ses « Œuvres complètes », en 1907 ou 1908, on rencontre encore « speech of the country side », ou « country speech ».

Or, le dictionnaire dit, à propos du terme « dialecte » :

Dialecte : 1550, du latin *dialectus*, du grec *dialektos* ; forme régionale d'une langue considérée comme un système linguistique en soi ; voir parler, patois. Les dialectes wallons, dialecte français de Belgique. Les dialectes normand, picard²¹⁵.

Le *Grand Robert* apporte de son côté les précisions suivantes :

Dialecte : variété régionale d'une langue possédant assez de caractères spécifiques pour être considérée comme un système linguistique en soi (une langue fonctionnelle) – ce qui distingue le « dialecte » de « l'usage d'une langue » (le français québécois n'est pas un dialecte). (D'où) parler. Rq : selon les auteurs, la notion de dialecte inclut ou non celle de patois. [...] Dialectes celtiques : cornique, erse, kymrique. [...] Dialectes du français : le wallon, dialecte français de Belgique. Dialectes angevin, bourguignon, normand, picard. Le dialecte de l'Île-de-France, devenu la langue française.

« Avant le quatorzième siècle, il n'y avait point en France de parler prédominant ; il y avait des dialectes ; et aucun de ces dialectes ne se subordonnait à l'autre. Après le quatorzième siècle, il se forma une langue littéraire et écrite, et les dialectes devinrent des patois » (*Littré*, article dialecte).

Un dialecte se définit par un ensemble de particularités telles que leur groupement donne l'impression d'un parler distinct des parlers voisins, en dépit de la parenté qui les unit²¹⁶.

Incontestablement, le dialecte se caractérise donc par sa subordination à une langue dominante, dont il est une émanation régionale. Jean-Michel Deprats, de son côté, dénonce la

²¹³ Voir *Var. Pl.*, pp. 234-235.

²¹⁴ Et dans le même texte préfaçant la pièce en 1902, on rencontre encore quatre fois le terme dialecte, dont une fois « Irish dialect », et encore une fois dans l'expression : « every play of mine where there is dialect » ; cf *Var. Pl.*, p. 254.

²¹⁵ *Petit Robert*, édition de 1993, art. DIALECTE.

²¹⁶ *Grand Robert Encyclopédique*, édition 2001, art. DIALECTE.

thèse selon laquelle la langue dans laquelle les pièces de Synge ou de Lady Gregory, et certaines des pièces de Yeats, sont écrites, ne serait qu'un dialecte irlandais de l'anglais. Selon lui, l'emploi de ce terme serait abusif, puisque la caractéristique de cette langue est d'être une langue duelle, une langue à double articulation – et c'est la raison pour laquelle, sans doute, lui-même fait le choix du terme « anglo-irlandais » pour la désigner, rétablissant ainsi au moins partiellement dans les termes l'équilibre entre les deux langues :

L'anglo-irlandais est structuré en profondeur, comme nous l'avons vu, par la syntaxe d'une autre langue, le gaélique. Ce n'est donc pas d'un dialecte qu'il s'agit, mais de deux langues en contact, ou d'une langue à double articulation : lexique anglais (à part quelques vocables), syntaxe gaélique²¹⁷.

Nous ne trancherons pas ici de façon définitive le débat concernant la nature ultime de l'hiberno-anglais, d'autant plus que ce débat ne concerne finalement qu'indirectement notre étude. Que Yeats fasse un emploi abusif ou non du terme dialecte nous importe en effet assez peu. Par contre, il n'est ni abusif ni sans intérêt de dire qu'il en fait un emploi orienté. Pour lui, comme pour Lady Gregory, le Kiltartan reste lié à l'anglais, et leur ethno-centrisme, si refoulé soit-il, est incontournable. Il est nécessaire, de ce fait, de redéfinir la vraie nature de leur entreprise : même si la problématique d'une « langue sous la langue » formulée par Michel Poizat ou Françoise Morvan reste d'actualité, ces nouvelles précisions permettent de mieux cerner à qui l'auteur emprunte sa voix, et avec quels enjeux. Lorsqu'il valorise une langue rurale, et assimile la paysannerie de l'ouest à toute l'Irlande, Yeats développe un préjugé idéologique contre une classe bourgeoise associée à une langue urbaine, et élabore une vision de la nation fondée sur l'héroïsme d'une communauté rassemblée culturellement autour de la figure du poète. L'anglo-irlandais sert un dessein plus élitiste que ne le prétendent certaines de ses déclarations. Ce n'est pas tant la réalité sociale ou économique du peuple irlandais qui intéresse Yeats, que son imaginaire, la poésie de sa langue, et les figures héroïques de ses légendes – il l'avoue au demeurant dans une remarque telle que :

My own preoccupation is more with the heroic legend than with the folk [...] ²¹⁸

Le motif héroïque cristallise l'exaltation de plus en plus forte, chez Yeats, de l'idée de race :

²¹⁷ Jean-Michel DEPRATS, « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre », in *14^{èmes} assises de la traduction littéraires (Arles 1997)*, op. cit., p. 103.

²¹⁸ W. B. YEATS, « Samhain 1905 », in *Explorations*, op. cit., p. 183 : « Je m'intéresse personnellement plus à la légende héroïque qu'au peuple ».

Gaelic-speaking Ireland [...] has always had a popular literature. We cannot say how much that literature has done for the vigour of the race, for we cannot count the hands its praise of kings and high-hearted queens made hot upon the sword-hilt [...]²¹⁹.

D'abord nommée celtique, puis gaélique, pour se démarquer du sentimentalisme arnoldien, cette race associe idéal aristocratique et veine populaire.

I could not get away, no matter how closely I watched the country life, from images and dreams which had all too royal blood, for they were descended like the thought of every poet from all the conquering dreams of Europe, and I wished to make that high life mix into some rough contemporary life without ceasing to be itself²²⁰.

L'une des premières missions allouées au théâtre vise à nourrir cette exaltation par sa dimension lyrique et épique :

I hope to get our heroic age into verse²²¹.

Yeats est loin d'être le premier à produire ainsi un discours nationaliste fondé sur des présupposés idéologiques issus du romantisme. Le XIX^e siècle européen, précise Maurice Goldring²²², a produit cette catégorie spécifique en réaction à la domination de la France révolutionnaire puis napoléonienne. Herder ou Fichte, en Allemagne, ont développé ces notions de territoire, de langue, de race, en postulant que le caractère dominant d'une nation est sa langue et sa culture, et son représentant le plus éminent le poète. Cette pensée rencontre la mythologie nouvelle construite par la poésie des « jeunes irlandais »²²³, puis par les récits écrits par Standish O'Grady ou Douglas Hyde, et les autres auteurs de la fin du siècle dont

²¹⁹ Introduction à Lady GREGORY, *Gods and Fighting Men*, 1904, in *Explorations*, 1962, p. 26. « L'Irlande d'expression gaélique [...] a toujours eu une littérature populaire. Nous ne pouvons pas dire dans quelle mesure cette littérature a contribué à la vigueur de la race, car nous ne pouvons compter les mains qui, parce que ses œuvres vantent les rois et les reines au noble cœur, se sont portées vivement au pommeau de l'épée [...] » (tr. Claude Rudigoz, *Explorations*, p. 27)

²²⁰ Préface à *The Unicorn from the Stars and Other Plays*, New York 1908, in *Var. Pl.*, p. 1295. « Bien qu'observant de près la vie à la campagne, je ne pouvais me défaire d'images et de rêves trop empreints de sang royal, car ils descendaient, comme la pensée de tout poète, de tous les rêves conquérants de l'Europe, et je souhaitais contraindre cette vie de la haute société à se mêler à quelque rude vie contemporaine, sans cesser d'être elle-même ».

²²¹ *Samhain 1901*, in *Explorations, op. cit.*, pp. 77-78. « J'espère mettre en vers notre âge héroïque ».

²²² Maurice GOLDRING, « Le Nationalisme romantique », in *Les Romantismes irlandais*, n° spécial de la revue *Etudes Irlandaises*, Presses Universitaires de Lille, 1991.

²²³ Le terme « Jeune Irlande » (*Young Ireland*) désigne le mouvement qui se développe dans les années 1840, autour de Daniel O'Connell, et du journal *The Nation*. Le poète Thomas Davis en fut une figure importante, et toute une littérature militante émerge à cette époque, poétique ou historique, exaltant une nation héroïque et idéalisée.

Yeats²²⁴. Cette mythologie repose sur la vision idyllique d'une société primitive où les seigneurs étaient alliés des poètes, célébrant la joie de vivre en gaélique – Matthew Arnold n'est pas non plus étranger à l'essor d'une telle vision, par ses développements propres sur la sensibilité celtique et le rôle du poète dans la société matérialiste. Une certaine idée du religieux et du sacré se déplace ainsi sur le national : « La Nation est une église avec ses croyances : Cuchulain et le cycle d'Ulster en sont l'ancien testament, la vie de Wolfe Tone, Emmet et Patrick Pearse en sont le nouveau », explique Maurice Goldring²²⁵. De même, Mark Storey cite un jugement de Georges Russell sur Yeats :

Mr Yeats [...] is trying to ennoble literature by making it religious rather than secular, by using his art for the revelation of another world rather than to depict this one²²⁶.

Or, dit encore Maurice Goldring, l'idée de nation n'est pas une essence : il n'y a pas plus de nation naturelle que de frontières naturelles. Même l'insularité géographique ne peut se transformer *de facto* en trait de culture. Ce qui est de l'ordre du mythe est de l'ordre du rapport de pouvoir, et le postulat d'une nation éternelle – et de sa culture, notamment à travers sa langue – s'inscrit dans l'histoire de ce rapport, en tant, par exemple, qu'instrument de lutte contre la domination. Transcendant les oppositions entre profane et sacré, Yeats, quant à lui, construit un mythe qui essentialise une hypothétique « race » irlandaise, et se fait le porte-voix héroïque de la communauté et de sa langue.

2.4. Voix masculine, voix féminine.

Le choix que fait Yeats de l'hiberno-anglais participe donc d'une pensée où s'articulent projet national et préjugés idéologiques au profit d'une catégorie sociale d'où le

²²⁴ Il n'est pas question ici de résoudre en quelques lignes la question pour le moins complexe des liens entre construction politique et enjeux linguistiques de l'Irlande du XX^e siècle. Il est tout de même intéressant de noter le hiatus entre les prises de position officielles, et les réalités individuelles, de figures aussi importantes que Yeats ou D. Hyde. Le premier, en 1937, fait sans s'en rendre totalement compte, et avec une comparaison aux présupposés pour le moins étonnants, l'aveu de ce qui est peut-être le véritable ressort de sa défense de l'« anglo-irlandais » : « I could no more have written in Gaelic than can those Indians write in English ; Gaelic is my national language, but it is not my mother tongue » in *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 520. Le second, protestant et partisan initial de Parnell et du *Home Rule*, adopte durant toute sa carrière une posture somme toute assez paradoxale, engagé, semble-t-il, de façon plus intellectuelle que politique dans la défense du gaélique, tout en étant de fait rattrapé par les circonstances, et associé à des positions plus radicales.

²²⁵ Maurice GOLDRING, *op. cit.*, p. 67.

²²⁶ Georges Russell (AE) in *Literary Ideals in Ireland* (edited by John Eglinton in 1899), cité par Mark Storey, dans son introduction à *Poetry and Ireland since 1800 : A Source Book, op. cit.*, p. 21. « Mr Yeats [...] tente d'ennoblir la littérature en lui donnant un caractère religieux plus que profane, en usant de son art aux fins de révéler un autre monde, plutôt que de dépeindre celui-ci ».

poète est issu ; évacuant une actualité sociale réelle, Yeats, sous couvert d'une représentation populaire, construit un imaginaire où la figure du poète s'associe voire se substitue au peuple dans une posture individuelle héroïque de défense de la terre irlandaise. Cette posture affirme sa virilité en un discours qui émerge dans les premières années du siècle pour se faire, au fil du temps, de plus en plus agressif.

Le débat sur la part respective de Yeats et Lady Gregory dans la paternité (ou la maternité !) des textes a fait dans ce contexte l'objet, de leur vivant déjà, et jusqu'à maintenant, de polémiques qui font partie, sur un mode presque folklorique, du paysage critique yeatsien. Ils ont été traités de façon tantôt anecdotique, tantôt très documentée, sans que leur véritable enjeu ait peut-être été cerné. Il est tentant, au demeurant, de se contenter des explications de Yeats lui-même : cette collaboration a été rendue possible par un partage de compétences bien compris et bien exploité, et par le contexte d'une dynamique de travail collectif auquel participaient un ensemble de partenaires liés à l'aventure de la *Irish National Theatre Society*. Edward Martyn, Georges Moore, Georges Russell, Synge, Lady Gregory, Yeats, tous participant à l'effort commun, se soumettent des projets, s'échangent les idées, et écrivent à plusieurs.

In those first years of the theatre we all helped one another with plots ideas and dialogue, but certainly I was the most indebted as I had no mastery of speech that purported to be of real life²²⁷.

Cette explication est d'autant plus tentante qu'elle n'est en réalité pas totalement infondée. Dans le contexte d'un projet théâtral neuf, face à l'urgence de produire pour répondre à la nécessité de construire une saison, Coole Park fut effectivement, durant plusieurs étés, le ferment littéraire du *Irish Revival*. Certaines pièces étaient quasiment des commandes, ou en tout cas explicitement des pièces de circonstance. Ainsi Catherine Phillips explique-t-elle le contexte de l'écriture de *The Hour-Glass* en 1902-1903 : les frères Fay ont joué *Cathleen ni Houlihan* en avril, et il faut quelque chose pour la rentrée ; Yeats écrit donc *The Hour-Glass* pour que les comédiens aient quelque chose à jouer à Noël²²⁸. Il reste que l'attitude de Yeats ne peut que faire rapidement suspecter quelques fausses notes dans cette apparente harmonie. On sait par exemple qu'il commence par ignorer radicalement la part prise par Lady Gregory à l'écriture de ses pièces, et de *Cathleen ni Houlihan* en particulier :

²²⁷ *Var. Pl.*, p. 254. « Durant ces premières années du théâtre, nous nous aidions tous les uns les autres avec des intrigues dramatiques, des idées, et des dialogues – mais j'étais certainement le plus redevable, car je n'avais pas la maîtrise d'une langue qui puisse prétendre être celle de la vie réelle ».

²²⁸ *The Hour-Glass, Manuscript Materials*, edited by Catherine Phillips, Ithaca and London, Cornell UP, 1994.

I have written the whole play in the English of the west of Ireland, the English of people who think in Irish. My play *The Land of Heart's Desire* was in a sense the call of the heart, the heart seeking its own dream. This play is the call of country, and I have a plan of following it up with a little play about the call of religion, and printing the three plays together some day²²⁹.

Il ne reconnaît publiquement cette part qu'à partir de son introduction à *Plays for an Irish Theatre* en février 1903 – peut-être le fait-il contraint et forcé, après la révélation des talents de Lady Gregory provoquée par la publication de *Cuchulain of Muithermne*. Par la suite, il continuera à passer d'un discours à l'autre. Cette attitude ne peut s'expliquer seulement par son anxiété, et sa difficulté à accepter de ne pas être seul responsable du succès grandissant de la pièce. Elle coïncide en effet avec son reniement, à partir de 1903, d'une langue jugée trop « féminine », au profit d'une « virilité » plus grande du vocabulaire, du rythme, ou de la cadence des vers. Ce reniement est généralement expliqué par sa découverte conjointe de Chaucer et Nietzsche, et nous renvoie donc aux réflexions esquissées plus haut sur son désir d'une langue ancrée dans la « raucité » d'une authentique vie populaire. Ce faisant, il est le signe extérieur d'un changement de discours sur « l'image idéale » de l'Irlande et des irlandais – Yeats, marqué par les querelles avec Griffith²³⁰, autant que par ses découvertes littéraires ou philosophiques, dépasse le modèle arnoldien du caractère « celtique », et se rapproche d'une vision plus agressive de l'« Irlanditude ».

Ce discours critique, si indiscutable soit-il, fait pourtant l'économie d'une réflexion de fond sur l'imaginaire yeatsien concernant ce binôme masculin/féminin. Il n'est pas sans intérêt d'établir ainsi des connexions entre cet imaginaire tel qu'il se révèle dans *Cathleen ni Houlihan*, le comportement de Yeats vis-à-vis de Lady Gregory à propos de cette même

²²⁹ Extrait d'un article du *United Irishman*, 5 mai 1902, repris dans *Variorum Plays*, pp. 234-235. « J'avais écrit toute la pièce dans cet anglais de l'ouest de l'Irlande, l'anglais des gens qui pensent en irlandais. Ma pièce *La Terre du désir du cœur* était en un sens l'appel du cœur, le cœur en quête de son propre rêve. Cette pièce-ci est l'appel du Pays, et je projette de la faire suivre d'une petite pièce concernant l'appel de la religion, et d'imprimer un jour ensemble ces trois pièces ».

²³⁰ Arthur GRIFFITH (1871-1922), journaliste et homme politique. Disciple de Thomas Davis, ardent défenseur de Parnell, il devient ouvrier imprimeur, avant de rejoindre John MacBride au Transvaal pour lutter contre l'ennemi anglais au côté des Boers. A son retour, il fonde avec William Rooney l'hebdomadaire *United Irishman*, qui sera le fer de lance du mouvement nationaliste radical. Il contribue à la fondation du mouvement politique *Sinn Fein* en 1905. Partisan du traité signé avec les anglais, il devient le chef du premier gouvernement de l'Etat Libre d'Irlande en 1922, mais meurt brutalement peu de temps après. Ses relations avec Yeats furent souvent orageuses du fait de divergences de vue quant aux relations entre le mouvement nationaliste et le *Irish Cultural Revival*. Tandis que Yeats restait soucieux de son indépendance, Griffith considérait l'art et la littérature comme le canal nécessaire et obligé d'une éducation politique et d'une transmission des idées nationalistes. Le *United Irishman* contribua largement à éreinter Synge lors de la querelle du *Playboy of the Western World*, et nombre des drames poétiques de Yeats.

pièce, et l'idéologie qui se dégage de ses discours sur la virilité de la langue – idéologie qui ne fera que s'accroître de façon de plus en plus obsessionnelle jusqu'à ses dernières œuvres.

Dans *Cathleen ni Houlihan*, qui se déroule dans le village de Killala, au moment du débarquement français de 1798²³¹, le jeune Michael, fils d'un couple de paysan, Peter et Bridget Gillane, renonce à sa fiancée Delia, et à une vie de prospérité laborieuse et de plaisirs sages, pour suivre Cathleen, figure symbolique de la résistance nationale. Un mythe se construit, qui repose sur le martyre d'une figure masculine, lequel dédie son sang à la figure allégorique que constitue Cathleen. Cette figure sacrificielle nous renvoie à la lecture de Frazer que Yeats a faite assidûment, et qui l'aide à structurer sa pensée sur les traditions orales celtiques. Yeats trouve ainsi, selon Susan Harris dans son ouvrage *Gender and Modern Irish Drama*, une justification anthropologico-historique à une vision aux fondements en réalité très contemporains.

In modern Irish drama this ordering of the ritual universe reflects not a primitive phenomenon but a complex of preoccupations that are conditioned by modernity. The use of sacrifice by the Abbey playwrights corresponds to the accepted anthropological model, sacrifice, expiation, redemption, regeneration²³².

La pièce *Cathleen ni Houlihan*, par le consensus qu'elle a suscité dans les milieux nationalistes en Irlande, révèle ainsi l'adhésion de Yeats à une rhétorique beaucoup plus agressive :

An attempt to construct an alternative version of the Irish body : a vigorous, hypermasculine, athletic gael, whose healthy virility is a rejection of the weaknesses associated with the effeminate arnoldian celt²³³.

Cette rhétorique autour de la symbolique masculine et féminine coïncide avec de nouvelles réflexions concernant les exigences de l'écriture, et son rejet corollaire, sous l'influence conjointe de Chaucer et Nietzsche, de ce qui lui apparaît comme le style efféminé de ses

²³¹ En 1798, le mouvement de résistance irlandaise des *United Irishmen*, mené par Theobald Wolfe Tone, aux idéaux républicains, fait appel aux révolutionnaires français pour lui venir en aide. Mais l'expédition qui s'en suit se solde rapidement par un échec.

²³² Susan C. HARRIS, *Gender and Modern Irish Drama*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, p. 8. « Dans le théâtre irlandais moderne, cette ordonnance de l'univers rituel ne reflète pas un phénomène primitif, mais un ensemble de préoccupations conditionné par l'époque moderne. La place prise par le sacrifice chez les dramaturges de l'Abbey Theatre correspond au modèle anthropologique en vigueur : sacrifice, expiation, rédemption, régénération ».

²³³ *Ibid.*, p. 28. « Une tentative d'élaborer une autre version du type physique Irlandais : le Gaël, vigoureux, hypermasculin, athlétique, dont la saine virilité est à l'opposé des faiblesses associées au Celte efféminé de Matthew Arnold ».

premières années ; ainsi qualifie-t-il ses recherches nouvelles concernant l'écriture dramatique : « the search for more of manful energy, instead of those outlines of lyric poetry that are blurred with desire and vague regret » ; ainsi prend-il pour modèles « the Old writers, the masculine writers of the world »²³⁴, qui écrivaient, dit-il, pour être dits à haute voix et chantés.

Yeats, peut-être influencé, entre autres raisons, par le contexte des difficultés avec Maud Gonne²³⁵, puis de son mariage, évacue la question féminine en sanctifiant l'idéal féminin et en le vidant de sa chair ; les circonstances de la création de la pièce sont à cet égard aussi importantes que le texte lui-même. Maud Gonne jouant Cathleen, la fiction rejoint la réalité. Le personnage de Michael n'a d'autre choix que de rejeter une femme et une mère réelle et mortelle au profit d'une mère symbolique, au corps abstrait et inviolable. Ce mariage avec la mort produira une descendance pure, faisant écho aux discours sur la race celtique auxquels Yeats ne manque pas de souscrire périodiquement. Dans le même temps, Yeats revendique un tournant dans son écriture, rejetant ce qui en elle lui apparaît efféminé, et appelant à une plus grande fermeté de style ; enfin, il refuse à une voix féminine, celle de Lady Gregory, de prendre la parole par sa responsabilité dans l'écriture de la pièce. Sa propre voix prend le pouvoir, et continuera de le prendre *via* une représentation de plus en plus marquée, dans ses textes dramatiques, de meurtres réels ou symbolique du féminin. Cette violence sacrificielle, dit Susan Harris, continue en effet de hanter nombre des dernières pièces de Yeats, en particulier *The King of the Great Clock Tower*, *A Full Moon in March*, et *The Herne's egg*, mais aussi, sous une autre forme et à toutes les époques, *On Baile's Strand*, *Calvary*, *The Resurrection*, et *Purgatory*²³⁶ ; et son intérêt pour l'eugénisme en est une des manifestations peu glorieuses. Même si Yeats nie la violence faite sur le personnage d'Attracta, violée par les soldats dans *The Herne's Egg*, et si cette pièce est généralement envisagée dans sa dimension burlesque, il reste que cet ultime meurtre nous montre que le sacrifié, dans l'imaginaire théâtral de Yeats, n'est pas finalement masculin mais bien féminin.

²³⁴ « Literature and the Living Voice », in *Explorations*, *op. cit.*, pp. 220-221, pour cette citation et la précédente. « A la recherche d'une énergie plus virile, à la place d'une poésie aux contours estompés par le désir et le voile du regret [...] Les écrivains d'antan, tous les écrivains masculins du monde ».

²³⁵ Depuis plusieurs années, leurs rencontres sont ponctuées de demandes en mariage suivies de refus et d'aveux qui sont pour lui autant de chocs, qui ne l'empêchent pourtant pas de revenir à la charge. Le dernier en date est tout de même le plus violent, puisqu'elle lui annonce en janvier 1903 son projet de mariage avec John MacBride.

²³⁶ Le père tue son fils dans *On Baile's Strand* et dans *Purgatory*. *Calvary* et *The Resurrection* traitent de la mort du Christ. Dans *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*, le mendiant est sacrifié par la Reine.

Cathleen ni Houlihan is an instructive illustration of the connection between nationalist hysteria about female sexuality and the nationalist love affair with the hero martyr²³⁷.

Cette image de la femme idéale et inviolable n'a d'égale que le triomphe d'une voix héroïque masculine, où Yeats prend une place centrale, entre la figure mythique de Cuchulain et la personne réelle de Patrick Pearse.

Si le théâtre de Yeats s'engage dès ses débuts dans une « défense et illustration » de la valeur symbolique et des qualités dramatiques d'une langue orale, cette démarche n'en reste donc pas moins marquée souterrainement par des choix révélateurs d'une vision partielle du monde qui l'entoure, et de la littérature, vision parfois éloignée de ses postulats de départ. En se faisant « porte-parole » d'une oralité populaire, il construit un miroir de son propre imaginaire ; il projette dans les voix de ses personnages sa perception personnelle d'une langue orale, et pose en réalité les prémisses d'un théâtre de la parole bientôt délivré de cet alibi moral et politique.

²³⁷ *Ibid.*, p. 29. « Cathleen ni Houlihan est une illustration édifiante des connexions entre l'hystérie des nationalistes concernant la sexualité féminine, et l'histoire d'amour entre les nationalistes et la figure du héros martyr ».

Chapitre 3. – Oralité et épopée : fondements d'une dramaturgie non réaliste.

Que reste t-il donc du projet idéaliste tel que Yeats le formule dans ses déclarations, tel que nous avons tenté de l'accompagner au début de cette partie, avant de le déconstruire de bout en bout ? Si les tenants idéologiques de cette entreprise de réhabilitation d'une langue orale ont nécessité d'être examinés et ré-évalués, la tentative de réconcilier texte écrit et oralité n'en fonde pas moins une poétique dont la pertinence reste entière : c'est le principe de cette oralité plus qu'une langue parlée particulière qui intéresse Yeats, et le conduit à élargir le champ de ses réflexions et de ses expérimentations. De la même façon l'appel, dans l'écriture dramatique, à d'autres manifestations d'une tradition orale, constitue le laboratoire à partir duquel il élabore une dramaturgie délivrée de tout malentendu sur l'illusion d'une possible fidélité à quelque réalité que ce soit.

3.1. Langue poétique, poétique de la langue : première ré-évaluation du concept de voix.

L'un des ressorts réels de l'intérêt de Yeats pour l'« anglo-irlandais » est peut-être révélé par ses commentaires sur Synge, tels qu'il nous les livre dans ses *Essays and Introductions* :

He made word and phrase dance to a very strange rhythm.

Ou encore :

When he brought *The Shadow of the Glenn* [...] to the Irish National Theatre Society the players were puzzled by the rhythm²³⁸.

C'est bien la rythmique de la langue, sa musicalité et la force de ses images qui intéressent Yeats au premier chef, autant voire plus que sa dimension proprement populaire. On l'a vu, il reconnaît volontiers, et même en un sens revendique, le travail artistique de l'écrivain, qui reconstruit à partir du réel. Le débat sur la réalité de cette langue semble donc, pour une nouvelle raison, inutile. Jean-Michel Deprats souligne, de son côté, que l'ambiguïté entre langue authentique et langue inventée, est également présente chez Synge :

²³⁸ Préface à la première édition de *The Well of the Saints*, in *Essays and Introductions*, op. cit., pp. 298 et 300. « Il faisait danser sur un rythme très étrange le mot et la phrase [...] Lorsqu'il apporta *L'Ombre de la vallée* aux comédiens de l'I.N.T.S., ceux-ci furent stupéfaits par le rythme ».

Synge prétend qu'il n'emploie pas un seul mot qu'il n'ait entendu dire aux gens du peuple. Proclamation tout à fait contestable qui [...] est essentiellement destinée à se défendre du scandale de la pièce [...] en s'abritant derrière la revendication de l'authenticité de la langue. En effet, lorsqu'on consulte les carnets de Synge, il est clair que lui-même faisait très nettement la différence entre les tournures qu'il avait effectivement entendues dans *diverses* régions d'Irlande [...] et les tournures qu'il inventait en apposant son paraphe ou ses initiales à la suite des tournures inventées. [...] D'un certain point de vue c'est une langue naturaliste, dans la mesure où les personnages utilisent fréquemment les mots de leurs modèles dans la vie réelle, mais en même temps ce dialecte est un artefact sophistiqué, exploité par Synge à des fins dramatiques et poétiques. C'est [...] le reproche principal que Joyce faisait à Synge : avoir écrit un langage totalement artificiel²³⁹.

Nous pouvons appliquer aux personnages populaires des textes de Yeats, la réflexion de François Regnault sur ce qui lui apparaît comme la figure dominante de cette langue, telle qu'il l'envisage également chez Synge :

On pourrait dire que la phrase de Synge est résolument relancée. Sa figure de pensée dominante serait la véhémence [...] Chaque réplique véhicule sa charretée de mots, et non seulement parce que le personnage se répète mais parce qu'en même temps il ment²⁴⁰.

Indépendamment de sa référence, la langue anglo-irlandaise construite par Yeats et Lady Gregory vaut effectivement par sa corporalité. Le rythme et la forte scansion des phrases, la récurrence des mêmes mots, produisant un effet de percussion et d'orchestration, rythmique et tonale, rendent sensible la physicalité des mots et du discours. On est donc bien confronté à une langue orale, non seulement en ce qu'elle a pour référent (réel ou supposé) une langue pratiquée et transmise oralement, mais aussi de par l'oralité du texte yeatsien, c'est-à-dire par l'inscription dans l'écriture du mouvement même de la parole. Il ne s'agit plus tant, pour l'écriture, de reconstituer une voix qui lui extérieure, et qu'elle emprunte aux voix du monde réel, que de construire avec ses propres outils sa propre vocalité. De ce fait, le terme « voix » est utilisé, dans un tel contexte, de façon de plus en plus métaphorique, et une telle démarche s'apparente à ce que défend aujourd'hui Henri Meschonnic dans sa redéfinition du concept d'oralité. Meschonnic retrace les frontières entre oralité et parlé. Il existe, selon lui, certaines formes de discours parlé sans oralité, et certains écrits, au contraire, chargés d'oralité ; et le concept d'oralité ne peut se réduire, contrairement aux allégations de classiques tels que Paul Zumthor ou Walter Ong, au concept de parlé, excluant l'écriture.

²³⁹ Jean-Michel Deprats, « La Traduction des dialectes... », *op. cit.*, pp. 104-105.

²⁴⁰ François Regnault, introduction au *Baladin du monde Occidental*, éditions Zoé, 1993, p. 107 (cité par Jean-Michel Deprats, *op. cit.* p. 106).

Le dualisme de la voix et de l'écrit confond le parlé avec l'oral [...] Ce dualisme traditionnel empêche de penser cette oralité pourtant toute d'expérience, qui est une oralité sujet, une oralité historicité, non plus sa réduction au sonore [...] L'oralité n'a donc plus rien de son identification avec le parlé [...] L'oralité n'est plus un passé perdu, comme pour les anthropologues du sacré, Eliade, Ong, mais le présent et l'avenir du langage, son activité, et une activité qui dure. Plus rien de commun avec ce que les ethnologues sociologiquement continuent d'appeler littérature orale²⁴¹.

L'oralité, entendue par Henri Meschonnic, est bien ce qui vient pallier l'absence de voix dans le texte, et suppléer à la disparition du corps. Dans un double mouvement, le discours est ré-intégré au corps et à la voix, en même temps que le corps et la voix sont ré-intégrés au discours. La dimension rythmique de la langue prend alors une part prédominante dans cette ré-évaluation du concept.

Le rythme dans le langage peut apparaître comme l'organisation du mouvement dans la parole [...] Non plus du son, non plus une forme, mais du sujet²⁴².

La notion de rythme est elle-même problématisée et redéfinie. En la dissociant du cadre et des codes de la métrique traditionnelle – scansion, accentuation, longueur – autant que du modèle, explicite ou implicite, du rythme musical, Henri Meschonnic cherche à l'arracher au champ réducteur de l'analyse formelle du texte. Il se démarque de toute une tradition critique, et défend une vision nouvelle de la production du sens :

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants [...] produisent une sémantique spécifique [...] que j'appelle la signifiante [...] Ces marques peuvent se situer à tous les niveaux du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Ainsi la définition du rythme ne peut plus être uniquement phonétique – encore moins métrique. Elle est du discours.
[...] Au rythme des timbres, rythme des mots, rythmes consonantiques, s'ajoute le rythme de la phrase, rythme des pauses, des ruptures et des continuités²⁴³.

Au passage, le système d'opposition binaire entre les deux concepts de signifiant et signifié est radicalement remis en cause :

Si le rythme redevient l'organisation du continu dans le langage, le binaire du signe n'a plus aucune pertinence dans les limites du discours. Il n'y a plus du son et du sens, il n'y a plus

²⁴¹ Henri MESCHONNIC, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Lagrasse-Verdier, 1995, p. 116.

²⁴² *Ibid.*, p. 127.

²⁴³ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, pp. 215 et 221.

que des signifiants. Et le terme de signifiant change de sens, puisqu'il ne s'oppose plus à un signifié. Le discours s'accomplit dans une sémantique rythmique et prosodique²⁴⁴.

Corrolairement – et pour revenir aux préoccupations de Yeats – en défendant ainsi une telle « physique du langage », il ré-évalue également le rapport entre écriture dite « savante » – celle de l'écrivain – et culture populaire. De même que le lecteur ou le chercheur peuvent prétendre partir à la recherche de traces du corps de l'écrivain dans un texte, de même l'écrivain peut légitimement prétendre au moins chercher à construire dans son écriture une trace d'un corps, qu'il soit individuel ou collectif²⁴⁵. Dans une perspective théâtrale, ce projet n'est pas sans analogie avec les réflexions d'Antoine Vitez qui, à l'inverse, mais dans le même esprit, cherche à retrouver dans le texte, par le travail de mise en scène, la voix de l'écrivain et de son écriture, et réfléchit à la relation entre la rythmique interne d'un texte né de sa syntaxe et de sa ponctuation, et le corps de l'écrivain :

Jouvet était persuadé qu'il retrouvait l'asthme de Molière, l'emphysème de Molière, dans la ponctuation de *L'Ecole des Femmes*. Je ne parle pas de la ponctuation telle qu'elle est écrite dans les petits classiques, parce que c'est une ponctuation refaite après coup par des professeurs et des éditeurs, mais la ponctuation en gros, c'est-à-dire quand commencent les phrases, comment les phrases sont coupées par les vers. Cette ponctuation de *L'Ecole des Femmes* donne bien l'image, si on la suit, d'un essoufflement²⁴⁶.

Cette réflexion vient recouper plus nettement les interrogations d'Henri Meschonnic lorsqu'il se met à chercher les traces d'une voix non plus individuelle, mais collective – plus proche dans l'idée, ce faisant, de la voix collective (bien qu'individualisée dans des figures de personnages) recherchée par Yeats :

Je me suis amusé beaucoup à imaginer des voix de personnes morales et non de personnes physiques. Par exemple, si le journal *L'Humanité* était une personne physique, quelle voix aurait-elle ? Et en fait, il y a une voix de *L'Humanité*. Ce n'est pas la voix d'un militant communiste, c'est une voix²⁴⁷.

Yeats introduit quant à lui l'image de « voix-fantôme », intéressante quand on sait, au delà de cette question de la langue, son intérêt pour les figures de revenants :

²⁴⁴ Henri MESCHONNIC, *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit., p. 150.

²⁴⁵ Même si, par ailleurs, il se défend de prétendre que la corporalité d'une écriture ne soit que le reflet du corps réel de son écrivain ; nous revenons sur ce point à la fin de notre deuxième partie.

²⁴⁶ Antoine VITEZ, « A l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement », Entretien entre Antoine Vitez et Henri Meschonnic, in *Le Théâtre des idées*, Anthologie proposée par D. Sallenave et G. Banu, Paris, Gallimard, 1991, p. 301.

²⁴⁷ Antoine VITEZ, *ibid.*, p. 300.

The folk song is still there but a ghostly voice, an unconscious norm. [...] ²⁴⁸.

Cette perception physique et respiratoire de la phrase, telle qu'elle est conceptualisée par Henri Meschonnic, est également évoquée par Jean-Paul Goux à travers, par exemple, ses réflexions sur la syntaxe flaubertienne. Dans son ouvrage *La Fabrique du Continu*, il analyse la dynamique des phrases de Flaubert, entre l'impossibilité de la clôture et la difficulté de l'étirement :

La phrase a donc un corps, un corps syntaxique.

[...]

La syntaxe est aussi synthèse des contraires, [...] une synthèse, celle de l'immobilité et de la mobilité (formées par la solidité de ses liens articulatoires et par son rythme) ²⁴⁹.

Le texte flaubertien, par la dimension physique que lui confère son rythme, par ce qu'il serait possible d'appeler « l'énergétique » du mot ou de la syntaxe ²⁵⁰, est porté par une tension entre vie et mort, entre poussée du souffle et rupture. Il déroule le mouvement d'une « pensée parlée », mouvement où le fait de parole s'apparente à un geste de contact, ici alternativement projeté et retenu. La réflexion de François Regnault sur la poétique de la relance de la phrase anglo-irlandaise n'est pas sans rapport, *mutatis mutandis*, avec ces remarques sur la dialectique entre clôture et étirement chez Flaubert :

Il n'est de phrase que bouclée, mais [...] la phrase n'a d'autre consistance que par la résistance à ce bouclage ²⁵¹.

Cette langue est bien trace d'un corps, d'un rapport au souffle, à l'espace ; le projet de traduction se heurte d'ailleurs inévitablement à cette question :

Ce que l'on peut traduire n'est pas même un langage mais du souffle, une manière de restituer le souffle trop grand de l'univers et de lui donner corps, provisoirement mais avec énergie. Ce rythme qui porte le texte, cette manière de prendre l'air et de le restituer, il est plus présent, il importe plus que la rigueur de la syntaxe et la précision du vocabulaire ²⁵².

²⁴⁸ « A General Introduction for my Work », in *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 524. « Le chant folklorique est toujours là, mais c'est une voix fantomatique, une norme inconsciente. [...] » (tr. J. G. et E. H., *Essais et Introductions*, p. 39).

²⁴⁹ in *La Fabrique du continu, Essai sur la prose*, Paris, Champ Vallon, 1999, p. 66.

²⁵⁰ Jean-Paul Goux parle ainsi de la « force » dynamique qui met en mouvement la phrase : « La syntaxe n'est ni une architecture, ni une armature, ni un squelette, elle est une force » (*ibid.*, p. 127).

²⁵¹ *Ibid*, p. 69.

²⁵² Françoise MORVAN, Introduction à Synge *Cavaliers de la mer* suivi de *L'Ombre de la vallée*, *op. cit.*, p.17.

La langue « anglo-irlandaise », telle qu'elle se déploie dans *A Pot of Broth* ou certains passages de *A Unicorn from the Stars*, met en scène des corps volubiles, possédés par une irrépressible dynamique dévoratrice : les personnages ont en permanence *autre chose à dire* : pris dans une logorrhée passionnée où se mêle humour et fatalisme, leur jubilation semble n'avoir d'égale que leur angoisse du vide. Un ensemble de traits syntaxiques débouche ainsi sur une poétique en même temps que sur la construction de tout un univers mental et physique caractérisant les personnages.

Biddy : There was not so much gold in it all as what they were saying there was. Or maybe that fleet of Whiteboys had the place ransacked before we ourselves came in. Bad cess to them that put it in my mind to go gather up the full of my bag of horse-shoes out of the forge. Silver they were saying they were, pure white silver ; and what are they in the end but only hardened iron ! A bad end to them ! *Flings away horseshoes* The time I will go robbing big houses again it will not be in the light of the full moon I will go doing it, that does be causing every common thing to shine out as if for a deceit and a mockery. It's not shining at all they are at this time, but duck-yellow and dark.

Nanny : To leave the big house blazing after us, it was that crowned all ! Two houses to be burned to ashes in the one night. It is likely the servant-girls were rising from the feathers and the cocks crowing from the rafters for seven miles around, taking the flames to be the whitening of the dawn.

Biddy : It is the lad is stretched beyond you have to be thankful to for that. There was never seen a leader was his equal for spirit and for daring. Making a great scatter of the guards the way he did. Running up roofs and ladders, the fire in his hand, till you'd think he would be apt to strike his head against the stars [...]²⁵³.

C'est le caractère systématiquement assertif des phrases qui, dans un tel passage extrait de *The Unicorn from the Stars*, induit des répétitions, elles-mêmes source d'allitérations étourdissantes associées à une circulation virtuose des voyelles d'un mot à l'autre : « there was/as what they were saying there was », et plus loin encore « Silver they were saying they were » ou « Bad cess to them/what are they in the end/a bad end to them ». Les mêmes assertions, dans des phrases à la ponctuation rare, contribuent à créer un rythme martelé et régulier, avec une forte valeur percussive de termes mono- ou bi-syllabiques et de consonnes s'enchaînant les unes aux autres – les bisyllabiques permettant au rythme de rebondir par l'alternance de syllabes accentuées et non accentuées : « The time I will go robbing big

²⁵³ *The Unicorn from the Stars*, Acte III, in *Var. Pl.*, pp. 692-693. Voir la traduction en annexe 1-1 p. 572. On peut remarquer au passage que malgré toutes ses allégations, ce sont tout de même des mendiants plus que stéréotypés que Yeats choisit pour porter cette langue dite nationale. Il n'échappe donc pas, en réalité, au cliché comique qu'il prétend réprover par ailleurs.

houses again it will not be in the light of the full moon I will go doing it », etc²⁵⁴. L'abondance des formes progressives multiplie d'autant les nasales : « robbing », « doing », « causing », « shining » (en plus de « thing, shine, and, not, time », etc). Par ailleurs, l'absence de connecteur logique, relatif ou circonstanciel, crée parfois des phrases où les mots se succèdent sans hiérarchie apparente, dans un enchaînement brutal, fait de raccourcis, et en tout cas sémantiquement complexe pour une oreille non aguerrie : « It is the lad is stretched beyond you have to be thankful to for that. » La jubilation destructrice des mendiants est ici tout entière concentrée dans leur parole, perpétuellement gonflée dans un mouvement de dilatation verbale, difficilement contenue dans le cadre contraignant de phrases « bouclées ».

Si cette volubilité caractérise l'usage de l'hiberno-anglais, on la retrouve également dans des discours beaucoup moins marqués par les tournures idiomatiques. Ainsi du Fou et de l'Aveugle de *On Baile's Strand*, qui ne cessent d'avoir quelque chose à dire, entre plaisir de la parole et plaisir du mensonge.

Fool : And what a good cook you are ! You take the fowl out of my hand after I have stolen it and plucked it, and you put it into the big pot at the fire there, and I can go and run races with the witches at the edge of the waves and get an appetite, and when I've got it, there's the hen waiting inside for me, done to the turn.

Blind man *who is feeling about with his stick* : done to the turn.

Fool *putting his arm round Blind Man's neck* : Come now, I'll have a leg and you'll have a leg, and we'll draw lots for the wish bone. I'll be praising you, I'll be praising you while we're eating it, for your good plans and for your good cooking. There's nobody in the world like you, Blind Man. Come, come. Wait a minute. I shouldn't have closed the door. There are some that look for me, and I wouldn't like them not to find me. Don't tell it to anybody, Blind Man. There are some that follow me. Boann herself out of the river and Fand out of the deep sea. Witches they are, and they come by in the wind, and they cry, « Give a kiss, Fool, give a kiss », that's what they cry. That's wide enough. All the witches can come in now. I wouldn't have them beat at the door and say, « Where is the Fool ? Why has he put a lock on the door ? » Maybe they'll hear the bubbling of the pot and come in and sit on the ground. But we won't give them any of the fowl. Let them go back to the sea, let them go back to the sea²⁵⁵.

²⁵⁴ On rencontre un autre exemple de ce phénomène juste avant notre passage, dans la réplique de Nanny précédant celle de Biddy : « It's the singers will be stopping their songs and the jobbers turning from their cattle in the fairs to be taking a view of the laces of it and the buttons ! » D'autres phrases, dans certaines répliques, ont des longueurs de quatre à six lignes, et très peu de ponctuation : le discours est très dense, le débit très ramassé, l'oralité et la « physicalité » de la parole sont très fortes.

²⁵⁵ *On Baile's Strand*, in *Var. Pl.*, pp. 459-460. Voir la traduction du passage en annexe I-2 p. 573. Nous reviendrons à plusieurs reprises sur cette pièce, la troisième du cycle que Yeats consacre au héros légendaire Cuchulain. Dans cette scène d'ouverture, les deux mendiants se chamaillent pour une poule volée, en même temps qu'ils présentent ce qui va suivre. On comprend peu à peu qu'ils sont, sur un mode très shakespearien, les doubles comiques des deux héros de la pièce : le fou, bavard et poète, est le double de Cuchulain, tandis que l'aveugle, plus proche de son estomac et de ses intérêts, est le double du roi Conchubar.

Dans cette séquence d'ouverture, que nous prenons après ses quelques premières phrases, le personnage du *Fool* ne cesse, d'entrée de jeu, d'apostropher son interlocuteur, poussant à l'extrême dès les premiers mots la théâtralité d'une tension non-dite entre les deux personnages. Une relance de l'adresse initiale manifestée par le « and » et l'exclamation (« And what a good cook you are ! »), précède une longue phrase avec cinq nouvelles occurrences de « and », coordonnant aussi bien propositions que mots, brouillant de ce fait l'organisation hiérarchique de la phrase. De plus, cette accumulation de postulats par coordination désarmore toute attente logique de clôture par une subordination construite, et rend possible aussi bien un prolongement perpétuel de la phrase que sa brutale interruption. Une poétique du bavardage se met en place, alternant déversements de paroles, interruptions brusques, reprises et relances. La réplique suivante, dans un premier temps, ré-investit en petit nombre des « and », dans un discours jouant beaucoup plus de la juxtaposition, et augmentant en nombre les répétitions : « I'll have / you'll have / we'll / I'll be praising / I'll be praising / for your / for your ». Ce discours, fait de constants rappels, où le personnage n'en finit jamais de s'affirmer par la relance verbale, engendre une écriture progressivement plus abrupte et plus frénétique. Ce premier mouvement se clôt avec une nouvelle adresse à l'aveugle, qui est en elle-même un outil de relance, introduisant une reprise du terme initial de la réplique, lui-même redoublé : « come, come ». Le deuxième mouvement introduit alors une rectification du discours, par une apostrophe impérative : « Wait », redoublé par « Don't tell it », une reprise de l'apostrophe, « Blind Man », et du coup une réflexion qui se fait obsessionnellement répétitive : « There are some... there are some... », et qui introduit par effet d'hypotypose la figure des sorcières, qui surgissent comme par enchantement sur scène avec leurs séductions, leurs injonctions, leurs questions et leurs cris. De nouvelles répétitions (« Boann out of... and Fand out of... »), de nouvelles occurrences de « and », croisent des effets idiomatiques plus spécifiquement tirés du gaélique, telle la tournure présentative « Witches they are ». Pour clore la réplique, introduite par le seul connecteur logique de tout cet ensemble (« but »), les dernières phrases congédient les apparitions par un ordre proféré deux fois. Cette clôture permet l'irruption brutale²⁵⁶ d'une nouvelle péripétie qui ramène les deux personnages au monde réel, lorsque le *Blind Man* découvre le fauteuil de Conchubar. Ce premier mouvement du dialogue entre les deux personnages déploie de ce fait, de façon cohérente, une séquence dans laquelle un franc imaginaire fantastique est convoqué très

²⁵⁶ L'irruption est qui plus est musicale, par le triple cri du personnage « Ah ! Then, in a louder voice as he feels the back of it. Ah – ah – ». On notera les subtiles variations de punctuation, signes probables de variations sonores.

concrètement par une parole totalement libérée de toute contrainte discursive, et connectée au contraire à la jouissance et au pouvoir que procure l'invention langagière.

De l'analyse de ces différents exemples, il ressort une continuité dans les différentes facettes de l'entreprise poétique de Yeats : qu'il s'agisse de fragments de dialogues écrits en hiberno-anglais par Lady Gregory, ou d'autres fragments de dialogues populaires produits par le poète – qu'il s'agisse même des passages plus lyriques caractérisant les personnages héroïques –, l'écriture est toujours portée par un souci de poéticité, de construction rythmique des phrases et des vers, et d'incarnation physique du ou des discours. Il n'y a pas, au bout du compte, de dichotomie entre l'apport de Lady Gregory dans des œuvres telles que *Cathleen ni Houlihan* ou *The Unicorn from the Stars*, et sa propre part d'écriture, puisque ces deux éléments constituent les deux pans d'un même édifice poétique. En ce sens, précisément parce que la problématique de la langue est ici dépassée, il est permis d'appliquer à Yeats cette dernière réflexion de François Regnault sur la langue de Synge :

Malgré la déclaration de Synge dans la préface, cette pièce est une sorte d'ovni. Son style est presque son sujet, sa fable est aussi sa langue²⁵⁷.

François Regnault rejoint en ce sens les réflexions de John Braidwood, cité par Diarmaid O'Muirthe :

The most striking parallel between Elizabethan English and Anglo-Irish is the sheer delight in language for its own sake. The Elizabethan period, linguistically the most uninhibited in the history of the English language, gave us a Shakespeare thanks to his stimulating collaborator, the Elizabethan speaker and listener. Today probably only the Irish man, especially the southern Irishman and some Welshmen work in the Elizabethan linguistic, mastering the language, where the rest of us, with pusillanimous notions of correctness and good taste hammered into us at school, let the language master us²⁵⁸.

De *The Shadowy Waters* à *The Unicorn from the Stars*, et au-delà, la fable ne tient pas seulement à *une* langue, mais à *la* langue. La parole est un actant. Certains textes usent du dialecte, d'autres pas ; Yeats et Lady Gregory, en construisant ainsi « un irlandais plus

²⁵⁷ François REGNAULT, *op. cit.* p. 107.

²⁵⁸ Interview de John Braidwood, Queen's University, Belfast, cité par Diarmaid O'Muirthe, *op. cit.*, p. 13. « Le parallèle le plus frappant entre l'anglais élisabéthain et l'anglais anglo-irlandais, c'est le pur plaisir qu'ils tirent de la langue même. La période élisabéthaine nous a donné un Shakespeare, grâce à un collaborateur stimulant : celui qui parlait cette langue élisabéthaine, celui qui l'écoutait. Aujourd'hui probablement, seul l'irlandais, surtout l'irlandais du sud, ainsi que quelques gallois, travaillent la linguistique élisabéthaine, et maîtrisent la langue, alors que nous autres, avec nos notions pusillanimes de correction et de bon goût inculquées par l'école, nous nous laissons maîtriser par la langue ».

irlandais que nature »²⁵⁹, fondent une dramaturgie qui use du *Kiltartan* comme d'un outil artistique parmi d'autres, pour mener à bien un projet où ce qui compte, ce sont les pouvoirs de la parole.

3.2. Les traditions musicales, au croisement du lyrisme et de l'épique.

Le théâtre de Yeats, sous couvert d'un projet dramatique voué à la langue et à la culture nationale, fonde dès les premières œuvres des années 1890 une dramaturgie de la parole déployant un discours marqué par son oralité et sa musicalité, soit qu'il soit directement issu d'une matière orale imagée et scandée, retravaillée par les soins de Lady Gregory, soit qu'il ait été produit par Yeats lui-même, dans le prolongement du précédent. A ce premier type de matériau poétique vient s'ajouter, autre apport du fond oral des traditions irlandaises, tout un répertoire de formes vocales, chantées ou psalmodiées, individuelles ou collectives. Il s'agit d'une part d'un ensemble de ballades et de chansons, directement ou indirectement issu du répertoire celtique et des traditions dites « bardiques », et d'autre part de restitutions, sous différentes formes et dans plusieurs textes, des rituels vocaux de deuil, traductions écrites de la pratique traditionnelle du *keening*, ou chant déploratif irlandais. Il semble de nouveau, dans ce contexte, que la voix de l'écrivain Yeats s'efface au profit de voix empruntées à l'imaginaire collectif d'une Irlande réelle en même temps que recomposée. Il n'est plus nécessaire ici pourtant de reprendre toutes les étapes du raisonnement développé à propos de la langue : pour l'un comme pour l'autre de ces deux exemples, Yeats formule d'emblée le rapport dialectique, en quelque sorte, entre une matière linguistique initiale extérieure à lui, et son travail d'écrivain. Si le traitement de ces matériaux, dans leur forme, ou dans la place qui leur est accordée, semble de prime abord relever d'une démarche naturaliste, leur fonction est au bout du compte de contribuer à la dimension à la fois épique et lyrique d'un théâtre qui cherche à représenter l'univers héroïque ou tragique de l'imaginaire irlandais.

3.2.1. Les ballades : du lyrique au cœur du dramatique.

Le travail de Yeats sur le fond traditionnel des ballades celtiques est ainsi exemplaire de l'articulation entre deux motivations conjointes : d'une part, le souci de donner une place à

²⁵⁹ Jean-Michel Deprats, *op. cit.*, p. 103.

la parole des « bardes musiciens » de la tradition ; et, ce faisant, en mêlant théâtre et chanson, forme dramatique et forme lyrique, d'inscrire une dimension homérique dans le drame poétique.

La figure du barde prend d'abord dans l'œuvre, durant environ deux décennies – de 1892, date de la première publication de *The Countess Cathleen*, jusqu'aux ré-écritures des années 1911-1914 –, l'apparence de personnages à l'intérieur même des fictions théâtrales, chargés d'une identité spécifique de par leur rapport particulier à un certain univers légendaire, à la mémoire, la musique, et à l'au-delà : Aleel (*The Countess Cathleen*), le *Faery Child* (*The Land of Heart's desire*), Forgael (*The Shadowy Waters*), Seanchan (*The King's Threshold*), les musiciennes (*Deirdre*), et même, sur un mode plus burlesque, les deux mendiants de *On Baile's Strand* ou le vagabond de *The Pot of Broth*. Ils ont tous, à des degrés divers, une fonction de représentant d'un univers légendaire ou magique, au cœur du monde domestique ou politique. Dans le même temps, sur le plan dramaturgique, ils annoncent, par leur présence dans les œuvres de cette première période, ce qui dans les œuvres suivantes deviendra structurel, à partir des *Plays for Dancers*. La figure d'un narrateur épique et magique va en effet s'imposer avec les chœurs de musiciens, et s'accompagner symptomatiquement et plus visiblement – même si le phénomène était apparu dès certaines des premières pièces – d'une propension de plus en plus nette de Yeats à prendre la parole à la première personne dans les didascalies, comme s'il s'imposait comme figure narratrice première, en ramenant l'œuvre au récit concret d'une performance dont il est l'ordonnateur, voire le maître de cérémonie. Le phénomène est significativement marqué dans quelques-uns de ses derniers textes : *The Resurrection*, ou *The Death of Cuchulain*, où Yeats se met en scène lui-même par la figure du vieil homme. On assiste ainsi à une sorte de démultiplication en miroir des figures de narrateurs, du narrateur premier (masque de l'auteur), aux narrateurs seconds constitués par les musiciens, et jusqu'à des situations de narration momentanée assumées par le ou les personnages. Ces figures se transformant au fil des œuvres, elles passent progressivement, comme le suggère Peter Szondi, du statut de figure thématique à celui de figure structurante²⁶⁰.

De ces personnages à mi-chemin entre monde réel et monde magique, la première marque identitaire, en quelque sorte, est leurs interventions chantées. L'emploi du chant est, dans le théâtre de Yeats, systématique : sur les vingt-six pièces de théâtre officiellement

²⁶⁰ Peter SZONDI, *Théorie du drame moderne, 1880-1950*, traduit de l'allemand par Patrice Pavis, avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, édition L'Age d'Homme, 1983, pp. 63 *sq.*, « Théorie du changement stylistique ». Nous reviendrons sur ce phénomène dans notre deuxième partie, et commençons par nous intéresser ici à la dimension plus historico-culturelle de cette figure du barde.

inscrites dans les *Œuvres complètes*, aucune n'en est exempte. Là encore pourtant, il faut distinguer deux époques : en effet, l'appel à des sources traditionnelles au sens strict ne concerne qu'à peine plus d'un quart d'entre elles, quasiment toutes concentrées sur la double décennie 1890-1910²⁶¹. Dans celles-ci la ballade, ou poème narratif bref, composé de plusieurs strophes en vers brefs (trimètres ou tétramètres), le plus souvent chanté, parsème les interventions des personnages héroïques²⁶². C'est le cas de *Cathleen Ni Houlihan*, dont le titre-même fut inspiré d'une chanson écrite au XVIII^e siècle par le poète aveugle gaélique William O'Heffernan, de même que le chant de Cathleen « I will go cry with the woman » ; dans ce passage, Cathleen ni Houlihan, qui est entrée quelques instants auparavant dans le foyer du futur marié, évoque de façon énigmatique la figure légendaire d'un homme des temps anciens, pendu pour la cause irlandaise :

Old Woman : I thought I heard the noise I used to hear when my friends came to
 visit me.
She begins singing half to herself.
 I will go cry with the woman,
 For yellow-haired Donough is dead,
 With a hempen rope for a neckcloth,
 And a white cloth on his head
 [...] ²⁶³

Le chant se développe ensuite comme un aparté à la fois narratif – rappelant peut-être la version narrative que Yeats fit d'abord de cette légende, dans son recueil de récits *The Secret Rose* – et lyrique, puisque l'évocation du mort s'y fait de plus en plus pathétique. Autre chanson encore, une strophe d'une ballade extraite de *The Pot of Broth* dans la version de 1922, « My Paistin Finn », est directement inspirée d'une ballade du poète Samuel Ferguson :

Tramp : I was standing by the man that made the song, and he writing it with an old bit
 of a carpenter's pencil, and the tears running down –

 My Paistin Finn is my sole desire
 And I am shrunken to skin and bone,
 For all my heart has had for its hire

²⁶¹ *The Countess Cathleen, The Shadowy Waters, Cathleen ni Houlihan, Where there is Nothing, The Pot of Broth, The Hour-Glass, On Baile's Strand, et The Unicorn from the Stars.*

²⁶² L'exception confirmant la règle, ce n'est pas le cas de *The Countess Cathleen*, dont chaque scène est ponctuée par les différentes chansons du barde Aleel, amoureux de Cathleen. Mais ces chansons sont du propre cru de Yeats, dans une tonalité élégiaque très pré-raphaélite, dont il cherchera à se démarquer par la suite, précisément en faisant appel à la vivacité de la ballade médiévale.

²⁶³ *Var. Pl.*, p. 223. « La vieille femme : J'ai cru entendre le bruit que j'avais coutume d'entendre quand mes amis venaient me voir. Elle commence à chanter à mi-voix pour elle-même. Je vais pleurer avec la femme / Car Donough à la blonde chevelure est mort / Avec une corde de chanvre en guise de cache-col, / Et une toile blanche sur la tête [...] » (tr. J. G.).

Is what I can whistle alone and alone.
Oro, oro !
*To-morrow night I will break down the door*²⁶⁴.

Ici, le personnage s'extrait de la situation et se met en scène, en quelque sorte, dans sa chanson. Quant aux paroles et à la mélodie de la première chanson du vagabond, une note de Yeats nous en explique la source orale directe, « an old woman known as Cracked Mary, who wanders about the plain of Aidhne and who sometimes sees unearthly riders on white horses coming through stony fields to her hovel door in the night time »²⁶⁵. D'autres chansons viennent clore cette série d'exemples : l'une d'entre elle, que l'on retrouve également dans le livre de Yeats *A Book of Irish Verse*, est chantée par le Fool dans *On Baile's Strand* :

Fool *singing* : When you were an acorn on the tree-top,
 Then was I an eagle cock ;
 Now that you are a withered old block,
 Still am I an eagle-cock²⁶⁶.

Dans la version dite pour la scène de *The Shadowy Waters*, la chanson à boire des marins ivres et envoûtés est tirée d'une ballade traditionnelle :

Second Sailor : How can we wake him having no ale ?

First Sailor : I saw a skin of ale aboard her – a pigskin of brown ale.

Third Sailor : Come to the ale, a pigskin of brown ale, a goatskin of yellow !

First Sailor (*singing*) : Brown ale and yellow ; yellow and brown ale ; a goatskin of yellow !

All (*singing*) : Brown and yellow ; yellow and brown ale !²⁶⁷

²⁶⁴ « Le vagabond : Je me trouvais près de celui qui inventait la chanson, et il l'écrivait avec un vieux bout de crayon de charpentier, et ses larmes ruisselaient – Ma belle Paistin est mon seul désir / Et je n'ai plus que la peau sur les os / Car tout c'que mon cœur avait en dépôt / C'est ce que je siffle tout seul, tout seul. *Oro ! Oro !* Demain soir, je vais briser la porte ! ». Cette chanson est venue en remplacer une autre issue d'une version antérieure de la pièce. Celle-ci, intitulée « Sibby a Song » était adaptée d'une ballade traditionnelle, « Ben Eirinn i », éditée par Edward Walsh en 1847. C'est après 1911 que Yeats la remplaça par « My Paistinn Finn ». Voir *Var. Pl.*, p. 247, et pour toutes ces explications, voir *Collected Letters III*, ed by John Kelly, Oxford U.P. 1994, p. 223n. Samuel Ferguson (1810-1886), poète protestant originaire de Belfast, avocat de formation, intégra le milieu de la *Protestant Ascendancy* par son mariage avec une fille de la puissante famille Guinness. Il traduisit du gaélique bon nombre de ballades traditionnelles, qui furent une source d'inspiration pour Yeats.

²⁶⁵ Introduction à *The Pot of Broth*, 1904, in *Var. Pl.*, p. 254. « Une vieille femme, connue sous le nom de Cracked Mary, qui vagabonde dans la plaine d'Aidhne, et, la nuit, aperçoit quelquefois des cavaliers sur des chevaux blancs traverser les champs caillouteux jusqu'à la porte de sa chaumière ».

²⁶⁶ *On Baile's Strand*, *Var. Pl.*, p. 519 ; Yeats le place en dernière page de *A Book of Irish Verse*, sous le titre « A Folk Verse », dans la rubrique des textes anonymes ; voir *A Book of Irish Verse*, Methuen, 1895, re-ed. Routledge Classics, London, 2002, p. 170. (« Quand tu étais dans l'arbre un gland / Alors j'étais un aigle / maintenant qu'tu n'es qu'une vieille caboche / Moi j'suis toujours un aigle »).

Dans *The Hour-Glass*, le texte « I was going the road one day » trouve sa source dans un poème traduit du gaélique par Lady Gregory :

I was going the road one day
(O the brown and the yellow beer)
And I met with a man that was no right man
(O my dear, O my dear)

Give me your wife, said he
(O the brown and the yellow beer)
Till the sun goes down and an hour of the clock
(O my dear, O my dear).

Good-bye, good-bye, my husband
(O the brown and the yellow beer)
For a year and a day by the clock of the sun
(O my dear, O my dear)²⁶⁸

Pour finir, la pièce *The Unicorn from the Stars* est ponctuée à chaque acte par les chansons des mendiants – « O come all ye airy bachelors », ou « O the lion shall lose his strength », ou encore « O Johnny Gibbons, my five hundred healths to you ! » –, toutes reprises d'un corpus de ballades antérieurement traduites du gaélique, ou ré-écrites par Yeats. Nous ne livrons que la première d'entre elles, une chanson à boire évoquant les malheurs de braconniers envoyés au bagne – On voit de nouveau comment, le temps d'une ballade, et sur un mode comique, le mendiant Johnny se transforme en un aventurier héroïque et sacrifié :

²⁶⁷ *Var. Pl.*, p 331. « Second marin : Comment pouvons nous le veiller si nous n'avons pas de bière ? / Premier marin : J'ai vu une outre de bière à bord, / de bière brune une outre en peau de porc. / Troisième marin : A la bière, de bière brune une outre en peau de porc, de bière blonde une outre en peau de bouc ! ». Nous reviendrons sur l'historique des différentes versions de *The Shadowy Waters* : une première version en est publiée en 1900 ; puis, après plusieurs expériences scéniques jugées malheureuses, Yeats distingue deux versions, l'une sous-titrée « drame poétique », et l'autre « version scénique », publiées entre 1906 et 1911, avec quelques dernières variantes. Quelle que soient les versions publiées, la trame reste la même : Forgael, mi-pirate, mi-druide, fuyant le monde sur son bateau en quête d'amour et d'immortalité, échappe grâce à la fidélité de son second Aibric à une mort programmée par ses marins. Il croise sur un navire de passage une jeune reine qu'il enlève, et avec qui il part vers le large, laissant son équipage repartir au pays chargé des richesses matérielles qu'il méprise. La fable est inventée par Yeats, mais largement inspirée de fragments et de figures de légendes irlandaises.

²⁶⁸ Il s'agit d'une ballade qui ne se trouve pas dans la version finale de la pièce, et que Yeats mentionne dans une note ; voir *Var. Pl.*, p. 645. On retrouve le même texte dans les *Var. Poems*, et un motif similaire dans le poème « The Three Bushes », paru dans le recueil *Last Poems*, in *Var. Poems*, pp. 569 et 778. C'est en réalité la même ballade qui a inspiré la « Ale song » de *The Shadowy Waters*, dans l'exemple précédent. Il n'en existe aucune traduction éditée – nous tenterons donc celle-ci : « Un jour j'allais dessus la route / (O la bière brune et la bière blonde) / Je vis un homme, pas un honnête homme / (O mon ami, O mon ami) // Donne-moi ta femme, dit-il / (O la bière brune et la bière blonde) / Jusqu'au soleil couchant, jusqu'une heure d'horloge / (O mon ami, O mon ami) // Adieu mon mari, mon ami / (O la bière brune et la bière blonde) / Pour un an et un jour à l'heure du soleil » / (O mon ami, O mon ami) ».

Johnny *singing* : On come all ye airy bachelors,
 A warning take by me,
 A seargeant caught me fowling,
 And he fired his gun so free.

 His comrades came to his relief,
 And I was soon trepanned,
 And bound up like a woodcock
 That had fallen into their hands.

 The judge said transportation,
 The ship was on the strand ;
 They have yoked me to the traces
 For to plough Van Diemen's land !²⁶⁹

Nous ne développerons pas ce recensement des emprunts de Yeats aux traditions poétiques irlandaises, ni l'analyse de son travail de ré-écriture : l'un et l'autre ont été longuement effectués avant nous²⁷⁰. Il reste que même lorsqu'il y fait appel, Yeats ne restitue jamais à la lettre ses sources. Outre que la nécessaire traduction du gaélique en fait obligatoirement des sources de seconde main, Yeats, la plupart du temps, retravaille lui-même des textes déjà ré-écrits – certains d'entre eux, comme l'explique Colin Meir, sont d'ailleurs de pures créations des poètes du mouvement « Young Ireland », au milieu du XIX^e siècle. Or, même si le poète se défend de n'utiliser le fonds oral gaélique que pour se défaire du caractère « effeminé » de ses productions de jeunesse²⁷¹, la tonalité générale de ses ballades est nettement plus sentimentale que leur source primitive.

Par la suite, dans une deuxième période, à partir de 1916, et des *Plays for Dancers*, écrites sous l'influence du Nô, l'usage du chant se fait d'autant plus systématique qu'il est associé à la figure de musiciens-narrateurs qui, sur un mode alternativement lyrique et épique, chanté et parlé, introduisent, encadrent, et referment la fable. Les chansons toutefois, dans cette nouvelle série d'exemples, sont toutes créées par Yeats, soit thématiquement ou stylistiquement proches de la forme-ballade, ou d'autres formes de chant populaire, soit même *ex nihilo* sans relation avec aucune d'entre elles. Dans ce dernier cas, on trouve la quasi-

²⁶⁹ *Var. Pl.*, p. 679. « Oh Venez, vieux gars insouciant, / Recevez mon avertissement, / Un sergent m'a surpris chassant le gibier / Et il fit feu avec son fusil. / Ses camarades vinrent à son secours, / Et je fus bientôt trépané, / Et lié comme un coq de bruyère / Qui serait tombé entre leurs mains. / Le juge dit : transportation, / Le navire était sur la grève ; / Ils m'ont attelé aux harnais / Pour labourer la Tasmanie ! » (tr. J. G.).

²⁷⁰ Voir en particulier les ouvrages de Colin Meir, *The Ballads and Songs of W. B. Yeats*, London, Macmillan, 1974, ou de Birgit Bramsback, *Folklore and W. B. Yeats, The Function of Folklore Elements in Three Early Plays*, *op. cit.*, ou encore de Sheila Deane, *Bardic Style in the Poetry of Hopkins, Yeats and Dylan Thomas*, UMI Research Press, London, 1989.

²⁷¹ Birgit Bramsback nous explique par exemple que les changements apportés par Yeats au personnage d'Aleel, dans les ré-écritures successives de *The Countess Cathleen*, répondent au désir de se démarquer d'une vision initialement trop sentimentale et féminine, à son goût, de son caractère et de sa voix. Cf. *Folklore and W. B. Yeats, op. cit.*, p. 125.

totalité des parties lyriques d'ouverture et de clôture des pièces pour danseurs – nous reviendrons sur celles-ci dans notre deuxième partie. Dans le premier par contre, Yeats persiste, jusqu'à la fin, à puiser dans un corpus traditionnel l'inspiration d'un certain nombre de ses chants ; c'est le cas des deux variantes de la même fable que constituent *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March* :

Second Attendant (singing as Head) :

I sing a song of Jack and Jill
 Jill had murdered Jack ;
The moon shone brightly ;
 Ran up the hill, and round the hill,
 Round the hill and back.
*A full moon in March [...]*²⁷²

First Attendant (singing as head) :

Saddle and ride, I heard a man say
 Out of Benbulbin and Knocknareagh
What says the Clock in the Great Clock Tower ?
 All those tragic characters ride
 But turn from Rosses' crawling tide
 The meet's upon the mountain side.
A slow note and an iron bell.

[...]

O, but I saw a solemn sight ;
Said the rambling, shambling travelling-man ;
 Castle Dargan's ruin all lit,
 Lovely ladies dancing in it.

[...]²⁷³

Cet appel à la tradition des ballades doit être donc resitué dans une perspective plus vaste, considérant l'ensemble des parties chantées dans l'œuvre théâtrale. Ces fragments sont portés par différents types de personnages : soit un poète, un « enchanteur », ou un personnage surnaturel (Aleel, le Faery Child, Cathleen), soit un chœur (les musiciennes de *Deirdre*, les chœurs de musiciens des *Plays for Dancers*), soit un personnage plus comique assumant de fait la fonction de récitant : les deux mendiants de *On Baile's Strand* par

²⁷² *A Full Moon in March*, in *Var. Pl.*, p. 988. « Deuxième serviteur (il chante pour la tête) : Je chante la chanson de Jack et Jill / Jill a tué Jack ; / *La lune brillait, brillait* / Ils ont couru en haut / en haut de la colline, derrière la colline, / Derrière la colline et puis sont revenus. / *La pleine lune de Mars* ».

²⁷³ *The King of the Great Clock Tower*, in *Var. Pl.*, pp. 1002 et 1003. « J'ai entendu un homme dire : en selle et sors à cheval / Du Ben Bulbin et du Knockarea, / *Que dit l'horloge dans la Tour du Gros-Horloge ?* / Tous ces personnages tragiques chevauchent, / Se détournent de la marée rampante de Rosses, / Le rendez vous est au flanc de la montagne. / *Une note lente et basse et une cloche de fer* » ; « Oh, mais j'ai vu un spectacle solennel, / *Dit le voyageur errant à pas traînant* ; / Les ruines du château de Dargan sont illuminées, / De ravissantes dames y dansent » (tr. J. G.). Nous revenons plus longuement dans les deux parties suivantes sur ces deux pièces.

exemple. Ces chansons constituent, à chaque fois, autant de sorties hors de la trame de l'action dramatique et de la *diegesis* : le personnage suspend la linéarité du temps, interrompt le fil du dialogue ou de l'action, et entre dans une autre dimension, tantôt ludique, tantôt plus introspective, voire sentimentale. Lorsqu'il s'agit du chœur, celui-ci, à des moments déterminés, en début, milieu, ou fin de pièce, commente la situation, ou s'épanche, de l'extérieur, sur le drame.

De plus, si le locuteur de ces textes chantés est identifiable et identifié, la question de la source de leur énonciation ne s'en pose pas moins. Ces textes contiennent pour la plupart un « je » dont on ne peut dire clairement s'il se réfère à celui qui parle ou chante, ou à quelqu'un d'autre – l'intertextualité joue ici un rôle déterminant, soit que le texte ait été extrait par Yeats d'un autre pan de son œuvre, soit qu'il adapte ou ré-écrit, voire utilise telle quelle, une ballade tirée du répertoire traditionnel, lui-même la plupart du temps traduit par les poètes du milieu du XIX^e siècle. En outre, le caractère chanté du texte confère de fait à celui-ci un statut particulier, différent d'une parole ordinaire adressée à un interlocuteur dans une situation dramatique donnée : la musique tire le texte hors de son contexte, et l'emmène vers une autre catégorie de discours, plus proche du soliloque. Qui parle ou chante donc dans les ballades ? Yeats joue à dessein de l'incertitude. Deux phénomènes semblent en réalité se croiser. D'une part, le personnage révèle soudainement, par le chant, une fonction d'aède²⁷⁴ – qu'il le soit déjà dans la fiction (Aleele, les musiciennes), ou qu'il le devienne (les mendiants). Ce personnage invisible qui double le personnage réel mime le dramaturge, et subvertit les frontières de la double-énonciation théâtrale : dans le chant, c'est le poète épique qui s'adresse au public, autant que le personnage qui s'adresse aux autres protagonistes de la fable. D'autre part, et plus mystérieusement, à l'intérieur ou en marge de la fonction d'aède, le chanteur est parfois porteur d'une parole qui le dépasse, parole oraculaire aux franges de la folie ou de la vision, voix non identifiée ni localisée, qui interroge la situation. Un autre personnage invisible, venant de la mémoire et du passé – l'auteur de la ballade ? ou le poète Yeats lui-même, qui le prolonge ? – semble doubler le personnage réel et visible. Ce personnage tient d'une sorte de « fantôme parlant », ou de parole-fantôme, puisque la ballade nous vient d'une autre époque, et de la voix d'un mort. On peut ré-interpréter dans ce sens l'expression « ghostly voice » citée plus haut :

²⁷⁶ Un aède (en grec *aoidos*, du verbe *aidô*, « chanter ») est, en Grèce antique, un artiste qui chante des épopées en s'accompagnant d'un instrument de musique.

What moves me and my hearer is a vivid speech that has no laws except that it must not exorcise the ghostly voice²⁷⁵.

Sheila Deane parle aussi des voix fantomatiques dans l'œuvre poétique :

This intention [...] to let the ghost of an old ballad haunt his stanzas is a way to make the texture of his poems more mysterious and ancient²⁷⁶.

Au-delà du jugement quelque peu impressioniste sur le mystère du poème, ce qui compte ici, c'est manifestement le mélange des genres entre dramatique, lyrique, et épique, que Yeats cultive à dessein, pour brouiller les pistes énonciatives de ses textes. Dans ce théâtre régulièrement ponctué par des fragments chantés, le quatrième mur est fréquemment subverti, et une relation spécifique s'instaure entre la scène et la salle. Le chœur, qui n'a pas de relation avec les protagonistes, et pas d'autre détermination dramatique que d'être lui-même, apparaît de ce fait beaucoup plus du côté de la performance, et de l'espace-temps de la représentation, que du côté de la fiction. Même si ce n'est pas à proprement parler l'acteur qui se révèle au spectateur lors de ces brèches ouvertes dans la fable, il reste que celle-ci est bien mise à distance ; au demeurant, nous l'avons vu, si le destinataire du discours est multiple, son destinataire l'est aussi, et inclut, au delà de la fiction dramatique, le spectateur. Yeats articule ainsi subtilement à l'écriture dramatique à la fois le lyrisme d'une parole auto-réflexive, ou la dimension épique d'une parole de récit et de commentaire.

3.2.2. *Vers l'esthétique tragique : les lamentations.*

Si les chansons et les ballades viennent briser la linéarité de l'action dramatique, il en est de même avec la présence du « keening », ou déploration de deuil, dans plusieurs pièces

²⁷⁵ « A General Introduction for my Work » in *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 524. « Ce qui m'émeut, moi et celui qui m'entend, c'est un discours vigoureux qui n'a pas de loi, si ce n'est qu'il ne doit pas exorciser la voix fantomatique » (tr. J. G. et E. H., *Essais et Introductions*, p. 39).

²⁷⁶ DEANE Sheila, *Bardic Style in the Poetry of Hopkins, Yeats and Dylan Thomas*, UMI Research Press, London, 1989, p. 142. « Cette intention [...] de hanter ses propres strophes avec le fantôme d'une vieille ballade est une façon de donner à ses poèmes une forme plus ancienne et plus mystérieuse ». Elle détourne en réalité en l'élargissant une suggestion d'interprétation de Richard Ellmann concernant l'obsession des refrains dans les poèmes de Yeats : « All the refrains in Yeats's last poems serve three functions : first, melodic corroboration or reinforcement of the stanzas ; second, question or challenge the content of the stanzas ; third, pose a mystery » (R. ELLMANN, *The Identity of Yeats*, London, Faber and Faber, 1983, pp. 202-203, 1st published by Macmillan, 1954). « Tous les refrains dans les derniers poèmes de Yeats ont trois fonctions : premièrement, prolonger ou renforcer la mélodie des strophes ; deuxièmement, interroger, voire défier le contenu des strophes ; troisièmement, introduire un mystère ».

importantes : ainsi de façon marquée dans *The Shadowy Waters* ou dans *Deirdre*²⁷⁷ ; de façon plus indirecte dans *The Countess Cathleen*²⁷⁸ ou dans *The Green Helmet*²⁷⁹ ; enfin, de façon simplement allusive dans *Cathleen ni Houlihan*²⁸⁰ et à la fin de *On Baile's Strand*²⁸¹. La ballade à laquelle renvoie l'épigraphe de *The Countess Cathleen* est par ailleurs elle-même une lamentation ayant pour thème le motif traditionnel du « sorrow of love », publiée par Yeats dans son intégralité dans *A Book of Irish Verse* :

THE COUNTESS CATHLEEN

1892

« The sorrowful are dumb for thee »
Lament of Morian Shehone
 For Miss Mary Bourke²⁸²

L'absence de description détaillée de ces séquences de déploration, dans la plupart des pièces, ne remet pas en cause un projet initial de représentation qui se veut sinon naturaliste, du moins respectueux des codes d'une pratique vocale traditionnelle irlandaise²⁸³. Il reste que le caractère plus générique qui résulte d'une telle stylisation contribue à faire de ces scènes des épisodes particulièrement représentatifs d'une fable tragique : les musiciennes de *Deirdre* tiennent autant, voire plus, dans leur déploration, du chœur grec que de véritables pleureuses gaéliques, et l'on sait que Yeats lui-même associait la fable de Deirdre à celle d'Hélène. Cette démonstration est moins évidente dans le cas de *The Shadowy Waters*. Yeats use conjointement, dans cette pièce, du *keening* traditionnel, ou chant des morts, et d'une ballade de déploration. Durant toute une séquence, les marins du navire, envoûtés par Forgael,

²⁷⁷ La déploration de *The Shadowy Waters* est analysée dans le paragraphe qui suit. Dans *Deirdre*, fable cousine de celle de Tristan et Iseult, les musiciennes entament un chant de déploration lorsque le rideau intérieur s'ouvre sur les deux amants réunis dans la mort ; voir *Var. Pl.*, p. 388 : « The musicians begin to keen with low voices ».

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 161 : « A woman begins to wail ». Dans la dernière scène de la pièce, la mort de l'héroïne, qui se sacrifie pour sauver son peuple, est entourée d'un vaste cérémonial choral, auquel participe les pleureuses traditionnelles.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 451 : « Emer begins to keen ». Emer, femme de Cuchulain, entame une déploration lorsqu'elle apprend de la bouche de son époux qu'il accepte de donner sa tête à l'homme rouge. Nous reviendrons sur *The Green Helmet* dans le premier chapitre de la seconde partie.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 228. Il s'agit de la chanson de Cathleen « Do not make a great keening ».

²⁸¹ *Ibid.*, pp. 495-497. Cuchulain, finalement assagi et soumis au Roi Conchubar, défie et tue en duel un étranger qui n'est autre que son fils. L'allusion au *keening* se situe dans le chœur des trois femmes, à l'issue du combat.

²⁸² *A Book of Irish Verse, selected from Modern Writers with an Introduction and notes by William Butler Yeats*, London, Fisher Unwin, 1895. Voir pp. 242-245 la chanson *Lament of Marian Shehone for Miss Mary Bourke*.

²⁸³ Dans ses mémoires, l'actrice Maire Nic Shiublaig raconte comment une paysanne des îles d'Aran avait été conviée à l'Abbey pour montrer aux comédiens comment chanter les déplorations, lors des répétitions de *Riders to the Sea*, de Synge. Ce sont les mêmes comédiens qui, à la même époque, jouent *The Shadowy Waters* ou *On Baile's Strand*.

pleurent le roi – nommé Aleel dans les premières versions, puis Iollan dans les suivantes – roi qu’ils viennent d’attaquer, et d’assassiner, sur le navire adverse. La veillée s’exprime par une chanson, puis par les cris et onomatopées typiques du *keening*, écrits et repris dans le texte. De la même façon, Dectora se lamente en *blank verse* sur la mort de son époux mort.

Forgael plays the harp.

First Sailor *falling into a dream suddenly* :

But you were saying there is somebody
Upon that other ship we are to wake.
You did not know what brought him to his end,
But it was sudden.

Second Sailor :

You are in the right ;
I had forgotten that we must go wake him.

Dectora :

He has flung a Druid spell upon the air,
And set you dreaming.

Second Sailor :

How can we have a wake
When we have neither brown nor yellow ale.

First Sailor :

I saw a flagon of brown ale aboard her.

Third Sailor :

How can we raise the keen that do not know
What name to call him by ?

First Sailor :

Come to his ship.
His name will come into our thoughts in a minute.
I know that he died a thousand years ago,
And has not yet been waked.

Second Sailor *beginning to keen* : Ohone ! O ! O ! O !

The yew-bough has been broke into two,
And all the birds are scattered.

All the sailors :

O ! O ! O ! O !

[...]

Aibric half to Dectora, half to himself : What name had that dead king ? Arthur of Britain ?

No, no – not Arthur. I remember now.
It was golden-armed Iollan, and he died
Broken-hearted, having lost his queen
Through wicked spells. That is not all the tale,
For he was killed. O ! O ! O ! O ! O ! O !
For golden-armed Iollan has been killed.

[...]

Dectora :

I will end all your magic on the instant.

Her voice becomes dreamy, and she lowers the sword slowly, and finally lets it fall. She spreads out her hair. She takes off her crown and lays it upon the deck.

This sword is to lie beside him in the grave.
It was in all his battles. I will spread my hair,

And wring my hands, and wail him bitterly,
For I have heard that he was proud and laughing,
Blue-eyed, and a quick runner on bare feet,
And that he died a thousand years ago.
O ! O ! O ! O !

Forgael changes the tune.
[...] ²⁸⁴

Birgit Bramsback explique²⁸⁵ que ces lamentations sont un mélange entre le *keening* et un chant de déploration bardique. Le second marin ouvre le rituel par le cri « Ohone ». Celui-ci constitue la part purement vocale de la déploration, qui se distingue de sa partie verbalisée. La langue gaélique nomme ce cri de plusieurs noms, « gol », ou « cronan », ou « cronaun ». La graphie employée par Yeats, « ohone », vise par convention à exprimer l'alternance *ad libitum* entre deux sons vocaliques, « ee » et « oo ». Ce premier cri est suivi de trois autres, sur trois notes successives correspondant symboliquement à trois états différents : sommeil, tristesse et joie. Le nombre d'exclamations vise donc manifestement, dans l'écriture, à restituer exactement le rite. On peut supposer qu'Aibric, qui s'exclame à six reprises, ne fait, dans l'esprit de l'écrivain, que redoubler le cycle de trois cris. Puis Dectora entame à son tour un chant déploratif, lui-même divisé en trois sections. Chacune de ses trois interventions parlées-chantées est close par un quadruple « O » chanté, de nouveau à chaque fois sur une note différente. A la création de la pièce, en 1904, et à sa reprise en 1906, la musique d'Arthur Darley respecte cette consigne : la voix de la comédienne court librement durant ses fragments parlés-chantés, mais est à l'unisson de l'instrument au moment des lamentations elles-mêmes²⁸⁶.

Yeats s'attache donc à décrire de façon relativement précise, dans une démarche qui s'apparente à celle d'un ethno-musicologue d'aujourd'hui, les rites de deuil de l'Irlande

²⁸⁴ *Var. Poems*, pp. 240-242. Il s'agit de la version dite « poème dramatique ». On n'y retrouve donc pas la « Ale song » écrite pour la version finale de 1907, pour la scène, et citée plus haut, puisqu'inspirée par une ballade traditionnelle. Yeats, soucieux de réalisme dans cette version finale, en avait expurgé ce qui lui apparaissait trop sérieux ou trop solennel pour des marins. Le changement s'opéra au détriment, assez logiquement, de la tonalité globalement poétique et tragique de la pièce, que l'on trouve par contre ici. Voir traduction en annexe 1-3 p. 574.

²⁸⁵ Voir Birgit BRAMSBACK, *Folklore and William Butler Yeats, The Function of Folklore Elements in Three Early Plays*, Acta Universitatis Upsaliensis, n°51, 1984, pp. 135 sq. Voir aussi Breandan O'MADAGAIN, *Irish Vocal Music of Lament and Syllabic Verse in the Celtic Consciousness*, Dublin, Dolmen Press, 1982. Yeats croise en réalité, dans sa « mise en voix » d'une parole de deuil, les cris et effets de voix collectifs des pleureurs autour du mort, et le chant élégiaque, ou « marbhna », composé par un barde en hommage à un mort illustre.

²⁸⁶ Arthur Darley (1873-1929), compositeur et interprète de musique traditionnelle, fut engagé à l'*Abbey Theatre* pour y assurer des intermèdes musicaux entre les pièces. Il fut sollicité par Yeats pour composer les musiques de *The Shadowy Waters* et *Deirdre*. Voir également notre analyse de la représentation de *The Shadowy Waters* à sa création, dans notre quatrième partie (point IV.2.3.), et la partition d'Arthur Darley, en annexe.

traditionnelle. Selon Lady Gregory, ces rites leur semblent être l'image même du quotidien des femmes de l'Ouest :

When in the first month of the new year I began to choose from among them²⁸⁷, it seemed strange to me that the laments so far outnumbered any songs of joy. But before that month was out, news was brought to me that made the keening of women for the brave and of those who are left lonely after the young seem to be but the natural outcome and expression of human life²⁸⁸.

Les termes mêmes de Lady Gregory – que Yeats, sans aucun doute, partagerait – nous révèlent pourtant les raisons implicites d'un tel choix dans l'écriture dramatique : c'est l'héroïsme tragique des figures de deuil qui marque les deux écrivains. Dans cet exemple comme dans les autres, la stylisation de la forme musicale et des interventions psalmodiées contribue à esthétiser la séquence dans le sens d'une représentation tragique. La tragédie trouve ici son intersection avec la poésie lyrique et l'élégie. Dans les plaintes, il n'est d'autre sens que le son lui-même, « entre le chant qui se fait cri et le cri qui est un chant »²⁸⁹. Saisissante, et évidemment non fortuite, est, à cet égard, l'analogie entre le rite du *keening* tel qu'il est restitué par Yeats, et la description que Nicole Loraux fait de la plainte funèbre d'Electre ou d'Hécube, jusqu'à l'analyse de l'interjection *Aiai*.

De l'interjection *aiai* je ferais donc volontiers un indicateur du tragique, parce qu'elle suit les méandres et marque réellement les étapes de l'action. A chaque tournant dans une tragédie elle se déplace, changeant de locuteur au fur et à mesure que le tragique atteint d'autres personnages.

[...] Si *aiai* est la plainte qui vaut pour toutes les plaintes, matérialisée en une émission vocale générique, condensant en elle tout le registre expressif de la douleur, c'est sans doute à la phonologie autant et plus qu'à la sémantique qu'il importerait de demander des instruments théoriques qui permettraient de prêter à *aiai* une attention plus soutenue ou une oreille plus fine²⁹⁰.

Nicole Loraux analyse ainsi la circulation sémantique entre l'interjection et un paradigme de termes dans laquelle elle réapparaît : *gaia*, la terre ; *daios*, ou *dainomai*, pleurer. Quoi qu'il en soit, il apparaît clairement que toute la fable de *The Shadowy Waters* gravite autour de cette

²⁸⁷ Il s'agit des poèmes de Raftery qu'elle souhaite traduire du gaélique.

²⁸⁸ Lady GREGORY, introduction à *The Kiltartan Poetry Book, Prose Translations from the Irish*, Cuala Press, Dublin, 1918. « Quand, au cours du premier mois de cette nouvelle année, j'ai commencé à en faire un choix (*des poèmes de Raftery*), j'ai trouvé étrange que les lamentations soient de loin plus nombreuses que les chants de joie. Mais avant la fin de ce mois, j'avais appris une nouvelle qui me fit considérer les mélopées des femmes en l'honneur des braves, les mélopées chantées par ceux que la mort des jeunes laisse solitaires, comme l'expression naturelle et spontanée de la vie humaine ».

²⁸⁹ Nicole LORAUX, *La Voix endeillée, essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, p. 101.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 50.

séquence d'envoûtement, comme si les séquences précédentes n'en étaient que le prologue, et les suivantes – en particulier la confrontation des deux protagonistes – le simple prolongement. Cette séquence centrale est une sorte d'*oratorio* animé à plusieurs voix et en trois dimensions, de tableau vivant très « fin-de-siècle » : la déploration de Dectora tient autant, voire plus, d'une scène typiquement pré-raphaélite (*she spreads out her hair*, etc.) que d'une reconstitution. Au demeurant, la pièce fait écho à un court récit qui lui est contemporain, *The Binding of the Hair*, inséré dans *The Secret Rose*. On y voit un barde amoureux d'une Reine l'envoûtant de sa voix jusqu'à la mort, dans une ambiance apocalyptique de guerre et de meurtre. Le récit se clôt sur un poème chanté sur le motif des cheveux noués et dénoués, poème lui-même par la suite inséré au recueil poétique *The Wind among the Reeds*, sous le titre « He gives his beloved certain rhymes »²⁹¹.

Ainsi, si l'intérêt de Yeats pour les traditions homériques semblent initialement dissociées de son projet théâtral, les interventions chantées de l'aède, du barde, ou de toutes leurs figures dérivées, autant que les moments d'épanchement vocal suscités par les chants de déploration ou de deuil, font de son théâtre une œuvre où se croisent sans cesse épique et lyrique, au sein même de la forme dramatique. Il est d'ailleurs symptomatique que cet intérêt se manifeste au cœur de ses réflexions sur le théâtre, dans la revue *Samhain* :

Since I was a boy I have always longed to hear poems spoken to a harp as I imagined Homer to have spoken his [...] ²⁹²

For some purposes it will be necessary to devine the lineaments of a still older art, and re-create the regulated declamations that died out when music fell into its earliest elaborations ²⁹³.

Dans *Speaking to the Psaltery*, analysant le travail avec Florence Farr, il en fait une application immédiate au théâtre, avec la figure d'Aleel dans *The Countess Cathleen*. Yeats établit donc entre les traditions homériques de l'antiquité grecque, les traditions bardiques irlandaises, et son projet théâtral, des connexions qui se traduisent dans cette écriture mixte où

²⁹¹ W. B. YEATS, « The Binding of the Hair », in *The Secret Rose*, edited by W. Gould, Philip Marcus and Michael Sidnell, Cornell University Press, 1981, pp. 177-182 ; « He gives his Beloved certain Rhymes », in *Var. Poems*, p. 157-158. Quarante ans plus tard, c'est finalement le même tableau que l'on retrouve, sous une autre forme, dans *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*.

²⁹² « Speaking to the Psaltery » in *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 14. « Depuis l'enfance j'ai toujours rêvé d'entendre dire les poèmes au son de la harpe, comme j'imaginai qu'Homère disait les siens [...] » (tr. C. R.)

²⁹³ « Literature and the Living Voice », in *Explorations*, *op. cit.*, p. 218. « Selon ce que l'on cherche il peut être nécessaire de deviner les traits d'un art plus ancien, et de recréer les déclamations obéissant à des règles fixes qui disparurent quand la musique commença à prendre une forme élaborée » (tr. Margie Debelle, *Explorations*, p. 200).

la méta-parole à la première personne qui encadre le dialogue, ou la contamine de l'intérieur, ne cesse de ramener le texte dramatique vers la poésie lyrique ou épique. Inversement, la fréquence de la première personne, voire de la forme dialoguée, dans certains poèmes lyriques ou narratifs, rapprochent évidemment ces textes de l'écriture théâtrale.

In poetical drama there is, it is held, an antithesis between character and lyric poetry, for lyric poetry – however much it move you when read out of a book – can, as these critics think, but encumber the action. Yet when we go back a few centuries and enter the great period of drama, character grows less and some times disappears, and there is much lyric feeling, and at times a lyric mesasure will be wrought into the dialogue [...]²⁹⁴.

Dans son essai sur le théâtre tragique, Yeats prend la défense d'une mixité qui, de fait, valorise l'unité d'une démarche distribuée entre différentes formes pourtant liées par leur porosité : ainsi écrit-il *The Shadowy Waters* en même temps que le poème *The Wanderings of Oisín*, ou le poème *Baile and Ailinn* en même temps que *The King's Threshold*, alors que ces différents textes seront par la suite classés dans des catégories littéraires différentes.

Les textes dramatiques de Yeats de cette première période, par la présence de ces corps étrangers à la continuité de l'action que constituent les chants et les plaintes, ne reposent pas tant sur la relation conflictuelle entre plusieurs entités psychologiquement déterminées, conflit s'exprimant par une parole dialoguée, que sur une mise en relation et en perspective de plusieurs niveaux de voix enchâssés les uns dans les autres. Le chant a ainsi une première fonction dramaturgique : il est le lieu d'une mémoire, qui lui permet d'établir des liens entre ce qui est en train de se dérouler sous nos yeux et le niveau du mythe – comme le dit Paul Zumthor : « Le chant insère le projet mythique dans le langage, et fait écho à des rituels anciens »²⁹⁵. En somme, nous assistons à une assistance : dans ce système triangulaire, où le personnage chantant, qu'il soit individuel ou collectif, est intermédiaire entre le public et la scène, où est mise en forme la « double-énonciation » caractéristique de l'écriture théâtrale, la parole de la fiction nous est transmise, reprise et amplifiée, par une autre parole.

²⁹⁴ *Var. Pl.*, p. 1296, ou *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 240 (« The Tragic Theatre »). « Dans le drame poétique il y a, croit-on, une antithèse entre la peinture des caractères et la poésie lyrique, car cette dernière – si grande que soit votre émotion quand vous la lisez dans un livre – ne peut, d'après ces critiques, qu'entraver l'action. Pourtant, si nous remontons quelques siècles et entrons dans les grandes époques du théâtre, le personnage s'amenuise et parfois disparaît, le sentiment lyrique y abonde et il arrive qu'un rythme lyrique s'introduise dans le dialogue [...] » (tr. J. G., *La Taille d'une Agate*, p. 160).

²⁹⁵ Paul ZUMTHOR, *Introduction à la Poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 179.

3.3. Conclusion.

L'analyse de l'inscription dans l'écriture théâtrale de Yeats des traditions orales celtiques nous révèle plusieurs paradoxes : même s'il postule d'emblée son souci de ne pas se soumettre aux codes du réalisme, ses débuts de dramaturge restent marqués par le désir, au moins déclaré, de rendre compte d'une réalité sociale et linguistique irlandaise. Par la suite pourtant, il apparaît rapidement que tous les éléments issus de ces traditions orales constituent le socle sur lequel se construit, très loin de tout réalisme, la subversion des frontières entre lyrique, épique, et dramatique, qui caractérise sa dramaturgie. En s'inspirant, dans son écriture, non seulement d'un fond de légendes et de récits traditionnels, mais aussi d'un ensemble de formes concrètes, depuis les traits essentiels d'une langue orale, jusqu'aux ballades et aux chants sous tous leurs aspects, Yeats ne fait pas qu'œuvre de témoin, même infidèle. Ce faisant, il pose la première pierre d'un édifice poétique qui, dépassant bientôt sa source initiale, vise à créer un théâtre non réaliste et non aristotélicien, un théâtre épique, parfois tragique, et invariablement centré (bien que pour des raisons changeantes selon les époques) sur la dimension orale de la langue.

En nous interrogeant sur la nature et les formes d'une oralité populaire telle que Yeats a voulu l'inscrire dans son écriture dramatique, nous avons découvert à la fois la réalité et la relativité de ce référent que constitue une langue à la fois entendue et littérairement reconstruite. Cette question de la référence de la ou des voix inscrites dans les textes s'est alors déplacée : en cherchant à inscrire dans son écriture la voix du peuple, c'est probablement de la sienne propre que Yeats a entamé l'élaboration. En ayant dès ses premières œuvres le souci d'une langue non-transparente, et d'un dépassement, selon différents modes, du cadre traditionnel du *muthos* aristotélicien, c'est-à-dire du déroulement organique de la fable, Yeats inscrit dans son écriture une dimension de méta-théâtralité qui, même si elle ne s'avoue pas encore comme telle, inscrit ses textes de théâtre dans un genre mixte, et leur réalisation scénique à la frontière de l'œuvre close et de la performance ouverte.

Tout est donc, on va le voir, une histoire sonore, des voix entendues aux voix intérieures, en passant par cette voix narratrice ou méditative, et la qualité principale des personnages, qu'ils soient intra- ou extra-diégétique – Forgael, Deirdre, le jeune homme de *The Dreaming of the Bones*, Cuchulain, autant que les musiciens et musiciennes – n'est point d'agir, mais de se souvenir, de chercher au fond d'une mémoire ou d'un passé ; et cette recherche s'effectue non dans le sens d'une investigation psychologique, mais plutôt d'une confrontation à l'altérité de figures disparues ou au modèle de doubles imaginaires.

DEUXIEME PARTIE

VOIX DES PERSONNAGES, VOIX DE L'ECRITURE

Le théâtre de Yeats, derrière ou à côté de l'entreprise déclarée de défense, au nom d'un militantisme politique et culturel, d'une langue orale créée par la résistance à une langue et à une culture dominantes, construit une « écriture parlée » propre au poète, par la conjonction heureuse et non fortuite entre poéticité et oralité de la langue : un glissement s'opère, d'une tentative d'inscription dans l'écriture théâtrale d'une voix collective hypothétiquement réelle, vers la construction d'une voix personnelle imaginaire, celle du poète dramatique. Cette entreprise rejoint, dès lors, une pensée critique qui fait de l'écriture poétique le lieu par excellence de l'expression d'une voix personnelle : « Le lieu de la voix est le lieu de la poésie »²⁹⁶, dit Henri Meschonnic, qui précise sa pensée en ajoutant : « Je ne peux pas ne pas penser au vieux rapport que montrent et cachent les mots à la fois, entre la voix et l'épique, et ce que j'entends dans un poème c'est une histoire qui arrive à une voix »²⁹⁷.

Il reste que, même à la croisée de plusieurs genres, l'œuvre théâtrale de Yeats procède précisément de l'écriture dramatique, dont la caractéristique première, si nous en croyons les bases élémentaires de la critique sémiologique, est d'être fondée sur le principe de double énonciation. Anne Ubersfeld nous parle ainsi du « contrat théâtral » qui relie l'auteur, son texte, et le lecteur/spectateur, du point de vue des conventions attendues du genre : celles-ci impliquent qu'un *Je* scripteur parle un discours éclaté en plusieurs voix : « Derrière l'énonciateur-personnage se tient invisible un énonciateur-auteur [...] ; il n'a laissé de sa voix propre que des traces indirectes ». L'auteur est « celui qui s'est absenté et dont on n'entendra jamais la voix directement dans le dialogue, si ce n'est dans la distribution des voix. C'est là que s'inscrit sa parole, dans le fait de donner la parole à telle voix, d'opposer des voix »²⁹⁸. Son travail est de déléguer sa responsabilité aux énonciateurs seconds que sont les personnages. Dans une perspective dramaturgique, nous retrouvons ici le concept de voix dans une acception différente, probablement plus traditionnelle, au croisement des domaines narratologique ou romanesque et de la sémiotique théâtrale. La « voix » du personnage est cet énonciateur second auquel l'énonciateur premier que constitue le scripteur délègue sa parole, construisant ainsi un « dialogisme » contesté par Bakhtine, et défendu par Anne Ubersfeld²⁹⁹.

²⁹⁶ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme, op. cit.*, p. 289 (chapitre intitulé « Le poème et la voix »).

²⁹⁷ *Entretiens avec Henri Meschonnic : les gestes dans la voix*, ouvrage publié sous la direction de Pascal Michon, La Rochelle, ed. La Rumeur des âges, 2003, p. 19.

²⁹⁸ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre III – Le Dialogue de théâtre*, Paris, Belin, collection « Lettres Sup. », 1996, p. 53.

²⁹⁹ Mikhaïl Bakhtine définit le concept de dialogisme en analysant ce qu'il nomme la « polyphonie » de voix hétérogènes dans l'univers romanesque de Dostoïevski : « La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des

Quoi qu'il en soit, la question est désormais, par une analyse de cette distribution des voix dans un certain nombre de textes représentatifs de l'œuvre yeatsienne, de retrouver le chemin par lequel ces voix ne sont que la projection démultipliée de la parole personnelle du poète dramatique.

C'est ainsi que dans une large première partie de cette œuvre, des années 1890 au début des années 1910, de *The Countess Cathleen* à *The Green Helmet*, l'écriture théâtrale, respectant encore, tout en les bouleversant de l'intérieur, les règles traditionnelles de la représentation (une action dramatique située dans l'espace et dans le temps, et se pliant à l'essentiel des codes aristotélo-hégéliens³⁰⁰), construit un « théâtre des voix » où l'ensemble des signes auditifs de l'écriture se déploient à la manière d'une partition musicale. Le concept d'« acousmate » désigne ainsi ce procédé de dissociation, dans la fiction dramatique comme dans la représentation, entre le médium sonore et le médium visuel. De fréquents effets de choralité, d'éclatement des voix, de violents jeux de contrastes sonores, s'accompagnent d'une dépsychologisation des personnages, introduisant dans l'écriture une forte dimension lyrique. Ce phénomène est d'autant plus marqué que dans presque toutes les œuvres, dès cette

romans de Dostoïevski ». Les personnages ne sont, de ce fait, pas tant objets du discours de l'auteur que sujets de leur propre discours, sans qu'aucun ne prédomine sur les autres ; la conscience du héros « est présentée comme une conscience autre, étrangère », et le roman devient le lieu de confrontation de consciences et de visions différentes du monde. A l'inverse, Bakhtine soutient que paradoxalement, « le dialogue dramatique au théâtre, comme le dialogue dramatisé des genres narratifs, se trouvent toujours emprisonnés dans un cadre monologique rigide et immuable. Au théâtre [...] les répliques du dialogue dramatique ne disloquent pas l'univers représenté, ne le rendent pas multidimensionnel ; au contraire, pour être vraiment dramatiques elles ont besoin d'un univers le plus monolithique possible. [...] Les personnages se rejoignent en dialoguant, dans la vision unique de l'auteur, du metteur en scène, du spectateur, sur un fond net et homogène ». C'est sur cette évaluation du monologisme supposément intrinsèque du discours théâtral qu'Anne Ubersfeld revient en exprimant un point de vue divergent : « [...] le dialogisme à l'intérieur du discours d'un personnage n'est pas seulement cette fracturation en deux voix, comme le veut Bakhtine, mais le collage (ou le montage) d'énoncés radicalement hétérogènes. [...] Il affecte [...] l'ensemble du genre : il est constitutif du dialogue de théâtre [...] s'il y a dialogue (et dialogisme) c'est que toutes les consonances et dissonances, les accords et les conflits se font autour d'un noyau commun. Quand Bakhtine refuse le dialogisme du théâtre, il a raison, parce qu'il voit l'existence de ce noyau commun ; il a tort, parce que c'est justement ce présupposé commun qui permet la confrontation, la juxtaposition, le montage, le collage de voix différentes. » Dans le cas de Yeats, il semblerait que le point de vue de Bakhtine l'emporte, s'il est toutefois démontré qu'une voix unique, celle du poète, se distribue entre toutes les voix des personnages, devenues en quelque sorte ses créatures. C'est en tout cas ce que la présente partie va s'efforcer d'élucider. Voir Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, Pierres Vives, 1970, p. 47, et Anne UBERSFELD, *Lire le Théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1977, p. 292.

³⁰⁰ Nous désignons sous ce terme l'ensemble des règles de la dramaturgie classique telles qu'elles ont été définies par Aristote, puis ré-actualisées par Hegel au XIX^e siècle. Dans cette perspective, le conflit dramatique se développe jusqu'à la catastrophe et au dénouement, à travers la relation interindividuelle entre les personnages. Ces règles impliquent que le drame, clos sur lui-même, « exclut la médiation d'un sujet épique [...] seule lui convient la scène frontale [...] son sujet est l'homme dramatique [...] il se déroule selon une suite absolue de présents [...] ». Toutes ses composantes sont soumises à des règles d'étendue et d'unité qui conditionnent la vraisemblance et l'harmonie de l'œuvre. Voir *Lexique du drame moderne et contemporain*, article « drame absolu », *op. cit.*, pp. 72-73. Les relations de Yeats avec ce modèle classique ont été de tout temps pour le moins paradoxales, et mériteraient à elles seules un chapitre de cette étude. L'originalité de son œuvre, de ce point de vue, doit probablement beaucoup à cette double attitude articulant soumission et rébellion, respect et transgression du modèle. Par ailleurs, cette dualité explique peut-être également une grande part de ses récurrentes auto-accusations d'incompétence en matière théâtrale.

première période, un ou plusieurs solistes se détachent de la masse sonore, au cœur de cet univers nocturne et spectral, rassemblant le plus souvent en un seul personnage figure héroïque et motif de la voix solitaire d'un poète/enchanteur. Lorsque cette figure, à partir des *Plays for Dancers* – et peut-être même, à certains égards, de *Deirdre* –, s'extrait de la fable pour en devenir une forme de narrateur, s'instaure alors un « nouveau partage des voix »³⁰¹, où toute l'organisation dialogique de la fiction dramatique n'est plus qu'une projection des différentes voix intérieures de ce narrateur.

Dès lors, si, dès ses débuts, se manifeste dans l'œuvre de Yeats une voix unifiant, par delà les individualités fictives des personnages, l'écriture dramatique, c'est à partir de la période où une méta-théâtalité s'instaure explicitement dans l'organisation de la fable, que le concept de « Written Speech », ou « écriture parlée »³⁰², élaboré par Yeats dès le milieu des années 1900, s'avère le plus opératoire, et en tout cas le plus manifestement visible dans les textes. De cette « écriture parlée », notion qui au passage éclaire les liens entre Yeats et son époque, dominée alors par la figure de Mallarmé en France, il reste alors à identifier le sujet, lequel est probablement la figure spectrale ultime d'un jeu de voix et de masques bien propres à l'auteur du poème « Ego Dominus Tuus »³⁰³.

³⁰¹ Nous empruntons l'expression à Jean-Pierre Sarrazac, qui lui-même commente et prolonge le concept de « partage des voix » proposé par Jean-Luc Nancy. Toute cette seconde partie, puis la troisième, reprendront l'un et l'autre, en tentant d'examiner en quoi ils éclairent la dramaturgie yeatsienne.

³⁰² La traduction littérale serait plutôt « parole écrite ». Nous lui préférons cette autre formulation, car le terme « parole », dans son sens courant en français, semble plus rattache à l'idée d'une oralité concrète, et moins polysémique que le terme « speech » anglais, qui inclut plus clairement, nous semble-t-il, l'idée de discours. Or, comme il a été démontré dans la première partie, c'est bien le texte écrit que Yeats « oralise », sans plus le calquer sur un modèle extérieur.

³⁰³ Voir « Ego Dominus Tuus », in *The Wild Swans at Coole* (1919), *Var. Poems*, pp. 367-371. Yeats a écrit un grand nombre de poèmes en forme de dialogues, et, parmi eux, un certain nombre qui « mettent en voix » un « ego » dialoguant avec son double, son « anti-moi ». Celui-ci, même si d'autres l'ont précédé ou suivi – on peut en particulier citer le titre évocateur « The Dialogue of Self and Soul », paru dans *The Winding Stairs and Other Poems*, en 1933 –, est pourtant fondateur du phénomène évoqué ici, puisqu'en opposant *hic* et *ille*, il oppose l'auteur et son masque, celui qui marche solitairement sous la lune, à la recherche de son opposé, et celui qui se projette dans l'action. Yeats place ce poème à l'ouverture de son essai *Per Amica Silentia Lunae*.

<p><i>Ille</i> :</p> <p style="padding-left: 40px;">By the help of an image I call to my own opposite, summon all That I have handled least, least looked upon.</p>	<p style="text-align: right;">A l'aide d'une image Je lance un appel vers mon propre contraire, [convoque la moindre Des choses qui m'occupèrent, la moindre sur quoi [je jetai les yeux.</p>
<p><i>Hic</i> : And I would find myself and not an image. [...]</p>	<p style="text-align: right;">Et moi, je voudrais me trouver moi-même, [non une image.</p>
<p><i>Ille</i> [...] I think he [Dante] fashioned from his opposite An image that might have been a stony face Staring upon a bedouin's horse hair roof [...]</p>	<p style="text-align: right;">[...] Je pense qu'il façonna à partir de son opposé Une image qui peut-être ressemblait aux visages de pierre Qui fixent le toit en peau de cheval d'une tente de [bédouins</p>
<p><i>Hic</i> : Why should you leave the lamp Burning alone beside an open book [...]</p>	<p style="text-align: right;">Pourquoi laisser la lampe Brûler solitaire auprès d'un livre ouvert [...]</p>

Chapitre 1. – Primauté de l’auditif sur le visuel : le « théâtre des voix ».

Dans une perspective sémiologique le personnage, dans un texte dramatique, constitue en quelque sorte le « carrefour » de plusieurs systèmes de signes qui, comme le démontre Anne Ubersfeld, fournissent au praticien les éléments nécessaires, mais non suffisants, à la construction de sa future représentation. C’est dans ce cadre que s’inscrit le signe auditif que constitue la voix, support physique du discours du personnage. Yeats, de ce point de vue, n’échappe pas à une pratique caractéristique des théâtres européens d’avant-garde du tournant du siècle³⁰⁴ qui, du monodrame à la pantomime, tentent de renouveler les relations entre la scène et la parole, en déclinant sous des formes très diverses une dissociation des signes visuels et auditifs, dans l’écriture comme dans la représentation.

1.1. Un théâtre de voix : des personnages acousmatiques.

Dans la majeure partie de l’œuvre théâtrale de Yeats, la voix se manifeste ainsi fréquemment de façon autonome, comme si le signifiant sonore qu’elle incarne s’affranchissait du corollaire visuel que constitue le corps physique des personnages. Symptomatique d’une focalisation sur le signifiant sonore est, à cet égard, l’emploi fréquent dans le *dramatis personae* qui ouvre les textes, ou dans les didascalies au fil du dialogue, de

<i>Ille</i> :	Because I seek an image, not a book [...] I call to the mysterious one who yet Shall walk the wet sand by the edge of the stream And look most like me, being indeed my double And prove of all imaginable things The most unlike, being my anti-self, And standing by these characters, disclose All that I seek [...] (déc 1915)	Parce que je cherche une image, non un livre. [...] Je lance un appel vers cet être qui, [mystérieux, foulera cependant Les sables humides au bord de la rivière, Et me ressemblera étrangement – étant assurément [mon double — Et qui de tout ce que je puis imaginer représente Ce qui me ressemble le moins, étant mon anti-moi, Et qui se tenait près des caractères que j’ai tracés, [dévoilera Tout ce que je cherche [...]
---------------	---	--

(Traduction de Jean-Yves Masson, *Les Cygnes sauvages à Coole*, pp. 123-129).

³⁰⁴ A la fin du XIX^e et au tournant du XX^e siècle, divers auteurs symbolistes – et Maeterlinck parmi les premiers – ont pris la défense d’une telle rupture entre le dire et le voir dans leurs pièces et l’ont associée à une parole mystérieuse, visant à suggérer l’invisible. En France, Mallarmé reprend à son compte cette dissociation dans son projet du « Livre », tandis que de multiples expériences spectaculaires, des plus populaires aux plus confidentielles, la mettent à l’honneur, depuis le Théâtre d’Ombres du Chat Noir, jusqu’aux spectacles de lanterne magique organisés au Théâtre Minuscule de la revue symboliste *La Plume*. Lugné-Poe, au théâtre de l’Œuvre, radicalise la démarche avec sa mise en scène de *La Gardienne* d’Henri de Régnier en plaçant des récitants dans l’orchestre, tandis que, sur scène, des acteurs évoluent en silence derrière un rideau de gaze verte, sonnant le glas de la vraisemblance des personnages ou de l’action. A Bruxelles, Edmond Picard, fondateur et rédacteur de la revue *L’Art Moderne*, élabore le concept de monodrame, théâtre de lecture à haute voix où le texte, lu et mimé par un seul homme, supplée à l’absence de décor par la qualité des descriptions littéraires, de manière à faire tableau dans l’esprit des auditeurs avec une intensité qui les transporte au lieu où il faut être. Sur ces questions, on peut se référer utilement à la thèse d’Alice FOLCO, *Dramaturgie de Mallarmé*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, I.E.T., Université Paris-III, décembre 2006.

la « voix » en lieu et place de l'indication de personnages : ceux-ci, à de nombreuses reprises, apparaissent ainsi annoncés par leur voix, tels Sibby ou John dans la scène d'ouverture de *The Pot of Broth* (1902), marquant ainsi une sorte de décalage stylistique par rapport au modèle attendu des *Peasant Plays* de la tradition comique irlandaise :

Sibby's voice : Stop the gap, let you stop the gap, John. Stop that old schemer of a hen flying up on the thatch like as if she was an eagle !
 John's voice : What can I do, Sibby ? I all to had my hand upon her when she flew away !
 Sibby's voice : She's out into the garden ! Follow after her ! She has the wide world before her now³⁰⁵.

De la même façon, le personnage du Maire qui, dans *The King's Threshold* (1903), vient de l'extérieur, est littéralement précédé par sa voix : « *The Mayor, who has been heard, before he came upon the stage, muttering « chief poet », « Ireland », etc, crosses in front of Seanchan to the other side of the steps* »³⁰⁶. Dans *On Baile's Strand* (1904), c'est par leurs voix que Cuchulain et Conchubar annoncent leur arrivée aux oreilles du Fou : « *A murmur of voice in the distance* »³⁰⁷. C'est également par la voix que se manifeste le même Cuchulain dans *The Green Helmet* (1910), dans la scène d'ouverture puis avant son entrée, lorsqu'on entend ses paroles de l'autre côté de la porte, sans qu'il soit encore identifié. Dans *The Unicorn from the Stars* (1907), la première manifestation des mendiants est vocale : tandis que Martin et Andrew discutent dans l'atelier, leur dialogue est perturbé par les éclats de voix et les plaintes de Johnny Bocach, puis par sa chanson à boire, avant qu'il ne tente de rentrer par la fenêtre.

Johnny Bocach's voice (*at window*) : A poor person I am, without food, without a way, without portion, without costs, without a person or a stranger, without means, without hope, without health, without warmth –
 [...]
 Another voice : I put under the power of my prayer
 All that will give me help.

³⁰⁵ *Var. Pl.*, p. 237. « La voix de Sibby : Barre le chemin, voyons, barre le chemin, John. Empêche cette vieille filou de poule de voler sur le chaume comme si c'était un aigle ! / La voix de John : Qu'est ce que je peux faire, Sibby ? J'avais presque ma main dessus quand elle s'est envolée ! / La voix de Sibby : Elle est partie dans le jardin ! Cours après. Elle a le vaste monde devant elle maintenant ! » (tr. J. G.)

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 268. « *Le Maire, qu'on a entendu murmurer, avant d'entrer en scène : "Grand poète", "Irlande", etc, passe devant Seanchan de l'autre côté des marches* ». (tr. J. G.). *The King's Threshold*, qui se déroule dans les temps anciens d'une Irlande légendaire, a pour personnage principal un poète-barde, Seanchan, qui, pour défendre son droit coutumier à siéger à la droite du Roi dans l'assemblée de ses ministres, entame une grève de la faim, sur les marches du palais. Chacun défile pour tenter de le faire céder. Yeats écrit plusieurs versions de la fin de la pièce, jusqu'à ce que l'épisode, très réel, des grévistes de la faim de 1920, ne le pousse à choisir une issue fatale à ce qui dès lors devient explicitement une tragédie.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 475. « *Un murmure de voix dans le lointain* ».

Rafael Keep him Wednesday,
Sachiel feed him Thursday,
Hamiel provide him Friday,
Cassiel increase him Saturday³⁰⁸.

Dans *On Baile's Strand* de nouveau, c'est de la même façon que se croisent, hors scène, la voix du Fou qui vient de sortir, et celle de Cuchulain qui n'est pas encore rentré :

*Fool goes out by side door, the last words being heard outside. Cuchulain and Conchubar enter through the big door at the back. While they are still outside, Cuchulain's voice is heard raised in anger*³⁰⁹.

Ainsi d'autres personnages, après leur sortie, prolongent leur présence par leur voix ; dans *The Countess Cathleen* (1892, pièce révisée plusieurs fois jusqu'en 1913), le personnage d'Aleel chante, puis « *He goes out, his singing dies away* »³¹⁰. De même dans *Cathleen ni Houlihan* (1902), lorsque Cathleen sort, et qu'une didascalie précise : « *She goes out. Her voice is heard outside singing* »³¹¹. Quelques lignes plus loin, on ré-entend sa voix chantant à l'extérieur. Ou encore, dans *The Player Queen* (pièce plus tardive, de 1919), lorsque Septimus continue à parler tout seul une fois sorti de scène : « *They go out and one hears the voice of Septimus murmuring in the distance about asphodels* »³¹².

De tous ces exemples – et l'on pourrait les multiplier – il apparaît que l'effet de système est trop manifeste pour que l'on puisse l'attribuer à un simple souci de réalisme sonore – les entrées et sorties des personnages, par exemple. Cette dissociation entre le son et l'image dépasse au demeurant largement les épisodes d'entrée et sortie de scène, et s'avère généralisée et systématique lorsqu'on observe, dans les didascalies, la relation entre les informations sonores, et les détails visuels concernant la lumière. Une grande part des pièces d'une première moitié de l'œuvre, et même parfois au-delà, se déroule dans des ambiances nocturnes, où les corps se réduisent à des formes pâles, d'où les voix se détachent comme venues d'ailleurs. Ainsi dans *The Countess Cathleen* : « *The twilight has fallen and gradually*

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 667. « La voix de Johnny Bocach, à la fenêtre : Pauvre je suis, sans nourriture, sans direction, sans ma part de biens, sans dépenses, sans personne, sans un étranger, sans moyens, sans espoir, sans santé, sans chaleur... [...] Une autre voix : Je mets au pouvoir de ma prière / Tous ceux qui me viendront en aide. / Raphaël, garde-le mercredi, / Sachiel, nourris-le jeudi, / Hamiel, pourvois à ses besoins vendredi, / Cassiel, conforte-le samedi » (tr. J. G.).

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 477. « Le Fou sort par la porte de côté ; on entend ses derniers mots quand il est à l'extérieur. Cuchulain et Conchobar entrent par la grande porte du fond. Tandis qu'ils sont encore à l'extérieur, on entend Cuchulain hausser la voix, en colère » (tr. J. G.).

³¹⁰ *Ibid.*, p. 25. « Il sort, sa chanson se perd dans le lointain ».

³¹¹ *Ibid.*, p. 229. « Elle sort. On entend sa voix chanter à l'extérieur ».

³¹² *Ibid.*, p. 729. « Ils sortent, et l'on entend au lointain les murmures de Septimus, parlant d'asphodèles ».

darkens as the scene goes on. There is a distant muttering of thunder and a sound of rising storm »³¹³. Plus loin, cet effet se mue en une partition sonore et lumineuse que Craig ne renierait pas :

*It has grown so dark that only confused forms can be seen. [...] A flash of lightning followed immediately by thunder. [...] The darkness is broken by a visionary light. The peasants seem to be kneeling upon the rocky slope of a mountain, and vapour full of storm and ever-changing light is sweeping above them and behind them. [...] A sound of far off horns seems to come from the heart of the light*³¹⁴.

Dans *The Land of Heart's Desire* (1894), la didascalie d'ouverture nous précise : « *Through the door one can see 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* »³¹⁵. Dans *The Shadowy Waters* (1900, révisée jusqu'en 1911), dans *Deirdre* encore (commencée en 1904, éditée en 1906), la pièce s'ouvre sur une atmosphère de contre-jour, la lumière étant à l'extérieur, et l'ombre à l'intérieur. Dans *The Green Helmet* (1910), la didascalie d'ouverture précise que « *Through the door one can see low rocks which make the ground outside higher than it is within, and beyond the rocks a misty moon-lit sea* »³¹⁶ – c'est donc la nuit.

Les pièces de la seconde période, à partir des *Plays for Dancers*, ne sont pas exemptes de tels phénomènes, même s'ils se font plus rares³¹⁷, et prennent le plus souvent une tournure nouvelle : s'il ne s'agit pas de représenter un espace et un temps de façon illusionniste, comme le précisent à chaque fois les didascalies, autant que les notes d'intention de Yeats, il reste que le cadre imaginaire proposé par les musiciens à « l'œil de l'esprit » est presque systématiquement nocturne ou brumeux. « *Night falls ; the mountain-side grows dark* »³¹⁸, dit

³¹³ *Ibid.*, p. 155. « *Le crépuscule est tombé et s'obscurcit peu à peu à mesure que se poursuit la scène. On entend au loin le grondement du tonnerre et le bruit de l'orage qui se lève* » (tr. J. G.).

³¹⁴ *Ibid.*, pp. 165-169. « [...] *il fait si sombre qu'on ne peut voir que des formes confuses [...] L'obscurité est brisée par une lumière visionnaire. Les paysans semblent s'agenouiller sur le flanc rocaillieux d'une montagne, et une vapeur d'orage et de lumière changeante passe au-dessus d'eux et derrière eux [...] Un son de cors au lointain semble venir du cœur de la lumière [...]* » (tr. J. G.). Cet épisode fut en l'occurrence écrit par Yeats après sa rencontre avec Craig, dont l'influence se fait incontestablement sentir.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 180. « *Par la porte, on aperçoit la forêt. Il fait nuit, mais la lune ou un coucher de soleil tardif luit à travers les arbres et attire le regard au loin, dans un monde mystérieux et vague* ».

³¹⁶ *Ibid.*, p. 421. « *Par la porte, on peut voir des rochers bas qui rendent le sol à l'extérieur plus haut qu'à l'intérieur, et, au-delà des rochers une mer brumeuse, éclairée par la lune* » (tr. J. G.).

³¹⁷ On rencontre en effet beaucoup moins d'acousmates dans les pièces de la seconde période, non par désintérêt ou un soudain changement de direction dans l'écriture dramatique, mais plutôt parce que le concept s'avère alors partiellement moins opératoire : non seulement, comme nous l'analyserons plus loin, la fiction n'étant plus présentée directement mais médiatisée par la parole d'un narrateur-musicien, le texte ne construit plus d'espace sonore dans cette même fiction ; mais aussi, plus généralement, le caractère fantomatique des personnages résultant d'un tel procédé est désormais porté par d'autres vecteurs de théâtralité, en particulier les masques.

³¹⁸ *Var. Pl.*, p. 400. « *La nuit tombe. Le flanc de la montagne s'obscurcit* ». *At the Hawk's Well* est la première des *Plays for Dancers*, inspirées du Nô, et également, narrativement parlant, la première du cycle de cinq pièces

le premier musicien de *At the Hawk's Well* (1916). Dans *The Dreaming of the Bones* (écrite en 1916-1917, publiée en 1921), le drame se déroule la nuit, avant que le chant du coq n'annonce l'aube, ce qui amène le jeune homme à interroger ses interlocuteurs invisibles :

Young man : Who is there ? I cannot see what you are like !
Come to the light³¹⁹.

Et comme par hasard la jeune fille, en guise de réponse, souffle la bougie, le plongeant encore plus dans le noir. La lanterne éteinte, on ne perçoit plus des personnages que leurs voix.

Toujours dans *The Dreaming of the Bones*, c'est au demeurant par sa voix que se manifeste d'abord le jeune homme, après que le bruit de ses pas a précédé son arrivée dans le récit des musiciens :

First musician : [...] I hear a footfall –
A young man with a lantern comes this way.
[...] He stumbles wearily, and stumbling prays.
*A Young Man enters, praying in Irish*³²⁰.

Dans *The Words upon the Window-Pane* (1930), la première réplique nous rappelle, non sans humour, les ouvertures des premières pièces de jeunesse :

Dr Trench (in Hall) : May I introduce John Corbet, one of the Corbets of Ballymoney,
but at present a Cambridge student ? This is Miss Mackenna, our energetic secretary.
*They come into room, take off their coats*³²¹.

Enfin dernier exemple, beaucoup plus tardif, dans *Purgatory* (1938), le vieillard précise :

consacrées au héros légendaire irlandais : le jeune Cuchulain, en quête de l'eau d'immortalité qui coule du « puits de l'épervier », y est envoûté par une figure féminine surnaturelle qui le détourne de la source, et l'oblige, de ce fait, à se confronter à sa mortalité.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 764. « Qui est là ? Comment êtes-vous, je ne vous vois pas. / Venez dans la lumière ». Ecrite peu après *At the Hawk's Well*, *The Dreaming of the Bones* met en scène un jeune insurgé de Pâques 1916 en fuite dans les montagnes de l'ouest irlandais ; voir plus loin notre analyse de la pièce.

³²⁰ *Ibid.*, p. 763. « J'entends des pas – / Un jeune homme vient par ici, avec une lanterne. / Il trébuche de fatigue, il trébuche et il prie ».

³²¹ *Var. Pl.*, p. 937. « Le Professeur Trench, dans le hall : Permettez-moi de vous présenter John Corbet, l'un des Corbet de Ballymoney, à présent étudiant à Cambridge. Voici Mademoiselle Mackenna, notre zélée secrétaire » (tr. J. G.). Le texte met en scène de façon réaliste une séance de spiritisme, au cours de laquelle le médium fait surgir l'esprit de Jonathan Swift, et des deux femmes de sa vie. La pièce joue d'un humour légèrement ironique, se jouant d'elle-même en quelque sorte, en ne cessant de pasticher son objet – l'écoute de voix venant d'ailleurs par l'intermédiaire d'un médium – par des détails discrètement mais obstinément allusifs. Outre cette première réplique, inaugurant un ballet d'allées et venues d'une pièce à l'autre (il y a deux portes), les pages qui suivent sont ponctuées par les coups frappés à la porte, qui ne peuvent manquer d'évoquer un possible esprit frappeur (la pièce elle-même s'ouvre avec un premier coup).

The moonlight falls upon the path
The shadow of a cloud upon the house [...]³²²

Et plus loin, une didascalie nous confirme cette atmosphère : durant les derniers instants de la pièce on n'entend plus que la voix du vieillard dans une quasi-obscurité : « *The stage has grown dark except where the tree stands in white light* »³²³.

Cette focalisation sur le signifiant sonore, au détriment de sa source, et du procès de communication que véhicule d'habitude la circulation des voix entre les personnages, n'est pas sans évoquer les théories ou les expériences acousmatiques développées aussi bien par l'antiquité pré-socratique que par les musicologues contemporains. Le concept même d'acousmate, dans son sens pythagoricien originel, tel qu'il a été repris en quelque sorte « à la lettre » par les acousticiens et les compositeurs d'aujourd'hui, désigne en effet un son que l'on entend sans en déceler les causes :

Acousmatique n.m. (du grec *Akousmatikos*, habitué à écouter) Philos. Nom donné aux disciples de Pythagore qui, pendant cinq années, écoutaient ses leçons cachés derrière un rideau, sans le voir, et en observant le silence le plus rigoureux. Adj. Mus. Se dit d'une situation d'écoute où, pour l'auditeur, la source sonore est invisible ; se dit d'une musique élaborée pour cette situation³²⁴.

Ainsi François Bayle fait-il de ce concept d'acousmate le cœur du dispositif d'expérimentation de la musique concrète contemporaine, lorsqu'il explique :

« Bruit acousmatique » se dit d'un son que l'on entend sans en déceler les causes. [...] Ainsi « musique acousmatique », « concert acousmatique » offrent, nous semble-t-il, des termes mieux appropriés à l'esthétique et aux conditions de réalisation et d'écoute de cette musique invisible³²⁵.

Cette dissociation entre le son et l'image, et la focalisation sur le médium sonore au détriment du visuel, est à la source d'un « théâtre des voix » où la voix, précisément, donne à voir ce qui se déroule hors scène, ou ce qui, sur scène, baigne dans la pénombre.

³²² *Ibid.*, p. 1041. « Le clair de lune tombe sur le chemin, / L'ombre d'un nuage sur la maison [...] » (tr. J. G.). Voir plus loin notre analyse détaillée de la pièce.

³²³ *Ibid.*, p. 1049. « La scène s'est obscurcie sauf à l'endroit où l'arbre se dresse dans la lumière blanche » (*id.*).

³²⁴ *Grand Larousse Universel*, édition de 1995, art. ACOUSMATIQUE ;

³²⁵ François BAYLE, *Musique acousmatique, propositions... Positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993, p. 52.

1.2. Voix réelles, voix imaginaires : le *cymbalum mundi*.

Cette mise en scène d'un univers sonore dissocié du visuel ne se limite pas seulement à ce jeu de manifestations différées ou décalées des personnages. La frontière est poreuse dans les textes entre le réel et l'imaginaire, entre une écriture que structure encore l'articulation des signes à leurs référents réels, fussent-ils fantastiques – ou, en d'autres termes, l'articulation d'un texte dialogué à un texte didascalique censé ancrer la parole dans un cadre de référence – et une écriture auto-référencée, où les didascalies disparaissent au profit d'une parole qui, perdant sa fonction de dialogue, développe en elle-même un paysage sonore et visuel dont on ne sait plus s'il est réel ou mental. Il existe alors, dans l'écriture, une continuité entre des sons à la source identifiée mais non visible, et des sons qui restent imaginaires : cette continuité met en évidence une caractéristique des textes qui sont, en quelque sorte, hantés par un univers sonore toujours fantastique, tantôt identifiable, et tantôt souterrain, mental – ou inconscient.

Le concept même d'acousmate reste en effet marqué par une ambiguïté : dans son sens originel, il s'agit bien d'un son que l'on entend sans en déceler les causes. Mais ce dispositif laisse encore intact ce que l'on pourrait appeler le système de référence : même s'il y a suppression des supports donnés par la vue pour identifier les sources sonores, la source du son existe – Pythagore, lorsqu'il parle, a une réalité physique, même s'il n'est pas visible. Autre chose est le cas de figure où le son est un son mental constitué en voix, et où l'oreille intérieure est à l'écoute de bruits du corps, ou de voix imaginaires. Le terme désigne alors des phénomènes auditifs ténus, parfois subliminaux, parfois hallucinatoires, des événements paradoxaux, des sons sans cause repérable dans le réel, voire imaginés ou frappés d'irréalité. Par extension, le concept peut s'ouvrir à une dimension surnaturelle ou métaphysique ; les Pères de l'Eglise nommaient ainsi acousmates les manifestations de la voix parlée ou chantée des anges : toute une pensée mystique a favorisé le développement de cet aspect du concept, fondée sur l'écoute des voix célestes – et c'est la poésie contemporaine qui, à son tour, s'en est emparé pour en dégager la face en quelque sorte « profane » : un autre usage de ces sons étranges, plus distancié et matériel, détaché de toute idéalité métaphysique du souffle, fait des acousmates une simple matière mouvante, riche en vertus opératoires pour le poète comme pour le musicien.

Si le personnage se réduit par moment à sa manifestation sonore, c'est dans un univers de bruits et de voix qu'il baigne également, ou plutôt c'est cet univers dont son discours est

chargé : ce monde sonore est aussi bien intérieur qu'extérieur, dans son discours autant qu'autour de lui. Yeats se fait compositeur d'une partition de musique concrète jouée par tout un orchestre de la nature, d'un bestiaire fantastique et mouvant, jusqu'aux éléments dont il sonorise voire vocalise les manifestations. Parfois un détail sonore inattendu passe soudain au premier plan : « The distant sound of an alarm bell »³²⁶. Puis ce sont des détails burlesques qui surgissent, tels que la poule de *The Pot of Broth*, ou le braiement de l'âne dans *The Herne's Egg* (1938). Ce sont aussi des motifs plus menaçants ou obsédants. Dans *The Dreaming of the Bones*, c'est un bruit qui rappelle métonymiquement la menace qui pèse sur le jeune homme :

Young man : What is that sound ?
 Stranger : An old horse gone astray.
 He has been wandering on the road all night.
 Young man : I took him for a man and horse. Police
 Are out upon the roads. [...] ³²⁷

On le retrouve, quasiment identique, dans *The Only Jealousy of Emer* (écrite en 1918, publiée en 1921) :

Figure of Cuchulain : Hear how the horse trample on the shore,
 Hear how they trample ! ³²⁸

Dans *Purgatory* le bruit des sabots revient obsessionnellement tout au long du texte :

Old Man : Listen to the hoof-beats ! listen, listen !
 Boy : I cannot hear a sound ;
 Old Man : Beat ! Beat !
 [...]
 Old Man : Hoof-beats ! Dear God,
 How quickly it returns – beat – beat – ! ³²⁹

³²⁶ *Var. Pl.*, p. 91. Il s'agit d'un épisode de la dernière scène de *The Countess Cathleen*.

³²⁷ *Ibid.*, p. 765. « Le jeune homme : Quel est ce bruit ? / L'Étranger : Un vieux cheval égaré. / Il a erré sur la route toute la nuit. / Le Jeune homme : Je l'ai pris pour un homme à cheval. La police / Est sur les routes [...] » (tr. F. X. J.).

³²⁸ *Ibid.*, p. 561. « Ecoute, les chevaux piétinent le rivage, / Ecoute comme ils piétinent ! ». *The Only Jealousy of Emer*, écrite en 1918, est la troisième des *Plays for Dancers*, et la quatrième des cinq pièces du cycle de Cuchulain.

³²⁹ *Ibid.*, pp. 1045 et 1049. « [...] Des claquements de sabots ! Mon Dieu, / Comme cela revient vite... Clic-clac, clic-clac... ! » (tr. J. G.).

Si les chevaux de *The Dreaming of the Bones* s'apparentent à des figures apocalyptiques, ailleurs Yeats, par le jeu des métaphores, humanise les animaux. Dans *The Shadowy Waters* les oiseaux, figures légendaires de l'âme des disparus, sont annoncés par leurs voix :

Forgael : Have the birds passed us ? I could hear your voice,
 But there were others³³⁰.

Ensuite ils crient et chantent comme des humains, tandis que Forgael tente d'interpréter leur message :

Yes, voices ! But I do not catch the words
Now I can hear. There's one of them that says,
« How light we are, now we are changed to birds ! »³³¹

Plus loin Dectora évoque « The crying of the birds » (alors que Forgael, lui, entend leur voix – selon le point de vue, ce qui est entendu sera bruit, cri, chaos sonore, ou bien voix et harmonie). C'est par ces acousmates fantastiques qu'est introduit dans le drame le monde des esprits ou des morts, au milieu des vivants. Dans *The Countess Cathleen*, les deux marchands serviteurs du Diable se manifestent sous une forme animale :

Porter : Demons were here [...] I sat beside the door,
 In my stone niche and two owls passed me by
 Whispering with human voices³³².

Dans *At the Hawk's Well* la gardienne du puits est une figure maquillée dont le vêtement, « suggests a hawk »³³³, et le texte nous indique subtilement qu'une ombre crie à travers elle, faisant du cri la part audible et visible d'une présence invisible. A l'inverse des oiseaux dont les cris sont des voix humaines, ce cri-là est une voix humaine, canal d'un cri surnaturel :

³³⁰ *Ibid.*, p. 320 et *Var. Poems*, p. 226 (la réplique est dans les deux versions, poétique et scénique). « Les oiseaux sont-ils passés ? J'entendais ta voix / Mais il y en avait d'autres ».

³³¹ *Var. Poems*, p. 233. « Oui, des voix ! Mais je ne distingue pas les paroles. / Maintenant je les entends. Il y en a un qui dit : / “Que nous sommes légers, nous voici changés en oiseaux !” ». Cette phrase ne figure plus que dans la version poétique. Dans le processus de tri, entre 1905 et 1907, entre version dite pour la scène et poème dramatique (dans la perspective de leur publication séparée), Yeats, pour la deuxième des deux versions, réduit la longueur de cette réplique. Il en résulte par contre, peut-être symptomatiquement, une plus grande concentration sur le motif de la voix. La version dite pour la scène, à l'inverse, en gommant tout signe trop apparemment onirique, efface une bonne part des effets acousmatiques. Cette citation provient donc de la version dite « dramatic poem », même si, concernant ce passage en particulier, les différences sont mineures.

³³² *Var. Pl.*, p. 123 « [...] Des démons étaient là. J'étais assis près de la porte / Dans ma niche de pierre, et deux hiboux sont passés devant moi, / Murmurant avec des voix humaines ». (tr. J. G.)

³³³ *Ibid.*, p. 409 (« évoque un épervier »).

Dans *The Countess Cathleen* le tonnerre murmure et le vent rugit, tandis que dans *Deirdre* le vent appelle à travers le chant des musiciennes : « When the winds are calling there / or the gannets calling out »³⁴⁰. Le vent est probablement le motif sonore le plus fréquent. Ainsi, bien sûr, de *The Shadowy Waters*, où les personnages baignent dans une nature bruissante, de l'eau à l'air, des étoiles au oiseaux. Ainsi également du chœur des femmes dans *On Baile's Strand*, qui signale :

Names whereby a man has known
 The threshold and the hearthstone
 Gather on the wind and drive
 The women none can kiss and thrive,
 For they are but whirling wind,
 Out of the memory and mind³⁴¹.

Dans *At the Hawk's Well*, les musiciens y reviennent à plusieurs reprises :

I call to the eye of the mind
 A well long choked up and dry
 And boughs long stripped by the wind,
 [...]
 The wind that blows out of the sea
 Turns over the heaped-up leaves at her side ;
 [...]
 « Why should I sleep ? » the heart cries,
 « For the wind, the salt wind, the sea wind,
 Is beating a cloud through the skies.
 I would wander always like the wind »³⁴².

D'autres bruits naturels prennent une importance aussi bien concrète que symbolique : les bruits d'eau tant attendus, qui font de *At the Hawk's Well* un drame de l'écoute et du guêt³⁴³ ; le tonnerre qui retentit à la fin de *The Countess Cathleen*, ou contre lequel veut se battre Cuchulain dans *On Baile's Strand* : « My sword against the thunder »³⁴⁴.

Inversement dans *Deirdre*, la didascalie d'ouverture signale : *The landscape suggests silence and solitude*³⁴⁵. Le paysage n'est pas silencieux, mais suggère le silence ; par cette

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 352. « Quand les vents gémissent, / Ou que les fous de bassan crient [...] ».

³⁴¹ *Ibid.*, p. 495. « Doux noms par lesquels un homme a connu / Le seuil et le foyer / Rassemblez dans le vent / Celles que nul ne peut embrasser / D'un baiser d'amour comblé / Car elles ne sont que tourbillon de l'air / Hors du temps et hors le sens » (tr. Y. de Bayser).

³⁴² *Ibid.*, pp. 399-401. Vers l'œil de l'esprit j'appelle / Un puits comblé depuis longtemps et sec / Et des branches depuis longtemps / Dépouillées par le vent, [...] Le vent qui souffle de la mer / Fait tournoyer les feuilles amoncelées près d'elle ; [...] « Pourquoi dormirais-je ? » crie le cœur, / Car le vent, le vent salé, le vent de mer, / Frappe un nuage à travers les cieux. / Je veux errer toujours comme le vent' » (tr. F. X. J.).

³⁴³ Le vieillard, comme le jeune homme, attend que coule du puits l'eau qui leur donnera l'immortalité.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 522. « Mon épée contre le tonnerre ! ».

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 345. « Le paysage suggère le silence et la solitude ». (tr. J. G.)

relation d'analogie, le silence n'est plus une catégorie du discours, mais constitue le cadre dans lequel baigne le drame, sur lequel se détachent les voix et les bruits. Stylistiquement, Yeats se rapproche de l'esthétique d'un Maeterlinck, qui lui aussi associe des détails naturels au monde psychique : le silence devient une catégorie mentale, à côté de la solitude.

Yeats construit ainsi une sorte de *cymbalum mundi*, au sens où l'entend la vision chrétienne du monde matériel : un univers de vibrations désordonnées, chaotiques, chargées de bruits, qui s'oppose à l'harmonie céleste, à la « voûte chantante ». Dans ce fantasme Faustien d'une « Walpurgisnacht », *fantasme* au sens littéral d'apparition, le sonore donne corps au visuel : le monde matériel, représenté par son chaos sonore, est un monde où des animaux imaginaires sont humanisés, où les humains sont animalisés, où les frontières entre éléments, monde animal, et humanité sont abolies, toutes catégories vivantes rassemblées dans une même vie originelle, brute. Il y a incontestablement dans l'œuvre de Yeats un bestiaire fantastique, voire grotesque, nourri d'un imaginaire aux résonances médiévales, marqué par des visions cousines de Jérôme Bosch.

1.3. Choralités : un expressionnisme sonore.

Pour revenir au « théâtre des voix » évoqué plus haut, celui-ci ne se déploie dans toute sa dimension que lorsqu'il joue de plusieurs facteurs croisés, qu'il s'agisse de l'espace – voix lointaines ou proches –, de l'intensité sonore – du silence au chuchotement, du chuchotement au cri, voire aux clameurs ou aux hurlements – ou de la diversité des formations vocales, solo, duo, trio choral, ou masse sonore de voix collectives, éclatées et hétérogènes. Ces dernières, faites d'un entrelacs de voix parfois désarticulées, par des manifestations aussi diverses et contrastées que la plainte, la déploration, le gémissement, les clameurs de colère, ou la prière, mêlant le parlé et le chanté, ne s'avèrent pas forcément « chorales » au sens tragique et classique du terme, mais s'apparentent plutôt à ce que Martin Megevand rappelle du concept de « choralité » :

[...] *a minima* on entend par choralité cette disposition particulière des voix qui ne relève ni du dialogue ni du monologue ; qui, requérant une pluralité (un minimum de deux voix), contourne les principes du dialogisme, notamment réciprocité et fluidité des enchaînements, au profit d'une rhétorique de la dispersion (atomisation, parataxe, éclatement) ou du tressage entre différentes paroles qui se répondent musicalement (étoilement, superposition, échos, tous effets de polyphonie)³⁴⁶.

³⁴⁶ Martin MEGEVAND, « Choralité », in *Nouveaux territoires du dialogue*, ouvrage dirigé par Jean-Pierre Ryngaert, Paris, Actes-Sud-Papiers, 2005, p. 37.

L'expressionnisme sonore qui se dégage de telles manifestations, qu'elles soient visibles ou invisibles, prolonge ainsi le strict phénomène acousmatique, à des moments où culmine l'intensité dramatique. Certains passages, articulant parataxe, échos entre répliques, et superposition de voix, sont remarquables. Ainsi à la fin de la scène III, de nouveau dans *The Countess Cathleen* :

The second merchant, who has been listening at the door, comes forward, and as he comes a sound of voices and feet is heard.

Second Merchant : Away now – they are in the passage – hurry,
 For they will know us, and freeze up our hearts
 With Ave Marys, and burn all our skin
 With holy water.

[...] *They go out. A number of Peasants enter by other door.*

First Peasant : Forgive us lady but we heard a sound.

Second Peasant : We sat by the fireside telling vanities.

First Peasant : We heard a noise, but though we have searched the house
 We have found nobody.

Cathleen : You are too timid,
 For now you are safe from all the evil times,
 There is no evil that can find you here.

Oona (*enters hurriedly*) Ochone ! The treasure-room is broken in,
 The door stands open, and the gold is gone.

Peasants raise a lamentable cry.

Cathleen : Be silent. (*The cry ceases.*)

[...] ³⁴⁷

L'articulation de plusieurs procédés fait de ce passage apparemment anodin une composition sonore subtile : les paysans sont menés par un trio vocal accumulant les manifestations d'anxiété, intervenant selon une logique de relais, de répétitions/variations de structures syntaxiques, et de jeux d'échos phoniques. Ces voix à la fois rassemblées et dissonantes constituent le paysage sonore chaotique sur lequel se détachent tantôt les voix des marchands, tantôt les deux voix féminines, elles-mêmes dissemblables, d'Oona et de Cathleen. Les cris des paysans, la plainte de la nourrice, sont brutalement interrompus par la voix impérative de l'héroïne. L'ensemble est composé dans une mise en scène jouant de l'espace sonore : bruits

³⁴⁷ *The Countess Cathleen*, in *Var. Pl.*, pp. 119-121. « *Le second marchand qui écoutait à la porte, s'avance, et alors qu'il s'approche, on entend un bruit de voix et de pieds. / Le second marchand : Partons maintenant – ils sont dans le couloir – dépêchons-nous, / Car ils nous reconnaîtront et glaceront notre cœur / D'Ave Maria et brûleront toute notre peau / D'eau bénite. [...] Ils sortent. Plusieurs paysans entrent par l'autre porte. / Le premier paysan : Pardonnez-nous, Madame, mais nous avons entendu du bruit. / Le second paysan : Nous étions assis près du feu à raconter des balivernes. / Le premier paysan : Nous avons entendu du bruit, mais bien que nous ayons fouillé la maison / Nous n'avons trouvé personne. / Cathleen : Vous êtes trop craintifs. / Car maintenant que vous êtes à l'abri des malheurs de notre temps / Aucun mal ne peut venir vous chercher ici. / Oona elle entre précipitamment : Hélas ! La porte de la salle du trésor a été forcée / Elle est ouverte, et l'or est parti. / Les paysans se lèvent en poussant un cri lamentable. / Cathleen : Silence. Le cri cesse [...] » (tr. J. G.).*

entendus d'un côté et de l'autre, mélange des sons « off », acousmatiques, et des voix envahissant la scène. La dramatisation de l'épisode repose, dans une logique quasi-opératique, sur ces effets de voix, marquant des émotions exacerbées et contradictoires³⁴⁸.

Le contraste sonore est parfois très marqué dans la bascule des cris au silence, ou inversement : toujours dans *The Countess Cathleen*, le face-à-face entre les voix anonymes des paysans et le duo burlesque des deux marchands est, dans la dernière scène, interrompu par des cris : « *They turn to the door, but are stopped by shouts of "Countess Cathleen ! Countess Cathleen !"* »³⁴⁹. Peu après l'entrée de Cathleen, et à mesure que la scène s'assombrit, les premiers signes de la réaction divine se font entendre, suivis bientôt par le concert des lamentations : « *A woman begins to wail* »³⁵⁰, jusqu'à l'instant de sa mort, marqué encore par des indications sonores : « *All is silent for a moment. And then she speaks in a half scream* »³⁵¹. De même, dans la dernière scène de *Deirdre*, le trio chanté déploratif des musiciennes est brutalement interrompu par les clameurs hors-scène :

Shouting outside. Fergus enters. Many men with scythes and sickles and torches gather about the doors. The house is lit with the glare of their torches.

Fergus : Where's Naoise, son of Usna, and his queen ?

[...]

Conchubar : You have come too late. [...]

The inner curtain is drawn back. The musicians begin to keen with low voices.

No, no ; I'll not believe it. She is not dead.

[...]

*Loud shouting outside : Death to Conchubar ! Where is Naoise ?, etc*³⁵².

Dans *On Baile's Strand*, le chœur murmurant des trois femmes constitue également le second plan sonore d'une partition complexe :

³⁴⁸ Un opéra fut d'ailleurs effectivement envisagé pour *The Countess Cathleen*, en 1911, comme en témoigne un échange de lettres entre Yeats et le compositeur italien émigré en Angleterre Franco Leoni (1864-1949). La notoriété de Leoni fut consacrée par un opéra inspiré d'un conte d'Andersen, créé à Londres en 1901. Se démarquant vivement des traditions italiennes du bel canto, il est aussi l'auteur de plusieurs œuvres de musique sacrée, et d'un mélodrame musical sur le thème du Golgotha (un texte narratif parlé par un soliste, entouré d'un chœur et d'un orchestre). Concernant *The Countess Cathleen*, la mise en scène devait être assurée par Craig, et le rôle-titre tenu par la contralto Clara Butt. Mais ce projet ne vit jamais le jour.

³⁴⁹ *Var. Pl.*, p. 147. « *Ils se tournent vers la porte, mais sont arrêtés par les cris de : "La Comtesse Cathleen ! La Comtesse Cathleen !"* » (tr. J. G.).

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 161. « *Une femme se met à gémir* ».

³⁵¹ *Ibid.*, p. 163. « *Tout est silencieux un moment. Et puis elle parle en étouffant un cri* » (tr. J. G.).

³⁵² *Ibid.*, pp. 387-388. « *Des cris à l'extérieur. Fergus entre. Un grand nombre d'hommes avec des faux, des faucilles et des flambeaux se rassemblent autour des portes. La maison est éclairée par la clarté de leurs flambeaux. / Fergus : Où est Naoise, fils d'Usna, et sa reine ? [...] Conchubar : Vous êtes venus trop tard. [...] Le rideau est tiré. Les musiciennes entament à voix basse un chant de déploration. Non, non, je ne peux pas le croire. Elle n'est pas morte. [...] Des cris violents à l'extérieur : Mort à Conchubar ! Où est Naoise ? etc.* ».

The Women *They sing in a very low voice after the first few words so that the others all but drown their words :*

May this fire have driven out
The Shape-Changers that can put
Ruin on a great king's house
Until all be ruinous.

[...]

Cuchulain *speaking while they are singing :*

I'll take and keep this oath, and from this day
I shall be what you please, my chicks, my nestlings.

[...]

Two of the women, still singing, crouch in front of him holding the bowl over their heads. He spreads his hands over the flame.

I swear to be obedient in all things
To Conchubar, and to uphold his children.

Conchubar : We are one being, as these flames are one :

I give my wisdom, and I take your strength.

[...]

The song grows louder, and the last words ring out clearly. There is a loud knocking at the door, and a cry of « Open, open ! »

[...] ³⁵³

La voix de Cuchulain se détache d'abord sur leur litanie ; puis le chant augmente d'intensité, jusqu'à être brutalement interrompu par les coups frappés à la porte et l'appel du jeune homme à l'extérieur³⁵⁴. Plus tard on entend le combat entre Cuchulain et son fils commenté par les voix *off* des rois, très mélangées et très dramatiques, tandis que les trois femmes, sur scène, commentent le combat invisible.

Dans les *Plays for Dancers*, de nouvelles variantes de ces jeux de choralités apparaissent dans des exemples plus insolites ; ainsi dans *Calvary*, avec ce nouveau trio de voix parlées :

Three Roman Soldiers have entered.

First Roman Soldier : He has been chosen to hold up the cross.

[...]

Second Roman Soldier : We'll keep the rest away ; they are too persistent ;
They are always wanting something.

³⁵³ *Var. Pl.*, pp. 495-499. « Les femmes, elles chantent à voix très basse, si bien qu'après quelques mots, leurs voix sont couvertes par la voix des autres personnages : Feu effraie / Les changeurs de forme qui peuvent / Ruiner le palais d'un roi, qui peuvent / Amonceler des ruines sur les ruines / Jusqu'à la ruine des ruines. [...] Cuchulain, il parle tandis qu'elle chante : Je prêterai serment, je le tiendrai, et de ce jour / Je serai ce qu'il vous plaira, mes poulets, mes niais. [...] Deux des femmes, tout en chantant, s'accroupissent devant lui, élevant le bol au-dessus de leurs têtes. Il étend ses bras au-dessus de la flamme. / Je jure obéissance en toutes choses / A Conchubar, je jure de soutenir ses enfants. / Conchubar : Nous sommes un seul, comme ces flammes sont un feu ; / A toi ma sagesse, à moi ta force. [...] On entend plus clairement les dernières paroles du chant. Des coups sont frappés à la porte. Quelqu'un crie : "Ouvrez ! Ouvrez !" [...] » (tr. Y. de Bayser).

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 513.

Third Roman Soldier : Die in peace.
 There's no one here but Judas and ourselves.
 Christ : And who are you that ask your God for nothing ?
 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 : Our dice were carved
 Out of an old sheep's thigh at Ephesus.
 First Roman Soldier : Although but one of us can win the cloak
 That will not make us quarrel ; what does it matter ?
 One day one loses and the next day wins.
 Second Roman Soldier : Whatever happens is the best, we say,
 So that it's unexpected.
 Third Roman Soldier : Had you sent
 A crier through the world you had not found
 More comfortable companions for a death-bed
 Than three old gamblers that have asked for nothing.
 First Roman Soldier : They say you're good and that you made the world,
 But it's no matter.
 Second Roman Soldier : Come now ; let us dance
 The dance of the dice-throwers, for it may be
 He cannot live much longer and has not seen it.
 Third Roman Soldier : If he were but the God of dice he'd know it,
 But he is not that God.
 First Roman Soldier : One thing is plain,
 To know that he has nothing that we need
 Must be a comfort to him.
 Second Roman Soldier : In the dance
 We quarrel for a while, but settle it
 By throwing dice, and after that, being friends,
 Join hand to hand and wheel about the cross.

*They dance*³⁵⁵.

Bien que moins spectaculaire – ici pas de didascalie vocale, d'effet de polyphonie ou de contraste sonore marqué – ce trio n'en est pas moins exemplaire par l'alternance entre des paroles adressées au Christ, ou échangées entre eux par les soldats, et d'autres répliques à la troisième personne, entremêlant des commentaires. Il en résulte un discours étoilé d'une grande fluidité, ou la choralité des voix prend pour ainsi dire le relais des personnages : une parole unique est distribuée entre les trois voix, selon une logique d'écho et de reprise de motif, ou au contraire de rupture rythmique à l'intérieur même du vers : « By throwing dice / Our dice were carved » ; « Let us dance / In the dance » ; « It's no matter / Come now, let us dance » ; « Had you sent / They say you're good ». Cette distribution vocale nous rappelle d'autres passages plus anciens, tels que le duo des deux mendiants à la fin de *On Baile's Strand*.

³⁵⁵ *Ibid.*, pp. 786-787. Voir la traduction en annexe I-4 p. 575.

On rencontre également, dans les *Plays for Dancers*, des effets de choralité purement acousmatiques, tel l'exemple de la foule qui conspue le Christ, dans le récit du Premier Musicien de *Calvary* (1921) :

A player with the mask of Christ and carrying a cross has entered and now stands leaning upon the cross.

Those that are behind
 Climb on the shoulders of the men in front
 To shout their mockery : « Work a miracle »,
 Cries one, « and save yourself » ; another cries,
 « Call on your father now before your bones
 Have been picked bare by the great desert birds » ;
 Another cries, « call out with a loud voice
 And tell him that his son is cast away
 Amid the mockery of his enemies »³⁵⁶.

Cette foule des moqueurs, tout imaginaire qu'elle paraisse, n'a pas moins de réalité que les marins assassinés de *The Shadowy Waters*, ou les rois de *On Baile's Strand*, même si la première n'apparaît que dans un discours rapporté, alors que les seconds sont dûment signalés par des didascalies. Tous n'en sont pas moins également invisibles, et convoqués de façon quasi hallucinatoire par la parole. C'est également le cas d'une autre foule, celle des adorateurs de Dionysos dans *The Resurrection* (pièce publiée dans une première version, dans la revue *The Adelphi*, en 1927, puis révisée et ré-éditée en 1934) :

The Hebrew : Did you find out what the noise was ?
 [...]

The Greek [...] : He said the followers of Dionysus were parading the streets with rattles and drums [...]

[...]

Drums and rattles.

The Syrian : But I am not laughing. It is the people out there who are laughing.

The Hebrew : No, they are shaking rattles and beating drums.

The Syrian : I thought they were laughing. How horrible !

The Greek (*looking out over heads of audience*) : The worshippers of Dionysus are coming this way again. They have hidden their image of the dead god, and have begun their lunatic cry, « God has arisen ! God has arisen ! »

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 781. « Un acteur avec le masque du Christ est entré en portant une croix ; il se tient debout appuyé sur la croix. / Ceux qui sont derrière / Montent sur les épaules des hommes devant / Pour crier leur raillerie : « Accomplis un miracle », / Crie l'un, « et sauve-toi toi-même » ; un autre crie : / « Appelle ton père maintenant avant que tes os / N'aient été dépouillés par les grands oiseaux du désert » ; / Un autre s'écrie : « Appelle-le d'une voix forte / Et dis-lui que son fils est jeté / Au milieu de ses ennemis railleurs » » (tr. Y. de Bayser).

*The musician who have been saying « God has arisen ! » fall silent.
[...]*³⁵⁷

A côté de l'univers fantastique du bestiaire imaginaire évoqué plus haut, les voix elles-mêmes sont ainsi parfois traitées dans leur matérialité, leur disharmonie, et contribuent à l'évocation de cette humanité désordonnée, au bord de la désarticulation ou de la décomposition³⁵⁸. Dans un registre alternativement *piano*, voire *pianissimo* (les messes basses des femmes de *On Baile's Strand* sont un « parler bas » presque tendu vers l'infra-son – Yeats ne spécifie-t-il pas que l'on doit à peine entendre leur voix ?), ou au contraire *forte* voire *fortissimo*, à la limite de la saturation sonore, c'est tout un chaos d'émotions et de confrontations, un désordre parfois chargé d'inquiétude, qui est mis en scène.

1.4. L'orchestre acousmatique et sa figure soliste : les voix héroïques.

De ce chaos sonore d'une humanité hétérogène, agitée de passions contradictoires, émerge une voix solitaire qui en constitue une forme de contrepoint. Dans tout le premier théâtre de Yeats, jusqu'à la fin de la première décennie du siècle, une figure actantielle récurrente est celle du poète. Celle-ci est systématiquement représentée par sa voix, qui va jusqu'à se substituer métonymiquement au personnage, soit indirectement, dans le discours des autres personnages à son propos, soit directement, par des procédés de représentation acousmatique, ou plus simplement par la valorisation de manifestations sonores telles que chant, psalmodie, et rythmique de la parole. On peut alors analyser les textes en repérant les modalités selon lesquelles cette figure héroïque, à l'instar des personnages collectifs, nous est présentée à travers sa voix, et comment celle-ci s'articule à l'orchestre des personnages, en s'y fondant et s'en détachant tout à la fois.

³⁵⁷ *Var. Pl.*, pp. 903 et 927. « L'Hébreu : Avez-vous découvert ce qu'était ce bruit ? [...] / Le Grec : [...] Il a dit que les disciples de Dionysos paraient dans les rues avec des crécelles et des tambours [...] *Tambours et crécelles*. / Le Syrien : Mais je ne ris pas. Ce sont les gens dehors qui rient. / L'Hébreu : Non, ils secouent des crécelles et battent du tambour. / Le Syrien : Je croyais qu'ils riaient. Que c'est horrible ! / Le Grec, *regarde par dessus la tête des spectateurs*. Les adorateurs de Dionysos viennent par ici. Ils ont caché leur image du dieu mort et se sont mis à lancer leur cri de folie : "Dieu est ressuscité ! Dieu est ressuscité !" *Les musiciens qui ont dit "Dieu est ressuscité" se taisent* (tr. J. G.).

³⁵⁸ Patrick Quillier, à propos de la poésie de Bonnefoy, parle de « raucité » des voix, et n'hésite pas à associer cet univers acousmatique à la matière musicale de Xenakis ou Berio : l'univers sonore mental de Yeats, par anticipation, n'en est en réalité pas non plus très éloigné. Voir Patrick QUILLIER, « Entre bruit et silence, Yves Bonnefoy maître de chapelle », in *Littérature* n° 127, septembre 2002 (numéro spécial « L'Oreille, la voix »), pp. 3-18.

1.4.1. Une voix au milieu des voix.

Si, dans les premières versions de *The Countess Cathleen*, cette figure du poète porte des noms variables, Kevin puis Aleel, l'un présenté comme « A young bard », et l'autre comme « a poet », elle reste invariablement décrite par Cathleen comme « wandering and singing like a wave of the sea »³⁵⁹. Dans la première scène, selon un protocole désormais repéré, le personnage apparaît de façon métonymique et acousmatique par son instrument : « A stringed instrument without »³⁶⁰. Les versions ultérieures développeront cette caractéristique du personnage : dans la suite de la scène, le personnage ne dit mot, jusqu'à ce qu'il joue de la musique, et pour finir, chante, avant de sortir, tandis que l'on entend sa voix mourir au loin : « He goes out, his singing dies away »³⁶¹. Dans la scène 3, il chante en s'accompagnant de son instrument³⁶² ; dans la scène 4, c'est en chantant le texte « *Impetuous heart be still* » qu'il traverse la scène³⁶³.

Les autres textes de cette première période sont à l'avenant. Dans la pièce *The Land of Heart's Desire*, éditée et représentée en 1894, la première manifestation du *Faery Child* joue symptomatiquement sur une vision partielle, à laquelle se substitue rapidement un signe sonore : une main surgit à travers la porte pour prendre le bout de bois, puis cette main frappe à la porte³⁶⁴ ; et plus tard, on entend « A voice singing in the wood »³⁶⁵, qui chante la litanie que l'on ne cessera plus d'entendre de façon répétée, « *The Wind blows out of the gates of the day* », avant que le personnage ne finisse par apparaître. Par la suite, la reprise régulière de la chanson (cinq fois) accompagne significativement les injonctions de l'enfant, « *You shall go with me Bride* », et contribue à l'accroissement d'une tension qui ne se résoudra que dans le « ravissement » de Mary, happée par les pouvoirs hypnotiques de cette voix. Celle-ci, à la fin, tisse son filet en se démultipliant : « *Outside there are dancing figures, and it may be a white bird, and many voices singing* »³⁶⁶. De même, dans *Cathleen ni Houlihan*, la voix de Cathleen est en quelque sorte la voix soliste d'un choryphée dominant le chœur invisible des insurgés que l'on entend dès l'ouverture de la pièce, et dont le « cheering » constitue le décor sonore

³⁵⁹ *Var. Pl.*, p. 17. « Errant et chantant comme une vague de la mer ».

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 13. « On entend un instrument à cordes à l'extérieur ».

³⁶¹ *Ibid.*, p. 25. « Il sort, son chant s'évanouit au lointain ». Le poème « *Were I but crazy for love's sake* » est un poème d'amour introduit dans la version de 1913.

³⁶² *Ibid.*, p. 57. Il s'agit du poème *Lift up the white knee*.

³⁶³ *Ibid.*, p. 129.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 188.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 194.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 210. « A l'extérieur il y a des silhouettes qui dansent, et peut-être un oiseau blanc, et beaucoup de voix chantent » (tr. J. G.).

du drame, posé en termes dramatiques par Bridget dans la première réplique : « What is that sound I hear ? »³⁶⁷. Les trois chants de Cathleen qui ponctuent début, milieu et fin de la pièce, font allusion aux combattants de Killala, et leur répétition accentue le caractère obsessionnel, prophétique et tragique de son discours : « Many that are red-cheeked now will be pale-cheeked »³⁶⁸. C'est bien cette chanson qui agit magnétiquement sur le fils, et derrière laquelle se rangent ceux qui vont se sacrifier. Dans *The Pot of Broth*, sur le mode burlesque cette fois-ci, le joyeux luron qu'est le vagabond ne cesse de chanter. Dans *The Hour-Glass*, c'est par sa voix que l'ange se caractérise, semblable à l'enfant de *The Land of Heart's Desire*, au croisement du féérique et du religieux. Dans *The King's Threshold*, Seanchan lui-même parle de lui comme d'une voix, aussi bien que ses adversaires, d'ailleurs, tel le Roi qui lui dit : « You have planned to put a voice by every cottage fire, and in the night [...] to cry against me till my throne has crumbled »³⁶⁹, ce à quoi Seanchan oppose la voix jubilatoire de la poésie : « And I would have all know that when all falls / in ruin, poetry calls out in joy »³⁷⁰, et identifie dans le même esprit les voix de ses disciples : « They may have voices [...] like the strings of harps »³⁷¹.

1.4.2. Fonction actantielle de la « voix-poète ».

Dans le procès de communication des personnages, autant que dans la construction narrative du drame, cette parole solitaire est donc un actant vocal : les autres figures réagissent autant, voire plus, à la voix elle-même qu'au discours ; plus précisément, le discours réside dans le fait vocal, dont le mode d'énonciation est la plupart du temps impératif voire imprécatoire. La performativité de la voix trahit le caractère magique ou prophétique de sa parole. Dans *The Shadowy Waters*, Forgael est initialement un druide, entouré par des créatures surnaturelles et nocturnes, des personnages à tête d'aigle ; comme l'indique une des premières versions non publiées, il pratique des rites occultes :

A Seavra from the poop :	[...]	Last night he
		half drove and half commanded half
		commanded all his sailors from the deck

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 214.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 229. « Beaucoup de ceux qui ont le teint vermeil maintenant auront les joues pâles » (tr. J. G.).

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 306. « [...] vous avez décidé / De mettre une voix près du feu dans chaque chaumière, / Et la nuit quand on ne voit pas qui crie, / De crier contre moi jusqu'à ce que mon trône se soit écroulé » (tr. J. G.).

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 267. « Et je voudrais que tous sachent que lorsque tout tombe / En ruines, la poésie crie de joie [...] » (tr. J. G.).

³⁷¹ *Ibid.*, p. 266. « [...] afin que leur voix [...] ressemble aux cordes des harpes » (tr. J. G.).

and eat [sic] the druid apple and drank the
druid wine that once filled him with
ecstasy and fell into a heavy stupor
careless of us and sacrifice³⁷².

Un peu plus loin c'est en druide qu'il est interpellé par les mêmes créatures surnaturelles : « Druid the dark gods call you out of sleep »³⁷³. Même dans les variantes très édulcorées de ces versions initiales que constituent les versions publiées, le personnage garde son caractère d'enchanteur, et son instrument n'est qu'un prolongement de sa voix, que Dectora identifie d'emblée comme son ennemi : « You have a Druid craft of wicked music [...] He has flung a Druid spell upon the air [...] I will end all your magic on the instant »³⁷⁴. Cet actant que constitue la voix du personnage d'« enchanteur » a par ailleurs tout le comportement d'une figure visionnaire, prophète d'une apocalypse annoncée. De la première à la deuxième version de *The Countess Cathleen* le personnage d'Aleel se fait prophète, et Cathleen dit de lui : « You have seen and heard what others cannot »³⁷⁵ ; tandis qu'il dit lui-même : « I was asleep in my bed and while I slept / My dream became a fire, and in the fire / One walked and he had birds about his head »³⁷⁶ ; et cette figure aperçue dans ses songes lui parle : « He bids me call you from these woods »³⁷⁷. Plus loin, dans la scène 5, les mêmes visions le reprennent : « I have seen a vision under a green hedge »³⁷⁸. Ces visions sont apocalyptiques, comme en témoigne encore Cathleen, qui dit de lui qu'il est « wrapped up in dreams of terrors to come »³⁷⁹, ce qu'il confirme en lui disant dans la scène 3 :

You must [...] live in the hills,
Among the sounds of music and the light
Of waters, till the evil days are done.
For here some terrible death is waiting you,
Some unimagined evil, some great darkness
That fable has not dreamt of, nor sun nor moon

³⁷² Cité par Michael Sidnell in *Druid Craft, The Writing of The Shadowy Waters*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1971, p. 124. L'absence de majuscule en début de vers est dans le texte. « L'autre nuit il / moitié pilotait et moitié commandait moitié / commandait tous les matelots depuis le pont / et mange la pomme de druide et il but le / vin de druide qui une fois l'avait empli / d'extase et sombra dans la stupeur / ne pensa plus à nous aux sacrifices ».

³⁷³ *Ibid.*, p. 125. « Druides les dieux d'ombre t'appellent, réveille-toi ».

³⁷⁴ *Var. Pl.*, pp. 328-330-332. « Tu connais l'art des Druides, la musique maléfique [...] Il a jeté dans l'air des mots de Druides [...] Je vais mettre fin à tes sortilèges à l'instant-même ».

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 83. « Vous avez vu et entendu ce que les autres ne peuvent voir et entendre » (tr. J. G.).

³⁷⁶ *Ibidem.* « Je dormais dans mon lit, et durant mon sommeil / Mon rêve devint un brasier, et dans ce brasier, / Quelqu'un marchait, qui avait des oiseaux autour de sa tête » (tr. J. G.).

³⁷⁷ *Ibidem.* « Il m'ordonne de vous arracher à ces bois » (tr. J. G.).

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 153. « J'ai vu une vision sous une haie verte [...] » (*idem*).

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 17. « obsédé par des rêves de terreur à venir » (*idem*).

Scattered³⁸⁰.

Cet Armageddon biblique, il en déploiera l'image dans un déversement de paroles visionnaires à la fin de la pièce, tutoyant les éléments déchaînés et jetant sa malédiction : « And you, proud earth and plummy sea, fade out ! [...] And I who weep / Call curses on you, Time and Fate and Change »³⁸¹. C'est exactement sur le même mode que Seanchan, dans *The King's Threshold*, s'adresse aux mendiants et aux filles³⁸², déployant un discours marqué par l'emploi de l'impératif, et une multiplication de formules d'ordre, d'accusations, d'avertissements, d'imprécations, rappelant le Iokannann de la *Salomé* d'Oscar Wilde. Il reprend cette posture avec sa femme, avant de faire explicitement allusion à un univers biblique lorsqu'il chante, et évoque le jardin d'Eden et le prophète Ezechiel³⁸³. Dernier exemple enfin : dans *Where There is Nothing* et sa variante *The Unicorn from the Stars*, les personnages de Paul Ruttledge, puis de Martin, se font également prophètes d'apocalypse.

Face à cette voix enchanteresse ou imprécatrice, d'autres voix tentent d'élever les digues de l'ordre, du pouvoir et de la raison. Les personnages de *The Countess Cathleen* se méfient de la musique ; Bridget, dans *Cathleen ni Houlihan*, élève une « contre-voix » autoritaire qui cherche à retenir son fils :

Old Woman [...] *She goes out ; her voice is heard outside singing.*

[...]

Bridget (to Peter) : Look at him, Peter ; he has the look of a man that has got the touch. (*Raising her voice*) Look here, Michael, at the wedding clothes. [...] ³⁸⁴.

Plus tard, une didascalie précise qu'elle l'appelle et qu'il ne l'entend plus ; *The Shadowy Waters* est une pièce qui peut se ramener à un jeu de voix opposées : voix de la magie d'un côté, représentée par les oiseaux, dont l'allié sur terre est Forgael ; celui-ci est en un sens une pure « voix incarnée » puisque sa seule action sera, par le pouvoir ensorcelant de sa harpe, d'envoûter les marins et Dectora ; de l'autre côté, voix du pouvoir, d'un pouvoir déchu et vain, puisque les invectives de Dectora restent sans effet. De même, du début à la fin de

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 83. « Vous devez [...] vivre dans les collines, / Au son de la musique et à la lumière / Des eaux, jusqu'à ce que les jours mauvais soient passés. / Car ici, une terrible mort vous attend. / Un mal qu'on ne peut imaginer, de grandes ténèbres, / Dont la fable n'a pas rêvé, et que le soleil ou la lune / N'a pas dissipées » (tr. J. G.).

³⁸¹ *Ibid.*, p.165. « Et toi, terre fière et toi, mer empanachée, disparaissent ! [...] Et moi qui pleure / Je vous maudis, Temps, Fatalité et Changement [...] » (tr. J. G.).

³⁸² *Ibid.*, pp. 287-299.

³⁸³ *Ibid.*, pp. 300 à 310.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 229. « Elle sort ; on entend sa voix à l'extérieur. Elle chante. [...] Bridget, à Peter : Regarde-le, Peter ; il a l'allure d'un homme ensorcelé. *Elevant la voix*. Regarde, Michael, les habits de mariage [...] » (traduction J. G.).

Deirdre, se déroule souterrainement ce même motif, dessinant métonymiquement des jeux d'opposition entre les personnages : parole de l'honneur et du pouvoir (« I am proud to serve an iron tongue », dit le serviteur à Naoise, ramenant le Roi à la figure de sa parole³⁸⁵), représentant les hommes, contre la parole de la connaissance et du mythe, dévolue aux musiciennes. Les hommes ne cessent de revenir, avec une suspecte obstination, sur le thème de la promesse (« I have his word » dit Fergus à propos de Conchubar), tandis que les femmes sont nommées « singing women », celles qui colportent la vérité dans leurs chants – une vérité qui est de l'ordre du mystère, et que Fergus réduit à des racontars (« gossip of the road »), et à qui Deirdre demande « How will you praise, what words seek out »³⁸⁶. De même, dans *At the Hawk's Well*, le cri de la déesse à tête d'épervier est le substitut de la voix qui couvre le tintement du filet d'eau sur les pierres. « Son histoire », dit Jacqueline Genet, « commence par un récit enchanteur au terme duquel l'eau d'immortalité peut être comprise comme une métaphore de la voix : il s'agit pour le héros de boire le langage des dieux, de recouvrer la voix divine qu'il a perdue »³⁸⁷.

1.5. Du théâtre acousmatique au drame musical.

Dans tout un pan de l'œuvre théâtrale de Yeats, le *muthos*, ou la fable, rejoint donc la forme de l'écriture, et l'expression « théâtre des voix » que nous avons employée plus haut peut être entendue dans ses deux sens : ce théâtre est à la fois, dans l'écriture, une composition où le sonore le dispute au visuel, et parfois l'emporte sur lui, et dans la fiction (dans l'organisation actantielle de la fable, dirait Anne Ubersfeld), un jeu d'affrontements de voix opposées.

Lorsque les textes s'organisent ainsi selon des critères rythmiques, sonores et acoustiques, autant qu'à partir d'une progression logique du discours, le théâtre des voix se double d'un souci manifeste de composition musicale³⁸⁸. Dans la version dite « Dramatic

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 371. « Je suis fier de servir une langue de fer ».

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 377. « Comment chanterez-vous nos louanges ? Quels mots trouverez-vous ? ».

³⁸⁷ Jacqueline GENET, *Le Théâtre de W. B. Yeats*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, p. 198.

³⁸⁸ Une telle réflexion nous est inspirée par le travail très complet de Sandrine Le Pors-Robin sur le « Théâtre des voix » dans les écritures dramatiques contemporaines. Elle y démontre notamment de quelle façon certains auteurs jouent avec les limites du champ dramatique en se focalisant sur « les potentialités offertes par les voix ». Elle définit alors le concept d'« Espace-Phoné » comme étant « l'ensemble des voix d'un texte dramatique conçu selon une logique d'architecturation rythmique, et en même temps l'espace où elles évoluent. » Ce concept d'« Espace-Phoné » semble ainsi très opératoire chez Yeats, lorsque la partition des voix prend le dessus sur l'*opsis* autant que sur une composition de la fable fondée sur le déploiement et la résolution d'un conflit dramatique. Voir Sandrine LE PORS-ROBIN, *Le Théâtre des voix dans les écritures dramatiques*

Poem » de *The Shadowy Waters*, publiée en 1906, lorsque les marins assaillis et assassinés se manifestent « hors-scène » par leurs cris et leurs plaintes, trois plans sonores se superposent : le bruit du combat, les voix des mourants (elles-mêmes jouant de la superposition entre exclamation et interrogation, et la récurrence d'une plainte en manière de refrain), et la voix soliste de Forgael, lui-même visible au premier plan :

Voices and the clashing of swords are heard form the other ship, which cannot be seen because of the sail.

A voice :	Armed men have come upon us ! O I am slain !
Another Voice :	Wake all below !
Another voice :	Why have you broken our sleep ?
First Voice :	Armed men have come upon us ! O I am slain !
Forgael :	There ! There they come ! [...] ³⁸⁹

Le phénomène va s'accroître d'un texte à l'autre, au fil des ré-écritures et des variantes : c'est le cas de plusieurs des passages examinés plus haut, tels que les extraits de *The Countess Cathleen*, datant de 1911 et 1912, ou de la dernière scène de *Deirdre*, composée à la manière d'un opéra où se mêlent le chanté et le parlé, et différentes formations vocales : le trio chanté déploratif des musiciennes y est brutalement interrompu par les clameurs de la foule hors-scène, avant que leur plainte ne constitue le fond sonore du dialogue entre Fergus et Conchubar, lui-même de nouveau interrompu par les cris.

Par la fonction chorale, le drame acquiert une dimension lyrique : les personnages collectifs, foule, paysans, femmes, interviennent ainsi le plus souvent lors d'« épisodes lyrico-dramatiques » qui viennent ponctuer les textes de façon récurrente, en fin de scène ou de pièce. Ces épisodes ont en commun des architectures sonores polyphoniques, où se superposent, s'affrontent et se répondent bruits, voix chorales, voix solistes, et parfois instruments.

contemporaines, Doctorat Nouveau Régime, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Institut d'Etudes Théâtrales de Paris-III, 2007.

³⁸⁹ Var. *Poems*, p. 233. « Des voix, des cliquetis d'épée viennent de l'autre navire qui reste caché par la voile. Une voix : Des hommes armés nous attaquent ! O je meurs ! / Une autre voix : Alerte ! Réveillez-vous ! / Une autre voix : Pourquoi nous tirer du sommeil ? / Première voix : Des hommes armés nous attaquent ! O je meurs ! / Forgael, toujours à la barre : Les voilà, les voilà qui arrivent ! [...] ». Cette fois-ci la version « *Dramatic Poem* » diffère symptomatiquement de la « *Acting Version* » : dans cette dernière, la séquence que nous citons ici disparaît, et le monologue de Forgael suit immédiatement la découverte du bateau, et les exclamations des marins. Au contraire, la version poétique privilégie encore les effets de voix et de choralité ; alors que dans les deux, les dialogues qui précèdent et qui suivent sont identiques.

1.5.1. De l'épique dans le dramatique : l'exemple de *The Green Helmet*.

Plus intéressants encore sont les textes dont la ré-écriture permet à Yeats d'accentuer une composition musicale dominant d'un bout à l'autre le drame. Dans *The Green Helmet*, version nouvelle et en vers de *The Golden Helmet*, le trompe-l'œil d'une structure apparemment classique en termes de personnages et de fable, telle qu'elle apparaît à première lecture, dissimule une construction sonore d'une audace incontestable, qui met sur la voie des enjeux véritables du texte. Cette parabole à la fois mythologique et métaphysique sur les désordres de l'humanité, et l'épreuve de traversée des apparences infligée par des créatures fantastiques au héros Cuchulain³⁹⁰, épreuve dont il sortira victorieux, ne trouve sa tonalité adéquate, faite d'un mélange d'épique et de burlesque, que dans cette composition qui mêle le vacarme aux murmures, et les voix monstrueuses au solo héroïque : la radicalité des effets visuels fondés sur l'obscurité et les contre-jours, s'y mêle aux phénomènes acousmatiques, et à une extrême composition polyphonique.

Le texte s'ouvre sur un échange à deux voix, dans une ambiance de clair-obscur à l'intérieur d'un lieu fermé. Cet échange est symptomatiquement brisé par l'irruption d'un appel puissant et lointain venant du dehors, lequel ouvre d'un coup l'espace, et le consacre en tant qu'espace acoustique, ce qu'il restera jusqu'à l'issue du drame : chaque personnage nouveau introduit à chaque fois une rupture, tant du point de vue de l'intensité sonore, que du timbre ou du rythme de la voix. Ces entrées successives, tout en inaugurant une séquence narrative, ouvrent en même temps un nouveau mouvement musical.

Laegaire :	Does anything stir on the sea ?
Conall :	Not even a fish or a gull : I can see for a mile or two, now that the moon's at the full.
<i>A distant shout.</i>	
Laegaire :	Ah – there – there is some one who calls us.
[...]	
Laegaire :	Cry out that he cannot come in. [...]

³⁹⁰ *The Golden Helmet* (1908), ré-écrite en *The Green Helmet* (1910), pièce sous-titrée « farce héroïque », est la deuxième pièce du cycle de Cuchulain, après *At the Hawk's Well* (1916), et avant *On Baile's Strand* (1904), *The Only Jealousy of Emer* (1918), et *The Death of Cuchulain* (1939). Les deux rois Laegaire et Conall rapportent à Cuchulain le jeu dangereux auxquels ils ont accepté de jouer, un an auparavant, avec un mystérieux géant rouge venu de la mer : lui couper la tête, avant qu'il ne coupe l'une des leurs en échange. Mais lorsque l'homme rouge décapité, reprenant sa tête dans ses mains, leur réclame son dû, ils refusent, et obtiennent un délai d'un an, puis d'un autre, avant de s'exécuter. La pièce commence au moment du retour de l'homme rouge, sous les yeux de Cuchulain.

Conall (*outside door*) : Go away, go away, go away.

Young man (*outside door*) : I will go when the night is through
And I have eaten and slept and drunk to my heart's delight³⁹¹.

Il s'en suit toute une scène dont l'enjeu – l'entrée de Cuchulain dans la pièce (et le terme peut être entendu dans ses deux acceptions conjointes, à la fois le lieu de la fable et la fable elle-même) – se manifeste de façon vocale, puisque durant un moment Cuchulain ne fait qu'invectiver à la porte, sans être vu encore, comme si la voix de nouveau était métonymiquement l'expression d'une puissance, et cristallisait le conflit actantiel entre les protagonistes. Le récit qui suit précède l'arrivée de celui dont on parle, lui-même annoncé, comme l'avait été Cuchulain, de façon sonore, avec des détails qui manifestent son caractère surnaturel :

Conall : He is coming now, there's a splash and a rumble along the strand
as when he came last.

Cuchulain : Come, and put all your backs to the door³⁹².

Cette étrangeté est redoublée par le silence paradoxal qu'observe le personnage de l'Homme Rouge une fois entré, face aux apostrophes et aux invectives de Cuchulain, et alors qu'on vient de parler de lui pendant cinq pages. Il lui suffira d'une seule réplique, en forme de défi³⁹³, pour s'imposer avant de repartir. Son départ déclenche alors un troisième mouvement, beaucoup plus vif, ouvert sans transition par la chanson du Roi Laegaire, et, par effet de surprise, immédiatement derrière, par le déversement vocal et sonore des « charioteers » et des « kitchen and stable boys » hurlant et se chamaillant, avant leur entrée fracassante sur scène, pour participer à la querelle entre les deux rois. S'il fallait une dernière preuve du caractère musical de cette composition, elle résiderait dans l'interaction, à partir de ce moment, entre voix et instruments, en particulier les cors et les trompes. Ce mouvement se

³⁹¹ *Ibid.*, pp. 422-425. « Laegaire : Rien ne bouge sur la mer ? / Conall : Pas même un poisson ou une mouette. / Je peux voir à un mille ou deux, maintenant que la lune est à son plein. / *Un cri au loin.* / Laegaire : Ah, là-bas, quelqu'un nous appelle. [...] / Laegaire : Crie-lui qu'il ne peut pas entrer. [...] / Conall, *à l'extérieur* : Va-t'en, va-t'en, va-t'en. / Le Jeune homme, *à l'extérieur* : Je m'en irai quand la nuit sera passée / Et que j'aurai mangé, dormi et bu tout mon soûl » (tr. J. G.).

³⁹² *Ibid.*, p. 433. « Conall : Il vient maintenant, l'eau bouillonne et gronde sur le rivage / Comme la dernière fois. / Cuchulain : Mettez le dos contre la porte » (tr. J. G.).

³⁹³ « L'homme rouge » introduit le motif qui justifie le titre de la pièce : oubliant apparemment l'objet de sa venue, il abandonne son heaume – un heaume vert – à celui qui sera jugé le plus digne de le porter, et repart ; s'en suivent les querelles des scènes suivantes, jusqu'à son retour, où, cette-fois ci, il réclame une tête pour une tête. Lorsque Cuchulain relève le défi du jeu, et accepte d'être décapité, c'est à lui que l'homme rouge attribue le heaume, en récompense de son courage, lui laissant en même temps la vie sauve.

développe entre clameurs et murmures, habilement interrompus par de nouvelles voix venues de l'extérieur, celles des femmes, bientôt dominées par le chant d'Emer.

Laeg : I am Laeg, Cuchulain's driver, and my master's cock of the yard.

Another Charioteer : Conall would scatter his feathers. (*Confused murmurs*)

[...]

Another Charioteer : But Conall, I say –

Another : Let me speak.

Laeg : You'd be dumb if the cock of the yard would but open his beak.

Another : Before your cock was born, my master was in the fight.

[...]

Laeg : A high, wide, foxy man came where we sat in the hall,
Getting our supper ready, with a great voice like the wind,
And cried that there was a Helmet, or something of the kind,
That was for the foremost man upon the ridge of the earth.
So I cried your name through the hall,

(*The others cry out and blow horns, partly drowning the rest of his speech*)

but they denied its worth,
preferring Laegaire or Conall, and they cried to drown my voice ;
But I have so strong a throat that I drowned all their noise

[...]

Laegaire (*laying helmet on table*) Did you claim to be better than us by drinking
first from the cup ?

Cuchulain (*his words are partly drowned by the murmurs of the crowd though he speaks very loud*) :

That juggler from the sea, that old red herring it is
Who has set us all by the ears – he brought the Helmet for this
And because we would not quarrel he ran elsewhere to shout
That Conall and Laegaire wronged me, till all had fallen out.

(*The murmur grows less so that his words are heard*)

Who knows where he is now or whom he is spurring to fight ?

[...]

A servant : Cuchulain is in the right – I am tired of this big horn.

Cuchulain : Go !

*The Servants turn towards the door but stop on hearing the voices of women outside*³⁹⁴.

On pourrait croire à ce stade les variations sonores épuisées, mais c'est à ce moment que, ouvrant un cinquième et dernier mouvement, le vacarme reprend et atteint un degré paroxystique : chant d'Emer, voix hurlante de la femme de Laegaire, sonneries des trompes, claquements de mains, clameurs de tous, bruit « assourdissant », couvert malgré tout, dans une ambiance de contre-jour lunaire, par de nouvelles voix « graves et terrifiées », marquant le retour de l'homme rouge pour l'épreuve finale.

³⁹⁴ *Ibid.*, pp. 438-443. Voir traduction annexe 1-5 p. 577.

Emer forcing herself in front :

I am Emer, it is I go first through the door.
No one shall walk before me, or praise any man before
My man has been praised.

[...]

Laegaire and Conall begin to break down the walls. Their wives go each to the hole her husband is making. Emer stands at the door and sings. Some of those who carry musical instruments may play an accompaniment.

Emer : Nothing that he has done
 His mind that is fire
 His body that is sun
 Have set my head higher
 Than all the world's wives.

[...]

Who is for Cuchulain, I say ?

She sings the same words as before, flourishing her dagger about. [...]

Laegaire's wife crying out so as to be heard through Emer's singing :
Deafen her singing with horns !

Conall's wife : Cry aloud ! Blow horns ! Make a noise !

Laegaire's wife : Blow horns, clap hands, or shout, so that you smother her voice !

*The stable boys and scullions blow their horns or fight among themselves. There is a deafening noise and a confused fight. Suddenly three black hands come through the windows and put out the torches. It is now pitch-dark, but for a faint light outside the house which merely shows that there are moving forms, but not who or what they are, and in the darkness one can hear low terrified voices*³⁹⁵.

On voit ici de quelle façon s'organise la relation en contre-point entre une figure épique comme celle d'Emer – qui, parlant et chantant, est, en plein cœur du drame, aussi bien dans le récit que dans l'exaltation lyrique des exploits de Cuchulain – et la foule éclatée des rois et des serviteurs. Plus globalement, c'est cette dimension opératique, c'est-à-dire vocale, d'un drame en forme de parabole qui permet à Yeats de mettre en scène le mythe. Comme le rappelle Paul Zumthor : « *Epos* [...] renvoie, chez Homère simplement au mot porté par la voix »³⁹⁶. Un peu plus loin, il précise :

[...] Le langage vient d'ailleurs : des muses, chez Homère. D'où l'idée d'*epos*, parole inaugurale de l'être et du monde : non le *logos* rationnel, mais ce que manifeste *phonè*, voix active, présence pleine, révélation des dieux. Le premier des poèmes a consisté à « faire » l'*epos* comme un objet et à le poser au milieu de nous : *epo-peia*. [...] Toute poésie aspire à se *faire* voix³⁹⁷.

³⁹⁵ *Ibid.*, pp. 445-450. Voir traduction en annexe I-6 p. 578.

³⁹⁶ Paul ZUMTHOR, *Introduction à la Poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 105.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 160.

Dans *The Green Helmet*, toute la fable, une fois posé le récit inaugural de l'offre et de la demande de « l'homme rouge », n'est qu'un crescendo à la fois dramatique et sonore, durant lequel les personnages, les uns après les autres, prennent successivement position, avant le dénouement final. L'effet d'épiciation est originalement créé par la conjonction entre la voix comme structure (les joutes verbales entre les personnages, le crescendo vocal, l'alternance de la parole et des chants) et la voix comme thème (la voix est un motif récurrent à l'intérieur du discours de ces mêmes personnages) : les personnages évoquent dans leur discours, tout en les rejouant *in situ*, les « joutes » vocales manifestant leur rivalité. Cette situation insolite produit un effet de miroir ou de mise en abyme : les personnages vivent leur histoire tout en la verbalisant, comme s'ils en étaient les propres narrateurs – exemple de passerelle dans l'œuvre entre le récit et l'action, la mémoire et le présent, l'épique et le dramatique.

1.5.2. Le mélange des genres dans le drame poétique.

Dans le parcours théâtral de Yeats, cette pièce, *The Green Helmet*, dont la critique a pourtant peu parlé, apparaît comme une œuvre-carrefour. Refermant une période où domine encore – même si elle n'est le plus souvent que relative – une soumission aux règles de la *mimesis* aristotélicienne, sa re-écriture, inaugurant une série de versions remaniées d'œuvres anciennes³⁹⁸, est corrolaire de l'affirmation définitive d'un style. Le drame poétique se caractérise en effet par un croisement systématique, sous des formes sans cesse renouvelées, des modes épique, lyrique et dramatique, au cœur de l'écriture théâtrale. Dans cette perspective nous pourrions appliquer à plusieurs œuvres de cette période – *The Green Helmet* mais aussi par exemple *Deirdre*, ou même la version remaniée de *The Countess Cathleen*³⁹⁹, la réflexion de Jean-Pierre Sarrazac répondant à Peter Szondi à propos de *La Sonate des Spectres* :

Cette œuvre ouvre [...] la voie à toutes ces pièces qui vont être tout ensemble un jeu – épique – sur les hommes, un jeu – dramatique – des hommes entre eux et un jeu – lyrique – où chaque homme, chaque sujet exhale sa propre subjectivité⁴⁰⁰.

³⁹⁸ En l'occurrence, *The Countess Cathleen*, *The Land of Heart's Desire*, *The Hour-Glass*.

³⁹⁹ Dans notre esprit, les œuvres de la période suivante, en particulier les *Plays for Dancers*, adoptent toutes cette posture de croisement des genres – ou des modes. Nous ne pointons ces textes en particulier que parce qu'ils nous semblent les plus représentatifs de cette dramaturgie qui s'affirme ici.

⁴⁰⁰ *Lexique du drame moderne et contemporain*, ouvrage collectif, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Paris, Circé/Poche, 2005, p. 14.

Quelle meilleure définition du jeu de *The Green Helmet* que cette dernière phrase ? Or à ce croisement contribue, de façon décisive, le travail musical de l'écriture, rassemblant, dans la forme dramatique, l'épanchement lyrique de voix solitaires croisées, et l'épicisation de leur discours à la fois intra- et extra-diégétique, engagé dans l'échange interpersonnel autant que narrateur de leur propre fable. Qu'il s'agisse de figures individuelles – personnages héroïques ou protagonistes de second plan – ou de figures collectives, les contours des uns et des autres sont entièrement redessinés par le « retirement » du personnage dans sa voix⁴⁰¹ : les premiers se font « actant vocal », voix solitaires dressées face à une foule désordonnée. Les seconds, dépourvus de détermination psychologique élaborée, sont composés aussi bien en silhouettes aux traits fortement dessinés⁴⁰², qu'en unités sonores. Si les solistes héroïques gardent leur nom, les autres n'existent le plus souvent qu'à l'intérieur d'une formation vocale, voix masculines ou féminines, graves ou aiguës : foules de paysans (*Deirdre*), femmes explorées (*The Countess Cathleen*, *On Baile's Strand*, *Deirdre*), marins agonisants (*The Shadowy Waters*), et toutes les autres occurrences de duos ou trios de personnages.

Enfin, cette ré-organisation de la distribution selon des critères plus phoniques qu'identitaires pose en termes nouveaux la question de l'adresse : le caractère choral ou polyphonique des voix est en effet simultanément la cause et l'effet, l'origine autant que le symptôme, d'une parole adressée « de face », sans quatrième mur. Quant aux paroles chantées des solistes, elles sont le plus fréquemment énoncées à la troisième personne du singulier, introduisant une forte dimension narrative dans le drame⁴⁰³. Sans pour autant briser le fil de la fiction dramatique, des interventions telles que celles des paysans de *The Countess Cathleen*, aussi bien que le chant de Emer ou les querelles des trois femmes, si elles sont adressées à un

⁴⁰¹ L'expression est de nouveau empruntée à Sandrine Le Pors-Robin : à partir de la « crise du personnage » diagnostiquée par Robert Abirached, elle explique comment le personnage, plutôt que disparaître complètement au profit de la voix, semble être l'objet « d'un retirement progressif [...] dans la (les) voix qui le constitue (nt) », c'est-à-dire d'une perte partielle d'individuation ou de caractérisation, et d'un accroissement proportionnel de toutes ses manifestations vocales, individuelles ou chorales. Voir Sandrine LE PORS-ROBIN, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁰² Dans la didascalie d'ouverture de la pièce, le décor comme les costumes sont décrits avec de forts contrastes de couleurs, qui en accentuent le caractère non-réaliste, et font des personnages plus des silhouettes proches de la marionnette que des caractères : « *At the Abbey Theatre the House is orange-red and the chairs and tables and flagons black, with a slight purple tinge [...] The rocks are black with a few green touches. The sea is green and luminous, and all the characters except the Red Man and the Black Men are dressed in various shades of green [...]. The Red Man is altogether in red.* » (Var. Pl., p. 421). Ce « Red-headed, red-cloaked man » préfigure les personnages masqués des pièces qui vont suivre ; au demeurant, dans l'œuvre de Yeats, les masques apparaissent bien avant les *Plays for Dancers*, puisque les reprises de *The Hour-Glass* et de *On Baile's Strand* sont l'occasion de masquer les personnages des deux Fous, de l'Ange, et de l'Aveugle.

⁴⁰³ Ce point sera abordé en tant que tel dans le chapitre 3 de cette partie.

interlocuteur identifié dans la fable, sont aussi projetées vers ce « récepteur additionnel », selon l'expression d'Anne Ubersfeld, que constitue un spectateur imaginaire⁴⁰⁴.

Dans ces différents exemples, la composition de l'œuvre selon des critères sonores, et en particulier vocaux, épécise donc le texte en ce qu'elle est précisément composition : le drame, ramassé en un acte unique, se déroule selon une succession comme ritualisée de mouvements déterminés autant par des critères rythmiques que par l'action proprement dite, elle-même ramenée aux articulations les plus simples et les plus concrètes.

1.5.3. *Compositions vocales dans les Plays for Dancers : des opéras de chambre.*

A partir des *Plays for Dancers*, et à l'exception notable de deux exemples importants⁴⁰⁵, le traitement du médium sonore semble se faire moins spectaculaire. Les personnages héroïques – Cuchulain, les fantômes de *The Dreaming of the Bones*, le Christ de *Calvary*, la Reine – ne sont plus mis en situation au cœur d'une foule de protagonistes, dans de larges fresques épiques, mais dans une intimité plus grande, qui permet une nette concentration sur leurs débats intérieurs. Outre les figures de musiciens, les textes nous proposent des distributions restreintes, formées essentiellement de duos ou trios. Pour autant ne disparaît pas, bien au contraire, le phénomène de focalisation sur le signifiant sonore, et l'importance accordée au théâtre des voix. En réalité l'écriture subit une double transformation, qui fait apparaître à la fois la continuité d'une pensée dramaturgique, et sa mutation.

Dans un texte tel que *The Green Helmet* en effet, une pareille focalisation s'opère de façon intra-diégétique. A l'intérieur de la fable, la parole des personnages est modalisée de telle façon que sont valorisés le médium sonore et l'espace acoustique des voix, au détriment des signes visuels ; cette construction acousmatique ne s'opère pour autant pas en dehors d'une dramaturgie de la représentation, de l'*opsis* : ce qui rend cette organisation sonore perceptible aux oreilles du lecteur/spectateur, c'est précisément son caractère *spectaculaire*. La profondeur de l'espace, sa division entre intérieur et extérieur, sont soulignées par les jeux de voix, tout en leur pré-existant. Tel n'est plus le cas dans les *Plays for Dancers*. Dans cette nouvelle série de textes en effet, la fiction dramatique nous est présentée médiatisée par la

⁴⁰⁴ Dans *Lire le Theatre III, op. cit.*, p. 13, le récepteur est dit « additionnel » si « sa présence dans le circuit communicationnel échappe à la conscience de l'émetteur ». Ce destinataire imaginaire est lui-même double, et c'est cette dualité qui fonde précisément l'articulation entre l'épique et le dramatique dans l'écriture : à la fois interlocuteur imaginaire du personnage dans la fiction (Dieu ? l'Humanité ?), et spectateur imaginaire auquel s'adresse l'auteur *via* son personnage.

⁴⁰⁵ Il s'agit de *The Player Queen* et de *The Herne's Egg*.

parole des musiciens-narrateurs, et l'espace n'est que celui de la performance théâtrale elle-même, comme en témoignent les premières phrases récurrentes des didascalies d'ouverture : « *The stage is any bare place in a room close to the wall* »⁴⁰⁶. Si composition vocale il y a, elle sera donc marquée par une forme d'abstraction – ou, plus exactement, le théâtre des voix ne doublera plus de façon acoustique l'espace dramatique de la fiction, mais ne pourra représenter... que lui-même. Première transformation.

Par ailleurs – deuxième transformation –, si on ne rencontre plus, désormais, les grandes compositions sonores de *The Countess Cathleen* ou de *The Green Helmet*⁴⁰⁷, les distributions de personnages n'en témoignent pas moins d'un souci systématique d'organisation des voix en groupes vocaux parallèles ou symétriques : dans *At the Hawk's Well*, au trio des musiciens répond celui des trois protagonistes, le vieillard, le jeune homme, et la gardienne du puits (qui, comme l'on sait, fut à la création incarnée par un homme) ; on peut même pousser plus subtilement le parallélisme : dans le premier trio, il y a un leader vocal, et deux figures secondaires ; dans le second, il y a un personnage muet, et deux autres qui dialoguent. Il en est de même dans *The Dreaming of the Bones*. Dans *The Only Jealousy of Emer*, à côté du trio de musiciens, le trio féminin (l'épouse Emer, la maîtresse Eithne, la créature surnaturelle Fand) répond au trio masculin (les trois figures de Cuchulain)⁴⁰⁸. Dans *Calvary*, au trio des musiciens s'oppose le trio des soldats, tandis qu'entre les deux évolue le trio des personnages, le Christ, Lazare et Juda. Dans *The Resurrection*, le trio des personnages répond au trio de musiciens, et la figure du Syrien à celle du Christ (il est significativement le messager de la Bonne Nouvelle). *A contrario*, on ne s'étonnera plus que les serviteurs de A

⁴⁰⁶ Il s'agit de la didascalie d'ouverture de *The Dreaming of the Bones*, in *Var. Pl.*, p. 762 ; on peut aussi se référer à : « *The stage is any bare space before a wall against which stands a patterned screen* » (*At the Hawk's Well*, p. 398), ou bien : « *The stage as before can be against the wall of any room* » (*The Only Jealousy of Emer*, p. 529), à : « *The first musician comes to the front of the bare place* » (*Calvary*, p. 780), ou pour finir, à : « *The scene is any bare place before a wall against which stands a patterned screen* » (*The Cat and the Moon*, p. 792).

⁴⁰⁷ Si l'on excepte les quelques exemples d'« orchestres acousmatiques » imaginaires analysés plus haut (les deux foules de *Calvary* et de *Resurrection*), et les deux cas de figure particuliers que sont *The Player Queen* et de *The Herne's Egg* : dans la première, une comédienne sauve la vie de sa Reine en prenant sa place, pour lui permettre d'échapper à la foule qui l'accuse de sorcellerie ; le texte met en scène des groupes de paysans, de citadins, d'acteurs, une foule. Dans le second, un groupe de soldats, menés par les deux rois Congal et Aedh, apparaît périodiquement dans des scènes de combats mélangeant la pantomime, les percussions et les voix ; tandis qu'un trio féminin soutient la Reine Attracta contre leurs assauts. La dimension burlesque est probablement, dans l'une comme dans l'autre pièce, la raison d'être de cette persistance d'une distribution nombreuse de personnages agités et dessinés à gros traits.

⁴⁰⁸ Le parallélisme est d'ailleurs, là encore, plus subtil : à la figure surnaturelle féminine de Fand répond son antagoniste masculin Bricriu, le « mauvais génie », tandis qu'aux deux femmes « réelles » correspondent Cuchulain et son double.

Full Moon in March ne soient que deux, puisqu'il n'y a plus que deux personnages, la Reine et le Porcher⁴⁰⁹.

Dans le contexte de telles formations vocales, si la focalisation sur le médium sonore ne se manifeste plus par de spectaculaires compositions polyphoniques, elle n'en est pas moins sensible, et apparente même certains des textes à une forme d'opéra de chambre. Outre le fait d'avoir pour dénominateur commun d'être portés par une parole lyrique chorale – celle des musiciens – tous ces textes, en effet, témoignent d'un souci extrême de la composition sonore. Sans parler des très nombreux passages chantés, avec ou sans instruments, sur lesquels nous reviendrons plus loin, les dialogues eux-mêmes témoignent d'une organisation soignée des interventions vocales, au fil des mouvements dramatiques successifs. Dans *The Dreaming of the Bones* par exemple, l'arrivée verbale de la jeune fille est délibérément différée, permettant l'introduction d'une nouvelle voix qui n'a pas participé au conflit précédent, et la mise en place d'un duo vocal mixte. Sur un rythme plus lent que dans les répliques précédentes, rythme marqué par de plus longues phrases, dans lesquelles les verbes sont séparés de leur sujet, avec des effets d'allitération et de reprises de vers à la manière de refrains, elle introduit le motif des fantômes.

Dernier exemple enfin, de composition et stylisation sonore de l'écriture dramatique, les actions et les mouvements sont encadrés, voire exprimés par la musique. Dans *The Dreaming of the Bones* et dans *The Cat and the Moon*, la marche des personnages est ponctuée par la percussion. Dans *The King of the Great Clock Tower*, les coups frappés à la porte sont signifiés par le tambour (« *The First Attendant strikes the drum three times* »⁴¹⁰),

⁴⁰⁹ Ce n'est pas le cas dans *The King of the Great Clock Tower*, qui constitue une première version de *A Full Moon in March*, et où l'on rencontre, face au duo de musiciens, trois protagonistes au lieu de deux : Le Roi, la Reine, et le mendiant. Si la simplification de la distribution dans le passage d'une pièce à l'autre permet une concentration dramatique plus grande, la première des deux pièces n'en reste pas moins très passionnante, et l'on pourrait commenter longuement la richesse de combinaisons vocales induite par une telle dissymétrie : face au duo des musiciens, les trois autres personnages se rassemblent par paires à géométrie variable, isolant chacun d'eux tour à tour : la Reine (seule femme, et toujours silencieuse), le Roi (face au duo masqué que double le duo des musiciens), et le mendiant (qui, dans l'organisation actantielle de la fable, fait figure d'étranger, au sens propre comme au sens figuré). Cette dissymétrie est également présente dans *The Cat and the Moon*, et donne lieu à une même inventivité : si nous ne voyons, face aux trois musiciens, que deux vagabonds, il reste tout de même un troisième personnage : le Saint Homme, incarné par... le premier musicien, lequel se dédouble donc pour assurer la présence d'un double trio.

⁴¹⁰ *Var. Pl.*, p. 993. « Le premier serviteur frappe le tambour trois fois ». *The King of the Great Clock Tower*, et sa variante que constitue *A Full Moon in March* (1935), ont une fable quasi-identique : eux musiciens-serviteurs sont les spectateurs autant que les ordonnateurs d'une scène unique inspirée très librement de la fable de Salomé. Ils ouvrent pour nous le rideau du théâtre, et nous présentent un face-à-face entre une reine, qui offre sa personne et son royaume à celui qui la séduira par un chant de louange, et un porcher, dont les prétentions lui vaudront une décapitation avant même d'avoir pu tenter sa chance. Par rapport à la fable-source, l'organisation actantielle autant que l'ordre des actions sont donc bouleversés : la décapitation précède et non suit la parade amoureuse ; et cette dernière ne s'adresse pas à un tiers, mais au mort, et débouche sur un double soliloque poétique et fantastique, ici pris en charge de façon complexe à la fois par les deux personnages, et par les musiciens. Les

tandis que les coups de l'horloge sont représentés par le gong, frappé par le deuxième serviteur (« *The Clock strikes, the strokes are represented by blows on a gong struck by the Second Attendant* »⁴¹¹). Les sons des instruments se substituent à l'action, dé-naturalisée. Dans *The Resurrection* les battements de tambour et les sons de crécelle désignent une action qui se déroule hors scène : la procession des adorateurs de Dionysos⁴¹². Si l'on revient, par ailleurs, sur un exemple tel que *The Herne's Egg*, et indépendamment de l'analyse spécifique d'effets de choralité, on rencontre également bon nombre de séquences où la musique encadre les mouvements, ou se substitue à la représentation de certaines actions : ainsi des séquences de combats, lesquels sont stylisés par les instruments une première fois au début de la pièce, lors de la lutte entre les deux rois Congal et Aedh⁴¹³ ; puis de nouveau, lors du ballet des guerriers⁴¹⁴. On peut également évoquer non seulement les chants, nombreux dans cette pièce (le chant de Corney, ou ceux d'Attracta à la fin de la scène 4), mais aussi les séquences composées à la manière d'une partition : le trio vocal des filles (scène II), ou la première réplique de Congal dans la quatrième scène⁴¹⁵.

deux pièces diffèrent essentiellement en ce que, dans la distribution, la première ajoute un personnage de Roi qui s'interpose entre les deux interlocuteurs ; il disparaît dans la deuxième. Globalement, la tonalité de *The King of the Great Clock Tower* est burlesque, tandis que celle de *A Full Moon in March* est beaucoup plus tragique.

⁴¹¹ *Ibid.*, pp. 1003-1004. « L'horloge sonne, les coups sont figurés par des coups frappés sur un gong par le second serviteur ».

⁴¹² Tout au long de la pièce, quatorze didascalies successives évoquent la procession, signalée symboliquement par les battements de percussion et le bruit de la crécelle. Le dialogue est ainsi musicalement mis en perspective par la musique, et le silence marquant l'arrivée du Christ n'en prend qu'une importance plus grande, tant dramatiquement que musicalement. D'autres didascalies soulignent l'expressionnisme de certains effets de voix, tels que des cris, ou les rires du grec (p. 907) et du syrien (p. 925), qui se font écho d'un bout à l'autre de la pièce.

⁴¹³ *The Herne's Egg* s'ouvre sur une scène de combat en manière de prologue : deux rois se battent à armes égales et, ne voyant pas d'issue à leur lutte, décident de faire la paix, puis de sceller celle-ci par un banquet : c'est ce motif qui préside à toute la fable qui va suivre autour des œufs sacrés que les soldats veulent dérober à leur gardienne. Dans cette scène initiale, les instruments se substituent aux armes : « When swords approach one another cymbals clash, when swords and shields approach drums boom », *Var. Pl.*, pp. 1012-1013 ; puis le combat des deux rois se prolonge en une joute verbale encore ponctuée par les percussions alors que les deux personnages sont figés en une image fixe, comme si la parole prenait rythmiquement le relais du mouvement.

⁴¹⁴ Après que le Roi Congal ait accusé son ex-allié Aedh de trahison, les combats reprennent. De nouveau, les coups de tambour se substituent aux coups réels, ou aux coups d'épée, ou encore aux coups portés sur la table (pp. 1026-1027).

⁴¹⁵ Il s'agit précisément de la réplique au cours de laquelle Congal proteste contre la trahison d'Aedh. Cette réplique est en fait une sorte d'air parlé, dans laquelle les jeux de répétitions nombreux contribuent à une construction rythmique très dense : « To arms, to arms ! Connacht to arms ! / Insulted and betrayed, betrayed and insulted. / Who has insulted me ? Tara has insulted. / To arms, to arms ! Connacht to arms ! [...] » (« Aux armes, aux armes ! Connacht aux armes ! / Insulté et trahi, trahi et insulté, / Qui m'a insulté ? Tara m'a insulté. / Aux armes, aux armes, Connacht aux armes ! [...] »). Le vers 1 est répété au vers 4 comme un refrain, et les jeux d'échos et de reprises sont nombreux. La réplique se prolonge sur un effet de percussions et de concertina, qui doit, selon une didascalie, suggérer un bruit de bois brisé.

1.6. Bilan : Le personnage, vecteur du théâtre des voix.

Dans la dramaturgie yeatsienne, et de façon de plus en plus marquée au fil des pièces, les voix sont donc opératrices de nouvelles modalités de construction du texte dramatique. Qu'il s'agisse de textes obéissant encore aux lois de composition d'une fiction bouclée sur elle-même, située dans un cadre spatio-temporel déterminé – comme c'est le cas de la plupart des textes jusqu'aux *Plays for Dancers* – ou qu'il s'agisse de textes présentant une fiction par l'intermédiaire des figures médiumniques des musiciens, dans les deux cas l'écriture préside à une spatialisation physique du son et de son audition, par une utilisation composée des ressources acoustiques. Qu'il régit l'organisation d'un lieu concret intra-diégétique – en particulier par tous les jeux de plans sonores entre intérieur et extérieur, de *The Countess Cathleen* à *The Green Helmet* –, ou qu'il s'inscrive tout simplement dans le lieu même de la représentation, ce « jeu des voix » construit l'espace théâtral, et devient, à proprement parler, théâtre des voix : l'expérience de la spatialité est, au fil des œuvres et de leurs variantes, de plus en plus auditive. L'espace dramatique est un espace acoustique, jouant des constituants de la matière sonore dans la composition musicale : timbre des voix, groupes vocaux et superposition de sons, intensité, hauteur, durée.

Patrice Pavis rapproche significativement cette dimension musicale du croisement entre lyrique et dramatique qui caractérise, selon lui, le drame poétique :

Le rapprochement du lyrique et du dramatique provoque une déstructuration de la forme tragique ou dramatique. La musique n'est plus une composante extérieure ajoutée au texte ; c'est le texte lui-même qui se « musicalise » en une série de motifs, de paroles et de poèmes qui ont une valeur en soi et non en fonction d'une structure dramatique clairement dessinée⁴¹⁶.

Cette « opératisation » du drame, cette visée rythmique du langage, ont pour conséquence de sortir le conflit dramatique de son caractère « interpersonnel », voire même de redessiner globalement les contours du concept même de personnage. Chez Yeats, si ce dernier reste incontestablement au cœur de l'écriture théâtrale, il n'en subit pas moins des mutations successives importantes. Dans les premières pièces – toute la série des *Peasant Plays* ou des *Miracle Plays*, de *The Countess Cathleen* à la première version de *The Hour-Glass* – les personnages sont encore construits selon une « carte d'identité » comprenant nom,

⁴¹⁶ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., pp. 109-110.

identité physique et sociale, et « caractère », au sens où Aristote le définit dans la *Poétique*⁴¹⁷. De la même façon, le personnage est engagé dans une action qui le place au cœur d'une dynamique narrative caractéristique de la dramaturgie classique aristotélicienne. Cela dit, dès cette période, le cadre même de l'individualité des voix est mis à mal par les effets de polyphonie et de choralité – et l'écriture semble faire d'une dialectique entre une figure fortement individualisée (le héros), et un ensemble de voix aux contours incertains, le point central de la dynamique dramatique⁴¹⁸. Puis, à partir de *Deirdre*, et dans une seconde période, on passe progressivement, comme dit Jean-Pierre Ryngaert, « d'un théâtre qui fait des énoncés du personnages les instruments et les vecteurs d'un projet téléonomique, à un théâtre dont toute l'attention se porte sur l'acte d'énoncer au présent »⁴¹⁹. Plusieurs symptômes viennent trahir cette mutation de l'intérieur du statut du personnage : leur caractérisation, tout d'abord, se fait de plus en plus elliptique. Les personnages sont dé-psychologisés au profit de figures actantielles archétypales, qu'elles soient individuelles ou collectives. Certains ne sont plus définis que par leur fonction, ou une silhouette (les musiciennes, les femmes, le messager, les « charioteers and stable boys », les rois). Un exemple emblématique est en particulier la disparition de la nomination des deux mendiants, d'une version à l'autre de *On Baile's Strand*⁴²⁰. L'apparition du masque, dans les réalisations scéniques à partir de 1911 – apparition bientôt confirmée dans les ré-écritures postérieures à ces réalisations –, consacre par ailleurs la fixation de certains personnages en archétypes plus qu'en caractères, et manifeste une rupture avec les conventions tantôt naturalistes, tantôt pré-raphaélites, de la période précédente, en matière de détermination des personnages. « The Fool », dit Yeats à propos de Teigue dans *The Hour-Glass*, « [...] wears a mask designed by Mr. Gordon Craig

⁴¹⁷ Selon Aristote, la tragédie est « une imitation faite par des personnages en action ». De ces actions, il y a « deux causes naturelles : la pensée et le caractère [...] les caractères sont ce qui nous permet de dire que les personnages en action sont tels ou tels ». Autrement dit, comme l'explique J.P. Ryngaert, « le "caractère", selon Aristote, est l'ensemble des indices, des traces distinctives, des "empreintes", que dissémine le poète dans l'écriture afin de motiver tout à la fois mettre en mouvement et justifier *vraisemblablement* dires et faits de ce personnage ». Voir ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, p. 93, et Jean-Pierre RYNGAERT, *op. cit.*, p. 81. Il y a un lien intrinsèque, dans la dramaturgie aristotélicienne, entre la construction du personnage et celle de la fable.

⁴¹⁸ De ce point de vue, si nous avons pu, à travers les diverses remarques qui précèdent, identifier plusieurs formes de dialogisme présentes dans différentes strates de l'écriture dramatique de Yeats, nous pouvons aussi dès maintenant quasiment dissocier ce dialogisme de la figure même du personnage. On atteint ici un point de rupture avec les raisonnements de Bakhtine, comme en témoigne également cette remarque de Dominique Rabaté : « Que se passe-t-il donc quand la voix qui parle [...] n'est plus celle d'un sujet fort de toutes ses prérogatives, quand la voix pour le résumer en une formule, excède le personnage ? ». Voir Dominique RABATE, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 236.

⁴¹⁹ Jean-Pierre RYNGAERT, *op. cit.*, p. 82.

⁴²⁰ En 1904, ils s'appellent encore *Barach* et *Fintain*. En 1906, ils ne sont plus que *The Fool* et *The Blind Man*. Voir *Var. Pl.*, pp. 456-457. C'est également le cas de plusieurs autres personnages, d'une version à l'autre de *The King's Threshold* : les princesses par exemple, qui dans une première version portent les noms de Buan, Finnua, et Aileen.

which makes him seem less a human being than a principle of the mind »⁴²¹. Cette présence du masque se confirmera et s'ancrera comme une donnée esthétique majeure dans une troisième et dernière période avec les *Plays for Dancers*, inspirées du Nô.

A mask will enable me to substitute for the face of some common place player, or for that face repainted to suit his own vulgar fancy, the fine invention of a sculptor, and to bring the audience close enough to the play to hear every inflection of the voice. A mask never seems but a dirty face, and no matter how close you go is yet a work of art ; nor shall we lose by stilling the movement of the features, for deep feeling is expressed by a movement of the whole body⁴²².

Comme on le voit, la création d'un archétype, au-delà des contingences du visage de l'acteur, et le souci esthétique, associent la beauté du masque, l'expressivité du corps, et l'importance de la voix : l'originalité de la nouvelle mue dramaturgique qui s'opère alors réside dans la conjonction entre deux formalismes, le formalisme visuel des masques et le formalisme auditif des jeux de paroles. Dans des textes fondés non sur une action dramatique unifiée, mais sur l'enchâssement des visions et des discours, la caractérisation des personnages s'opère à la fois par leur silhouette masquée, et par le mouvement de leur énonciation. A titre d'exemple, et au hasard, c'est le cas des femmes et des figures multiples de Cuchulain dans *The Only Jealousy of Emer*, des deux fantômes de *The Dreaming of the Bones*, de la Reine et du Porcher dans *The King of the Great Clock Tower*. On semble confronté ici à une sorte de croisement entre la *persona* de la tradition latine et le *prosopon*

⁴²¹ Préface à *Plays in Prose and Verse*, London, Macmillan, 1922, cité in *Var. Pl.*, p. 645 (traduction : « Le Fou [...] porte un masque conçu par M Craig de sorte qu'il ressemble moins à un être humain qu'à un principe de l'esprit »). En 1909, Yeats sollicite Craig pour participer à plusieurs productions de l'*Abbey*. Trois textes de Yeats vont être remontés dans le décor des "screens" : *The Hour-Glass*, *The Countess Cathleen*, et *The Land of Heart's Desire*, entre 1911 et 1912. Pour la première de ces trois pièces, Craig dessine également les costumes et les masques. Le masque du *Fool* ne fut pas utilisé dans la re-création de 1911, pour des raisons techniques (il n'était pas de la bonne taille) ; il ne fut porté dans *The Hour-Glass* qu'en 1922 ; mais il impressionna tellement Yeats qu'il fut utilisé plus tard pour le personnage de l'aveugle de *On Baile's Strand* ; Yeats écrivait déjà à Lady Gregory en 1910 : « I am very much excited by the thought of putting the fool into a mask and rather amused at the idea of an angel in a golden domino. [...] If the masks works right I would put the Fool and the Blind Man in *On Baile's Strand* into 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 ». W. B. YEATS, *Letters*, edited by Allan Wade, *op. cit.*, p. 554 (Lettre du 21 octobre 1910 à Lady Gregory). (« Je suis ravi à l'idée de faire porter un masque au fou, et assez amusé par l'idée d'un ange portant un domino en or. [...] Si les masques ont du succès, je ferai porter des masques au Fou et à l'Aveugle dans *On Baile's Strand*. Cela donnerait un entrain et une extravagance du plus bel effet. De plus, il me plairait que l'*Abbey* soit le premier théâtre moderne à avoir recours au masque »).

⁴²² W. B. YEATS, « Certain Noble Plays of Japan », *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 226. « Un masque me permettra de substituer au visage de quelque acteur ordinaire, ou à ce visage maquillé au gré de sa fantaisie vulgaire, l'invention superbe d'un sculpteur et de rapprocher suffisamment le public de la pièce pour qu'il entende chaque inflexion de voix. Un masque n'apparaît jamais que comme un visage sale et, si proche que vous soyez, il reste pourtant une œuvre d'art ; nous ne perdrons rien en immobilisant le mouvement des traits car les sentiments profonds s'expriment par un mouvement du corps tout entier » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 150).

grec. Ainsi lorsque Jean-Pierre Ryngaert, à la suite de Robert Abirached, analyse la mutation du personnage dans le théâtre contemporain, il emprunte à la culture latine le concept qui lui permet de caractériser cette perte d'identité, cette rupture avec toute illusion de référence : « La *persona* (étymologiquement : masque) ancre l'être théâtral dans le monde des signes et de la représentation »⁴²³. Poursuivant ensuite l'exploration étymologique du terme, il confirme les liens qui unissent à distance, par opposition à son prédécesseur grec, ce modèle latin et le théâtre d'aujourd'hui : « Florence Dupont prend d'ailleurs soin de distinguer la *persona* romaine, substantif dérivé du verbe *per-sonare*, littéralement « faire résonner à travers », du *prosopon* grec (masque théâtral, mais aussi face, visage). Celui-ci donne à voir, celle-là est davantage conçue comme ce qui donne à entendre »⁴²⁴. Si l'on considère, pour revenir à Yeats, la nature des masques commandés par Craig et réalisés par Edmund Dulac, on s'aperçoit qu'ils s'apparentent plus à la caractérisation des masques grecs, qu'à la simple fonction de perte de l'illusion théâtrale du masque latin. On comprend par là la spécificité d'une dramaturgie qui, une fois de plus, articule à sa façon le visuel et l'auditif. Yeats fait preuve ici d'un sens aigu de la théâtralité, une théâtralité qui n'est sans doute pas sans rapport avec les propositions de Craig concernant l'autonomie du langage de la scène :

L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse ; il est formé des éléments qui les composent ; du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse⁴²⁵.

On verra, dans les chapitres suivants de cette partie, comment Yeats, poursuivant son mouvement de « déconstruction/reconstruction » dramaturgique, ré-invente une relation entre le personnage et sa parole. Tantôt « prête-nom » d'un discours venu d'ailleurs, tantôt vecteur d'une parole confrontée à d'autres paroles, le personnage s'affirme désormais plus « dans ce qu'il dit, plutôt que dans ce qu'il est ou ce qu'il fait »⁴²⁶.

⁴²³ Jean-Pierre RYNGAERT, *op. cit.*, p. 111.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁴²⁵ Edward Gordon CRAIG, *De l'Art du Théâtre*, Paris, Circé, 1999, p. 138, collection « Penser le théâtre » (première édition, *On the Art of Theatre*, London, William Heinemann, 1911) ; ce fragment est cité par Robert ABIRACHED dans *La Crise du personnage dans le théâtre Moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 196.

⁴²⁶ J. P. RYNGAERT, *op. cit.*, p. 77. Dans cet essai sur les mutations du personnage dans le théâtre contemporain, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon s'attardent également sur l'emploi significativement de plus en plus fréquent du terme « figure » pour désigner ce qui procède plus, aujourd'hui, d'une voix traversé par un discours, que d'une individualité pleinement identifiée. Nous reprendrons volontiers cette analyse dans le contexte du théâtre de Yeats : « L'intérêt de ce terme », dit J.P.R., « est de se trouver au croisement de deux grands champs sémantiques. D'une part celui du visible : "figure" désigne une "forme envisagée de l'extérieur" - ce qui au théâtre, invite à opérer un déplacement important. La figure pose la question du personnage comme forme d'apparition avant de le considérer comme une entité substantielle. Elle en fait un enjeu de figuration

Chapitre 2. – Spectralités.

Le théâtre de Yeats met en scène, sous des formes très diverses, des personnages dans des ambiances nocturnes ou claires-obscurées, où les voix, fréquemment dissociées des corps, s'organisent en compositions sonores qui bouleversent le statut même du personnage. Dans ce contexte, c'est toute une dramaturgie de l'écoute que l'écriture met en place. Lorsque la source sonore ne reste que momentanément invisible, le sujet, un des protagonistes de la fable, retrouve bientôt une figure référente attachée aux voix qu'il a entendues : ainsi du vagabond de *The Pot of Broth*, ou des rois à l'écoute de Cuchulain dans *The Green Helmet* ; les exemples de ce type sont nombreux. Dans le cas, au contraire, de Forgael à l'écoute des oiseaux, du vieillard de *Purgatory* à l'écoute d'une cavalcade imaginaire, ou, pour finir, des musiciens des *Plays for Dancers* à l'écoute des battements d'un cœur, des hurlements du vent, ou plus fondamentalement des personnages dont ils nous déroulent la fable, l'objet de leur écoute est plus mental que réel⁴²⁷. L'attention du lecteur/spectateur se détourne alors de cette source pour se retourner vers le sujet entendant. Le déplacement n'est pas anodin : on n'est pas dupe d'une dramaturgie qui, même si elle respecte les cadres traditionnels d'une fable théâtrale fondée sur les règles aristotélo-hegeliennes, est en réalité tournée vers la construction d'un « paysage intérieur », d'un univers éso- plutôt qu'exo-térique, où tout tend à déléguer au verbe le soin de construire le théâtre mental de l'écrivain, à travers celui de ses doubles. Cet univers de cris d'animaux, de vociférations proches ou lointaines, de plaintes et de murmures, reconstitue ainsi une sorte de paysage déformé par la mémoire ; ce paysage sonore, martelé de coups âpres et sourds, ou traversés d'appels et de cris, est certainement un des vrais lieux de l'œuvre : heurter, marteler, crier, gémir, chanter, clamer, piétiner, voilà

plutôt qu'un objet herméneutique. D'autre part, celui de la technique, au sens très général de conventions ou de codes d'écriture. On parle de figures en rhétorique, mais aussi en géométrie, en danse, et plus globalement, dans tout ce qui a trait à l'acrobatie. Parler dans ce contexte de figure, c'est toujours pointer la question du corps (et/ou du langage) mis en jeu dans un espace et selon un protocole donnés. Dans cette perspective, on peut faire l'hypothèse que les figures théâtrales sont intrinsèquement liées à un univers d'écriture, qui impose ses propres règles de jeu et de représentation ». *Ibid.*, pp. 10-11.

⁴²⁷ Notre dernier exemple est volontairement paradoxal, et pose une question essentielle. Les personnages que nous introduisent les musiciens sont en effet visibles et audibles, dans la fiction textuelle comme, plus tard, sur la scène réelle d'une future représentation. Et cependant c'est bien nous qui les voyons concrètement, et non les musiciens, qui ne font que les convoquer dans leurs paroles. A aucun moment ils n'ont de relation directe avec eux, visuelles ou discursives, à quelques exceptions notables que nous avons pour une part déjà relevées : outre les musiciennes de *On Baile's Strand* et *Deirdre*, il faut noter les serviteurs du dyptique *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*. Notre raisonnement ne s'applique donc pas à ceux-là (encore que dans le cas des deux derniers exemples, la technique apparente de collage permet en réalité toutes les hypothèses). Cela dit, et en n'anticipant que légèrement sur le raisonnement qui va suivre, cette réflexion manifeste une fois de plus l'originalité d'une dramaturgie qui parvient à représenter un univers spectral par le biais d'un jeu triangulaire subtil entre l'œil mental d'un narrateur, l'œil réel d'un lecteur/spectateur, et la figure spectrale elle-même. Le spectacle est en un sens une belle métaphore de l'essence même du phénomène théâtral, qui ne nous montre que des « présences-absences ».

autant d'actes acousmatiques obsessionnels révélateurs d'une mémoire non tant reconstituée que révélée comme par rémanence, venue du lointain intérieur de l'enfance. C'est significativement, de ce point de vue, que le premier chapitre de l'autobiographie de Yeats est intitulé *Reveries over Childhood and Youth*.

2.1. Lecture des signes.

Cette exacerbation d'une sensibilité spatiale provoquée par une focalisation sur l'audition – des personnages entendent et écoutent toutes sortes de manifestations sonores provenant soit de sources invisibles, soit même de leur propre représentations mentales – est à l'origine d'une dynamique dramatique fondée sur la tension entre le « monde réel » des personnages et des figures spectrales qui ne cessent de le hanter et le menacer. Roland Barthes, dans *L'Obvie et L'obtus*, explique comment cette posture de guêt s'accompagne d'une volonté de déchiffrement : « L'écoute ne peut se définir que par son objet, ou si l'on préfère, sa visée. [...] l'être vivant tend son audition vers des indices [...]. Ce qu'on essaye de capter par l'oreille ce sont des signes »⁴²⁸. Lorsque l'audition, phénomène physiologique, se mue en écoute, acte psychologique, le personnage est entièrement tendu vers la captation et l'interprétation de signes extérieurs ou intérieurs. Ainsi – et l'on peut ici signaler l'analogie entre les univers dramaturgiques de Yeats et Maeterlinck – peut-on résumer toute la fable de *Deirdre* en une attente de quelque chose ou quelqu'un qui ne vient pas ou ne se manifeste pas ; dans cet espace en huis-clos – mais fenêtres et portes ouvertes –, les deux héros ne font que guêter et interpréter les signes (en particulier sonores) venant de l'extérieur, tandis que les musiciennes, dans leur chant, expriment par un imaginaire visuel et sonore l'anxiété de l'attente (« When the winds are calling there / Or the gannets calling out / In waste places of the sky / There's so much to think about / That I cry, that I cry »⁴²⁹) ; elles entretiennent au demeurant cette anxiété lorsque plus tard, quelques secondes avant l'apparition de Conchubar, elles avertissent Deirdre et Naoise du danger : « Children, beware ». A l'instar des pièces de Maeterlinck, et à l'exception de *The King's Threshold*, quasiment tout le premier théâtre de Yeats jusqu'à *The Green Helmet* – et même au-delà de façon plus ponctuelle – se déroule ainsi dans des espaces intérieurs aux prises avec des forces humaines, surnaturelles ou cosmiques ; et ces espaces prennent invariablement la figure de la maison, sous les formes les

⁴²⁸ Roland BARTHES, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 215.

⁴²⁹ *Var. Pl.*, p. 352. « Quand les vents gémissent / Ou que les fous de bassan crient / Dans les déserts du ciel / Pourquoi faut-il, tant je pense / Que je pleure, que je pleure ? ».

plus diverses (*The Land of Heart's Desire, Cathleen ni Houlihan, The Pot of Broth, The Hour-Glass, On Baile's Strand, Deirdre, The Green Helmet*) ; seul le bateau de *The Shadowy Waters* en constitue une variante atypique, qui fonctionne pourtant sur le même système d'écoute et de déchiffrement, à partir d'un territoire déterminé, des signes venant de l'espace indéterminé et infini du monde marin et céleste. Roland Barthes précise encore :

C'est à partir de cette notion de territoire que l'on saisit le mieux la fonction de l'écoute, dans la mesure où le territoire peut se définir essentiellement comme l'espace de la sécurité (et comme tel voué à être défendu) : l'écoute est cette attention préalable qui permet de capter tout ce qui peut venir déranger le système territorial ; elle est un mode de défense contre la surprise ; son objet est la menace, ou inversement le besoin ; le matériau de l'écoute, c'est l'indice, soit qu'il révèle le danger, soit qu'il promette la satisfaction du besoin⁴³⁰.

On retrouve ici une figure littéraire connue et courante, dans cette littérature fin-de-siècle contemporaine des premiers écrits de Freud : celle de l'« inquiétante étrangeté », où l'inanimé devient animé, où l'animé annonce la proximité de l'au-delà, et où le moindre son devient indice de la présence/absence d'un monde invisible. Même dans une dimension comique comme dans *The Pot of Broth*, une étrangeté se dégage du point de vue adopté par l'écriture : l'action principale n'est pas vue, elle est hors scène, perçue exclusivement par les sons, tandis que sur scène un personnage étranger écoute et commente : le drame se déplace de l'action à son interprétation. Le texte crée une forme de théâtre dans le théâtre, sur un mode insolite qui s'apparenterait à une forme de théâtre radiophonique avant la lettre : nous voyons un personnage qui entend une scène se dérouler quelque part. Cette mise en abîme permet le déploiement d'un hyperréalisme sonore aux accents fantastiques : bruits de pas à l'étage, accents de la voix, cris de panique de l'animal. Il en est de même dans les autres exemples évoqués plus haut – des sabots du cheval aux cris d'oiseaux. Ce qui appartient à un monde traditionnellement familier devient subitement étrange voire menaçant, en raison d'une distorsion de la perception. Freud définit ainsi le concept dans son article connu extrait des *Essais de Psychanalyse Appliquée* :

L'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières. [...]⁴³¹

⁴³⁰ Roland BARTHES, *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., p. 219.

⁴³¹ Sigmund FREUD, « L'Inquiétante étrangeté » (*Das Unheimlich*), in *Essais de Psychanalyse appliquée*, Paris, Idées/Gallimard, 1976, pp. 165 et 175 (traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, première édition Française, Gallimard, 1933).

Cette formule permet d'identifier le mode indiciel sur lequel, dans l'univers théâtral de Yeats, sont évoqués la mort et l'au-delà. Cette spécificité du fait sonore dans l'écriture – voix dissociée du corps, sons dissociés de l'image – cet expressionnisme vocal souligné par un nombre significativement élevé de didascalies sonores, par la variété et le contraste des effets signalisés, ce jeu de présence/absence créé par un univers fantastique et poétique d'animaux humanisés, de cris et de plaintes proches de l'animalité, tout conduit à la création d'un système qui vise à l'expression indirecte d'un univers invisible, par lequel le monde des esprits se mêle au monde réel, surgissant à tout instant dans le quotidien, faisant des figures animales les plus courantes les doubles fantomatiques des morts.

2.2. Double-jeux, jeux de doubles.

Cette présence spectrale au cœur de la fiction théâtrale n'échappe au demeurant pas aux personnages eux-mêmes. L'attention portée par le dramaturge à la composition sonore de l'écriture provoque une forme d'effacement du personnage ; et son « retraitement » dans le medium vocal, c'est-à-dire ce processus de glissement de sa présence physique à sa présence/absence à travers sa voix, induit une étrangeté, un trouble dans la perception du lecteur ou du spectateur. La voix qui précède ou qui suit le personnage, loin de n'en être qu'un simple signe métonymique, semble le déborder, et acquérir une forme d'autonomie : si la relation entre ce qui est vu et ce que l'on entend semble tenir de la continuité, la certitude ne peut en être tenue pour acquise⁴³². Parce qu'elle est entendue hors-scène, dissociée et du personnage, et, corrolairement, de tout un réseau de déterminations liées à la fable dramatique (temps, espace, situations, conflits), la voix touche à une dimension plus indéterminée, où se mêlent la mémoire intime et le mythe. Une part de non-connu, un « reste » vient s'immiscer dans le connu. Une sorte de double-jeu – ou de jeu de double ? – s'instaure entre le personnage et sa voix, et la fable devient comme « hantée » par son ombre, par la présence/absence, en creux, d'une altérité non identifiée. Cette présence spectrale introduite « par la bande » à travers une focalisation insolite sur le medium vocal, cette façon d'introduire de l'invisible dans le visible, ne substitue pas au personnage son fantôme, ni le mort au vivant, mais instille plus subtilement une part de spectralité dans le tissu ordinaire

⁴³² La figure du doute devient à cet égard un motif fondamentalement structurant du théâtre de Yeats, où l'on rencontre fréquemment des personnages à la frontière du réel et du surnaturel, des paroles aux sources incertaines, des choses que l'on voit sans véritablement les cerner ; comme le dit Monique Borie : « Vers quel centre caché du théâtre cette épreuve du fantôme conduit-elle, sinon au bord de cette déchirure de la représentation ou le doute s'immisce dans le voir ? » in Monique BORIE, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Paris, Actes Sud, collection « Le Temps du théâtre », 1997, p. 291.

des personnages, dont le degré de réalité devient simplement plus incertain. Si notre référence à « l'inquiétante étrangeté » freudienne apparaît donc quelque peu attendue dans l'élucidation d'une mise en scène du mystère dans le théâtre de Yeats, plus intéressantes par contre seront, dans cette perspective, les réflexions qui s'en suivent sur la figure du double et la présence de la mort. Lorsque Freud précise que c'est bien « tout ce qui se rattache [...] aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants »⁴³³, qui apparaît de façon récurrente le plus « étrangement inquiétant », il articule bientôt cette remarque sur les phénomènes de « redoublement du *moi*, scission du *moi*, substitution du *moi* », où « le signe algébrique du double [...] devient un étrangement inquiétant signe avant-coureur de la mort »⁴³⁴. Ainsi une mémoire de cette étrangeté spectrale, de ce double fantômal du personnage, subsiste-t-elle, même lorsque celui-ci apparaît enfin, dans l'apparence tangible de son identité dramatique, et même lorsqu'il sort et cède la place à d'autres : aucun d'eux n'est d'ailleurs jamais totalement et clairement visible, baignés comme ils le sont la plupart du temps dans un clair-obscur lunaire. Symptomatique à cet égard est la récurrence des lieux et du temps dans lesquels évoluent ces voix : le cadre systématiquement nocturne de la fable construit ainsi, sans surprise, un espace du songe, de la folie, du désordre, de l'inhumanité, et pour tout dire, de la mort. Yeats, de ce point de vue, ne fait que marcher en disciple dans les traces de Shakespeare, dont les tragédies baignent toutes dans cette « grande affaire de la nuit », selon l'expression de Macbeth : la frontière se brouille entre vivants et morts⁴³⁵.

Cette composition obsessionnellement acousmatique de la parole des personnages ne procède donc pas du simple développement thématique d'un motif de l'étrangeté, ou d'un souci formel de composition vocale. Cette forme de « retirement » du personnage dans sa voix, pour reprendre l'expression employée plus haut, construit une « spectro-poétique »⁴³⁶ dont l'univers acousmatique du théâtre yeatsien constitue en somme le premier et principal signe. Jacques Derrida prolonge ainsi la réflexion freudienne, en identifiant cet « étranger intérieur » du personnage, qui s'exprimerait par le biais de cette voix indocile, échappant un instant au contrôle de son propriétaire :

Accueillir [...] mais tout en appréhendant [...] un étranger qui se trouve déjà au-dedans, plus intime à soi que soi-même, la proximité absolue d'un étranger dont la puissance est

⁴³³ *Ibid.*, p. 194.

⁴³⁴ *Ibid.*, pp. 185 et 186.

⁴³⁵ Georges Didi-Huberman développe longuement ces figures de la spectralité au théâtre, et les manifestations d'une dissolution du sujet, en soulignant l'étymologie commune des termes spectacle et spectral. Voir *Génie du non lieu*, Paris, Minuit, 2001, p.1 21.

⁴³⁶ L'expression est empruntée à Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

singulière et anonyme, une puissance innommable et neutre [...] une an-identité qui occupe invisiblement et *sans rien faire* des lieux qui ne sont finalement ni les nôtres ni les siens⁴³⁷.

2.3. Les « acousmates de l'énonciation ».

La déconnexion du personnage et de sa voix n'est donc que le prélude à l'émergence d'« autres voix » spectrales. Il n'est pas possible ici de ne pas voir, dans cette forme de théâtralisation de morts ou de revenants, d'esprits surnaturels, de figures maléfiques, ou de représentations idéalisées de créatures légendaires, un prolongement dans l'écriture des propres pratiques occultes du poète. Depuis son entrée dans la *Golden Dawn*, dans les années 1890, jusqu'aux expériences d'écriture automatique avec sa femme, en 1917, Yeats est un adepte régulier des séances spirites, dans lesquelles la voix est par excellence le canal par lequel se manifestent « les esprits » – certaines de ces voix se manifestant même par des amplificateurs tels que des mégaphones, ou, indirectement, par des signes sonores non vocaux⁴³⁸. Yeats use donc, de façon récurrente et originale, d'un procédé d'enchâssement de voix qui permet d'entendre les morts par la voix des vivants – une autre catégorie d'acousmates peut être ainsi identifiée par ce dédoublement, dans l'énonciation, entre le locuteur et l'énonciateur, lorsque dans une voix s'entend une autre voix. De ce point de vue, le texte le plus représentatif du phénomène de représentation des morts est sans conteste *The Words upon the Window-Pane*, dont la fable est entièrement consacrée à ce jeu médiumnique de délégation d'une voix à une autre⁴³⁹ : le personnage de Mrs Henderson fait ainsi surgir du

⁴³⁷ Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 273.

⁴³⁸ L'exposition Yeats, présentée à la Bibliothèque Nationale de Dublin de 2005 à 2008, révèle l'existence d'un carnet offert par Maud Gonne à Yeats, en 1908, intitulé « PIAL Notebook » (du nom d'adepte de Maud, *Per Ignem Ad Lucem*), dans lequel il rapporte ses expériences occultes. Il s'agit d'un document de 124 feuillets non numérotés, courant de 1908 à 1917. Plusieurs séances sont décrites en détail, telles que celle du 28 juin 1912 chez W.T. Stead, mort peu de temps auparavant dans le naufrage du *Titanic* : « [...] sounds apart from voices. The trumpets, was in obedience to a request from me that the manifestation instead of being close to trumpet N° 2 and should go to my left, banged very loudly right along the circle, striking the sitters with much violence. It went to the extreme left and I think was banged on the heads and shoulder of the on both sides. I listened during these and all similar manifestations very carefully as there was no sound of a footstep. Voices. At one time there were three voices speaking one apparently without any trumpet close to my ear, one opposite and one at the extreme left, at the furthest distance from medium. One was low (that opposite) and too faint. I could not catch the words of the voice near me. I heard this (and another voice earlier) move to and sometimes coming from close to the head of the sitter next me and sometimes from in front of her ». Les « trumpets » étaient des mégaphones, fréquemment utilisés pour amplifier le son très ténu des voix entendues par les participants. Dans un autre feuillet, Yeats parle d'un rêve dans lequel se manifeste une « machine à voix » : « I had some dream of an impersonal kind. A kind of talking machine [...] ». Voir aussi sur cette question des voix dans les activités occultes de Yeats, l'excellent article de Christopher Blake, « Ghosts in the Machine : Yeats and the Metallic Homunculus, with Transcripts of reports by W. B. Yeats and E. Dulac », in *Yeats Annual* n°15, ed. by W.K. Chapman and W. Gould, New York, Palgrave Macmillan, 2002, pp. 69-99.

⁴³⁹ La pièce *The Words upon the Window Pane* (traduite par Jacqueline Genet sous le titre *Les mots sur la vitre*), fut écrite en 1930, et créée le 17 novembre 1930 à l'*Abbey Theatre*, mais publiée seulement en 1934. Elle traite d'un épisode de la vie de l'écrivain Swift, partagée entre deux femmes Stella et Vanessa, et du « triangle

passé les figures de Jonathan Swift et de ses deux amours, Stella et Vanessa ; et ces figures se manifestent par la voix transformée de la medium :

Mrs Henderson (*in a child's voice*) : That bad man, that bad old man in the corner, they have let him come back. Lulu is going to scream... O... O... (*In a man's voice*) How dare you write to her ?

[...]

Mrs Henderson (*in Vanessa's voice.*) : I questioned her, Jonathan, because I love. Why have you let me spend hours in your company if you did not want me to love you ? (*in Swift's voice*) When I rebuilt Rome in your mind it was as though I walked its Streets. (*In Vanesssa's voice.*) Was that all, Jonathan ? Was I nothing but a painter's canvas ? (*In Swift's voice.*) My God, do you think it was easy ?⁴⁴⁰

C'est pourtant paradoxalement dans ce texte que la forme dramatique en est le moins affectée, puisqu'à aucun moment ne sont remises en cause les frontières de la fiction théâtrale : le personnage bascule simplement d'une fiction dans une autre, d'un personnage à un autre, par un jeu d'enchâssement, sans que ni l'illusion théâtrale, ni même les limites entre passé et présent, entre les morts et les vivants, ne soient troublées : le changement de voix, si insolite soit-il, est, de ce point de vue, garant de ces limites. L'écriture dramatique, très naturaliste dans la construction du cadre comme dans le déroulement des dialogues, rend de ce fait relativement anecdotique cette fable sur les pouvoirs médiumniques, et l'on n'en retient finalement, même si il est traité de façon brillante et insolite, que l'épisode historique lui-même concernant Jonathan Swift.

Il semble en être de même dans certains passages des *Plays for Dancers*. Dans *The King of the Great Clock Tower*, le premier serviteur incarne momentanément un autre personnage, le capitaine des gardes, qui introduit le mendiant (« *First Attendant, speaking as Captain of the Guard* »⁴⁴¹). Nul ne doute alors qu'il ne fasse que prêter sa voix à un autre pour des raisons purement pratiques, et pour les besoins de la fiction. Insensiblement pourtant, s'installe un trouble dans l'esprit du lecteur/spectateur : ce serviteur, qui quelques instants

dramatique » de conflits et de jalousies, induit en quelque sorte naturellement par cette situation. Son originalité est d'aborder ce sujet non directement, mais par le biais d'une séance spirite, cent cinquante ans après la mort de l'écrivain. Les personnages du passé font irruption dans le présent par l'intermédiaire d'une medium (Mrs Henderson) entourée de son assistance (l'hôte, et cinq invités).

⁴⁴⁰ *Var Pl.*, pp. 948-949. « Mrs Henderson (*D'une voix d'enfant*) : Ce vilain homme, ce vilain vieillard dans le coin, ils l'ont laissé revenir. Lulu va crier. Oh... Oh... (*D'une voix d'homme*). Comment osez-vous lui écrire ? [...] Mrs Henderson (*De la voix de Vanessa*) : Je l'ai interrogée, Jonathan, parce que je vous aime. Pourquoi m'avoir laissée passer des heures en votre compagnie si vous ne vouliez pas que je vous aime ? (*De la voix de Swift*) : Lorsque je reconstruisais Rome, dans votre esprit, c'était comme si je parcourais ses rues. (*De la voix de Vanessa*) : Etait-ce là tout, Jonathan ? N'étais je rien d'autre que la toile d'un peintre ? (*De la voix de Swift*) : Mon dieu, pensez-vous que ce fut facile ? [...] » (tr. J. G.).

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 993.

auparavant avait un statut extra-diégétique – puisqu’avec son acolyte ils chantent et ouvrent le rideau, découvrant les personnages du Roi et de la Reine – intègre ici la fiction dramatique, et ce sans même changer de place ni de posture, comme l’explique le texte : « *First Attendant, speaking as Captain of the Guard, without turning his head* » (il nous est précisé quelques lignes auparavant qu’il se tient debout face au public). Qui plus est, juste avant d’incarner ce personnage, il vient de frapper trois fois le tambour, exprimant les coups frappés à la porte par le mendiant qui arrive : il joue donc à la fois le personnage qui entre et le personnage qui accueille, tout en ayant en réalité la fonction de machiniste, voire d’auteur. Même s’il ne s’agit encore nullement, dans cet exemple, de figures de revenant ou de spectres, le procédé n’en donne pas moins aux personnages du capitaine des gardes, et même du mendiant, un statut insolite. Le premier, à qui le serviteur prête épisodiquement et fugitivement sa voix, n’est qu’une fonction, un fantôme de capitaine des gardes. Et la venue du second, parce que les coups frappés à la porte ne le sont pas de la main du « véritable » mendiant, procède plus de l’apparition que de l’entrée en scène. Yeats use ainsi du procédé de façon systématique, brouillant les pistes de l’identification des personnages, par une organisation vocale complexe, jouant sur les jeux de discours rapporté : au fond, le seul personnage réel dans cette affaire, c’est le serviteur lui-même, et tous les autres ne sont que ses créatures. Cette Reine autour de laquelle tournent tous les personnages de la pièce, Reine perdue dans les méandres de son esprit, c’est aussi une autre voix – celle du Second Serviteur – qui en exprime les pensées, de la même façon qu’une voix – celle du Premier – porte la parole de la tête coupée du mort :

Second Attendant (*speaking as Queen in a low voice*) :

O, what may come

Into my womb ?

[...]

First Attendant (*singing as Head in a low voice*) :

Clip and lip and long for more –

The King : O, O, they have begun to sing.

First Attendant (*singing as Head*) :

Clip and lip and long for more,

Mortal men our abstracts are ; [...]⁴⁴²

⁴⁴² *Var. Pl.*, pp. 1000-1001. « Le Deuxième serviteur, *il chante pour la Reine, à voix basse* : O qu’est-ce qui peut ? / Entrer dans mes entrailles ? [...] / Le Premier serviteur, *il chante pour la tête, à voix basse* : Etreins-moi, embrasse-moi et désire davantage... / Le Roi : Oh, oh, elles se sont mises à chanter. / Le Premier serviteur, *il chante pour la tête* : Etreins-moi, embrasse-moi et désire davantage / Les mortels sont notre reflet [...] ». (tr. J. G.).

C'est bien de figures spectrales qu'il s'agit ici, et la ré-écriture de *A Full Moon in March* ré-itere le procédé avec le chant du premier serviteur pour la Reine, et du second pour la tête coupée. D'une façon générale, on ne peut ainsi regarder, dans l'œuvre théâtrale, la récurrence frappante de ces jeux d'enchâssement vocal, sans l'interpréter comme une modalité particulière de théâtralisation, de « mise en voix » de figures au statut intermédiaire, visiteurs momentanés dans le monde des vivants ; ou comme autant de fenêtres ouvertes sur une vision soudain spectrale de personnages apparemment vivants. Ce sera donc le cas aussi bien des paroles rapportées des oiseaux à tête d'homme dans le monologue de Forgael, que du jeu de rôles tragico-burlesque du Fou et de l'Aveugle dans *On Baile's Strand*, ou des cris de la foule rapportés par les musiciens dans *Calvary*, voire des quelques mots des apôtres restitués par l'Hébreu dans *The Resurrection*. Dans ce dernier cas, les paroles rapportées, même au discours indirect, donnent d'autant plus une sensation spectrale qu'elles s'accompagnent d'un jeu de regards vers le hors-scène, et de répliques en réalité didascaliques, qui font littéralement apparaître de façon fantômale, à « l'œil de l'esprit » des protagonistes comme du lecteur/spectateur, les figures des apôtres :

The Greek (*glancing towards the opening at the left*) : What are they doing now ?
 The Hebrew : While you were down below, James brought a loaf out of a bag, and Nathanael found a skin of wine. They put them on the table. It was a long time since they had eaten anything. Then they began to speak in low voices, and John spoke of the last time they had eaten in that room.
 The Greek : They were thirteen then.
 The Hebrew : He said that Jesus divided bread and wine amongst them. When John had spoken they sat still, nobody eating or drinking. If you stand here you will see them. That is Peter close to the window. He has been quite motionless for a long time, his head upon his breast.
 [...] ⁴⁴³

Ce procédé d'enchâssement vocal permet aussi de faire surgir dans le discours des figures plus franchement surnaturelles. Les oiseaux à tête d'homme de *The Shadowy Waters*, de ce point de vue, ont aussi bien le statut de créatures fantastiques que de revenants. Plus subtilement dans *The Only Jealousy of Emer* les femmes, qui supplient en vain Cuchulain,

⁴⁴³ *Var. Pl.*, pp. 905-907. « Le Grec (*regardant vers l'ouverture de gauche*) : Qu'est-ce qu'ils font en ce moment ? / Le Juif : Pendant que vous étiez en bas, Jacques a sorti une miche de pain d'un sac et Nathanael a trouvé une outre de vin. Ils les ont placées sur la table. Cela faisait longtemps qu'ils n'avaient rien pris. Puis ils ont commencé à converser à voix basse et Jean a parlé de la dernière fois qu'ils avaient mangé dans cette salle. / Le Grec : Ils étaient treize cette fois-là. / Le Juif : Il dit que Jésus avait partagé entre eux le pain et le vin. Lorsque Jean eut parlé, ils restèrent sans bouger, aucun ne mangeant ni ne buvant. Si vous vous mettez ici vous pourrez les voir. Tout près de la fenêtre, c'est Pierre. Il y a longtemps maintenant qu'il est tout à fait immobile, la tête sur la poitrine » (tr. Y. B.).

gisant sur son lit, de leur répondre, se trouvent confrontées à une figure masquée d'aspect fantastique, un esprit qui vient se glisser dans le corps et la voix du mourant pour apparaître : le « faiseur-de-discorde », le fantôme Bricriu venu du monde des Sidhe. Ici ce n'est pas un vivant qui parle pour un mort, mais un presque-mort qui sert de support physique à un esprit :

Emer : What one among the Sidhe has dared to lie
 Upon Cuchulain's bed and take his image ?

Figure of Cuchulain : I am named Bricriu – not the man – that Bricriu,
 Maker of discord among gods and men,
 Called Bricriu of the Sidhe.

Emer : Come for what purpose ?

Figure of Cuchulain (*sitting up, parting curtain and showing its distorted face, as Eithne Inguba goes out*) : I show my face, and everything he loves
 Must fly away⁴⁴⁴.

Un peu plus loin, une autre figure masquée incarne la part mentale du personnage de Cuchulain, une figure spectrale, détachée elle aussi du corps physique du mourant, et qui rencontre, au cours d'une scène onirique, un personnage féminin imaginaire. Ce tout dernier exemple constitue d'ailleurs une exception qui semble confirmer cette règle des « acousmates de l'énonciation » : aucun intermédiaire ne nous introduit, ni ne porte, la représentation pourtant spectrale du personnage. Il en est au demeurant de même, par exemple, dans *The Death of Cuchulain*, avec l'apparition de la Morrighu, autre figure surnaturelle dont la voix est elle aussi une voix d'outre-tombe : « The Dead can hear me and to the Dead I speak »⁴⁴⁵. Des indices subsistent, pourtant, d'une telle modalisation : Yeats avait prévu, semble-t-il, un poème lyrique chanté par des musiciens à l'ouverture de la pièce, puis l'a abandonné après

⁴⁴⁴ *Var. Pl.*, p. 543. « Emer : Lequel des Sidhes a osé s'étendre / Sur le lit de Cuchulain et lui voler sa forme ? / La Forme de Cuchulain : Moi, Bricriu – pas un homme – Bricriu / Le semeur de discorde entre les dieux et les hommes, / Bricriu des Sidhes. / Emer : Quelles sont tes intentions ? / La forme de Cuchulain se dresse sur le lit, tire les rideaux, montre un visage tordu, déformé, tandis qu'Eithne Inguba sort : Quand je montre / Mon visage, tout ce que mon visage aime / S'enfuit [...] » (tr. Y. de B.). Cuchulain, recueilli après sa lutte avec les vagues à la fin de l'épisode précédent (*On Baile's Strand*), gît entre la vie et la mort, entouré de sa femme Emer, et de son amante Eithne.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 1061. « Les Morts peuvent m'entendre, et aux Morts je parle ». Dans *The Death of Cuchulain*, un vieillard comique, double de l'auteur, et du héros, introduit le dernier épisode du cycle, dans lequel Cuchulain joue différentes variantes de sa propre mort. Le Morrighu est une nouvelle figure surnaturelle associée à la mort, à la suite de Bricriu (dans *The Only Jealousy of Emer*) ou Fand (la femme surnaturelle qui séduit le héros, toujours dans *Emer*, ou dans *At the Hawk's Well*).

avoir créé la figure du vieillard, et la séquence du prologue⁴⁴⁶. Au reste, l'ombre dans laquelle apparaît le personnage, déjà sur scène à son apparition, désigne là encore, plus qu'un jeu de voix, son caractère spectral.

Dernière catégorie enfin de figures concernées par ces enchâssements vocaux, les figures héroïques des sagas celtiques, auxquelles ne manquent jamais de se référer les protagonistes ; ainsi, de nouveau, du mendiant de *The King of the Great Clock Tower* :

The Stroller : [...]

Then Aengus and the Gods

 Appeared, and when I said what I had sworn

 Shouted approval. Then Great Aengus spoke –

 O listen, for I speak his very words –

 « On stroke of midnight when the old year dies,

 Upon that stroke, the tolling of that bell,

 The Queen shall kiss your mouth », his very words –

 Your Queen, my mouth, the Queen shall kiss my mouth.

 [...]⁴⁴⁷

De leurs doubles fantomatiques, les personnages rapportent ainsi parfois directement les paroles, pour mieux se fondre, probablement, dans leur identité autant que dans leur histoire.

2.4. Les acousmates, indices du surnaturel.

Si ce jeu d'enchâssement vocal permet littéralement, dans un mouvement de reminiscence porté par les paroles des protagonistes, de mettre en scène cette « présence/absence » d'une voix spectrale, d'autres formes de signes sonores viennent encore élargir, ou simplement doubler, cette géographie de figures indécises, entre l'actualité concrète d'une incarnation vivante, et l'onirisme d'une figure cette fois plus métaphysique.

Ainsi, dans *The Countess Cathleen*, les deux marchands serviteurs du Diable se manifestent d'abord sous une forme animale :

Teigue :

 In the bush beyond,

 There are two birds – if you can call them birds –

⁴⁴⁶ Voir à ce sujet l'introduction à l'analyse des manuscrits de *The Death of Cuchulain*, in W. B. YEATS, “*The Death of Cuchulain*”, *Manuscript Materials*, edited by Philip L. Marcus, collection « The Cornell Yeats », Ithaca/London, Cornell University Press, 1982, pp. 3-17.

⁴⁴⁷ *Var. Pl.*, p. 997. « [...] Alors Aengus et les dieux / M'apparurent, et quand je dis ce que j'avais juré, / Ils approuvèrent à haute voix. Alors Aengus parla – Oh écoute bien, car je répète ses mots mêmes – / “ Sur le coup de minuit, quand mourra la vieille année, / Alors, quand sonnera cette cloche, / La Reine baisera tes lèvres” – ce sont exactement ses mots – / Votre reine, mes lèvres, la Reine baisera mes lèvres » (tr. J. G.).

I could not see them rightly for the leaves –
But they've the shape and colour of horned owl
And I'm half certain they've a human face.
[...]⁴⁴⁸.

L'humanisation des oiseaux par la métaphore leur donne le caractère monstrueux de figures innommables de la mythologie. Les marins morts de *The Shadowy Waters* étaient pareillement transformés en oiseaux à tête d'homme. Dans *At the Hawk's Well* la gardienne du puits est maquillée, et son vêtement « suggère un épervier ». Le texte nous indique subtilement qu'une ombre crie à travers elle, faisant du cri la part audible et visible d'une présence invisible. A l'inverse des oiseaux à tête d'homme, qui se manifestent par des voix humaines, cette figure-là est une figure humaine, canal d'un cri surnaturel :

The Guardian of the well gives hawk cry again.

Young man : That cry,
 There is that cry again. That woman made it,
 But why does she cry out as the hawk cries ?
Old man : It was her mouth, and yet not she, that cried.
 It was that shadow cried behind her mouth⁴⁴⁹.

Cette nouvelle série d'acousmates fantastiques introduit dans le drame le monde des esprits. Ceux-ci ne sont pas nécessairement maléfiques : face aux figures diaboliques en effet, toute une population idéale ou céleste peuple de ses voix l'imaginaire dramatique. A l'égard des figures légendaires, lorsque ce ne sont pas leurs paroles qui sont rapportées par les personnages, d'autres motifs viennent en rappeler la présence. Elles ne sont d'abord parfois que simplement nommées : Aengus invoqué par Forgael dans *The Shadowy Waters*, Edain par Mary dans *The Land of Heart's Desire*, ou par les musiciennes dans *Deirdre* ; Lugaid Redstripe et son épouse par Naoise toujours dans *Deirdre*, et même, en quelque sorte, Morian Shehone, la figure tragique légendaire qui couvre en épigraphe l'ensemble de *The Countess Cathleen*. Pour certaines d'entre elles, un motif supplémentaire vient hanter au sens propre l'imaginaire des personnages : celui du rire, un rire parfois tragique, aux résonnances

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 7 « Dans les buissons là-bas, / Il y a deux oiseaux – si on peut les appeler oiseaux – / Je n'ai pas pu bien les voir à cause des feuilles - / Mais ils ont la forme et la couleur de hiboux cornus / Et je suis presque sûr qu'ils ont un visage humain » (tr. J. G.).

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 408. « *La Gardienne du Puits imite une nouvelle fois le cri de l'épervier.* / Le Jeune Homme : Ce cri ! / Ce cri encore. Il vient de cette femme, / Mais pourquoi crie-t-elle comme crie l'épervier ? / Le vieil homme : C'était sa bouche, mais pas elle pourtant, qui a crié. / C'était cette ombre qui a crié derrière sa bouche » (tr. F. X. J.).

nietzschéennes. Dans *The King's Threshold* en particulier, Seanchan ne cesse d'y faire allusion sur un mode tantôt lyrique, tantôt plus imprécatoire :

[...] And I would have all know that when all falls
In ruin, poetry calls out in joy
Being the scattering hand, the bursting pod,
The victim's joy among the holy flame,
God's laughter at the shattering of the world⁴⁵⁰.

On retrouve d'ailleurs ce rire d'un Dieu vengeur à l'instant-même de sa mort :

Dead faces laugh. *He falls and then half rises*
King ! King ! Dead faces laugh. *He dies*⁴⁵¹.

Dans *The Shadowy Waters*, la voix imaginaire de Iollan aux armes d'or est, elle aussi, associée au rire :

I have heard that he was proud and laughing
Blue-eyed, and a quick runner on bare feet,
And that he died a thousand years ago.
[...]
I knew him well, and while I heard him laughing
They killed him at my feet
[...]⁴⁵².

Dans *On Baile's Strand* la voix de Aoife, cette reine lointaine avec qui Cuchulain connut une brève et fulgurante passion, a le même caractère : « with that high, laughing, turbulent head of hers », dit Cuchulain. C'est également le cas des amants imaginaires évoqués par la première chanson des musiciennes dans *Deirdre* : « Lovers, if they may not laugh, / Have to cry, have to cry » ; tandis que, dans la deuxième, une allusion énigmatique est faite au « laughing element », allusion qui fait écho à une phrase de Forgael reprenant quasiment les mêmes termes :

There are some
That weigh and measure all in these waste seas –
[...] They have it that the plans of kings and queens

⁴⁵⁰ *Ibid.*, pp. 266-267. « Seanchan : [...] Et je voudrais que tous sachent que lorsque tout tombe / En ruines, la poésie crie de joie / Car elle est la main du semeur, la cosse qui éclate, / La joie de la victime dans la flamme sacrée, / Le rire de dieu devant le monde qui vole en éclat [...] » (tr. J. G.).

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 310. « Il rit le visage du mort ! *Il tombe et se relève à demi*. Roi ! Roi ! Il rit le visage du mort. *Il meurt* ».

⁴⁵² *Ibid.*, p. 332. « On m'a dit qu'il était fier et plein de rire, / Qu'il avait les yeux bleus, qu'il courait vite sur ses pieds nus, / Et qu'il est mort il y a mille ans. [...] Je le connaissais bien, et alors que je l'entendais rire / Ils l'ont tué à mes pieds [...] ».

Are dust on the moth's wing ; [...] that nothing matters
but laughter and tears – laughter, laughter and tears⁴⁵³.

Lorsque ce n'est pas le rire, c'est encore l'oiseau, mais cette fois-ci son chant, qui est associé à cette voix de l'au-delà. Ainsi encore dans *Deirdre*, lorsque Conchubar évoque la race « cousine du soleil » « [that] have no blood in their veins / [...] nor speech but singing »⁴⁵⁴, ou encore dans *The King of the Great Clock Tower* : « Should he speak, it is the speech of birds »⁴⁵⁵, ce qui nous permet d'introduire, dans cet orchestre spirituel, l'ensemble des voix explicitement divines, à commencer par les figures des anges. Il faut d'abord évoquer la scène finale, spectaculaire, de *The Countess Cathleen*, où des anges apparaissent en fanfare, au milieu des éclairs, des vapeurs, et surtout d'un orchestre de jugement dernier :

The darkness is broken by a visionary light. The Peasants seem to be kneeling upon the rocky slope of a mountain, and vapour full of storm and ever-changing light is weeping above them and behind them. Half in the light, half in the shadow, stand armed angels. Their armour is old and worn, and their drawn swords dim and dented. They stand as if upon the air in formation of battle and look downward with stern faces. The Peasants cast themselves on the ground.

[...]

The Angel : The light beats down ; the gates of pearl are wide ;
And she is passing to the floor of peace,
And Mary of the seven times wounded heart
Has kissed her lips, and the long blessed hair
Has fallen on her face ;

[...]

*A sound of far-off horns seems to come from the heart of the light. The vision melts away, and the forms of the kneeling Peasants appear faintly in the darkness*⁴⁵⁶.

Quelques années plus tard, en 1903, Yeats crée le personnage de l'ange de *The Hour-Glass*. Une didascalie souligne l'importance de sa voix, qui trouva, à la création de la pièce, son interprète en la personne de la comédienne Florence Farr, dont Yeats louait la voix mélodieuse.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 326. « Il en est qui pèsent et mesurent toutes choses sur ces mers désolées ; [...] / Pour ceux-là les projets des rois et des reines / Ne sont que poussière sur les ailes des papillons de nuit, et rien n'importe / Que rire et larmes, rire, rire et larmes [...] ».

⁴⁵⁴ *Ibid.*, pp. 379-380. « Elles n'ont pas de sang dans les veines [...] et leur langage est le chant ».

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 991.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, pp. 167-169. « L'obscurité est brisée par une lumière visionnaire. Les paysans semblent s'agenouiller sur le flanc rocaillieux d'une montagne, et une vapeur d'orage et de lumière changeante passe au-dessus d'eux et derrière eux. A moitié dans la lumière, à moitié dans l'ombre, se tiennent des anges armés. Leur armure est vieille et usée, et les épées qu'ils ont tirées ternies et ébréchées. Ils semblent se tenir en l'air en ordre de bataille et regardent vers le bas avec des visages sévères. Les paysans se jettent sur le sol. [...] L'Ange : La lumière est intense ; les portes de perle sont grandes ouvertes ; / Et elle entre dans le séjour de paix / Et Marie au cœur blessé sept fois / A baisé ses lèvres, et les longs cheveux bénis / Se sont répandus sur son visage [...] Un son de cors au loin semble venir du cœur de la lumière. La vision se dissipe et les formes des paysans agenouillés apparaissent indistinctement dans l'obscurité » (tr. J. G.).

*It may be played by a man if a man can be found with the right voice*⁴⁵⁷.

Qu'en est-il de cette « voix appropriée », si ce n'est que l'on suppose que la voix de *mezzo* de Florence Farr lui conférerait ce caractère androgyne probablement rêvé par Yeats, en perpétuelle quête de « l'unité d'être » rassemblant les contraires, en particulier masculin et féminin ? Il faut aussi évoquer les étoiles chantantes, associées au rire, auxquelles fait encore allusion Seanchan :

The stars had come so near me that I caught
Their singing. It was praise of that great race
That would be haughty, mirthful, and white-bodied,
With a high head, and open hand, and how,
Laughing, it would take the mastery of the world⁴⁵⁸.

Cette univers de voix céleste nous entraîne vers l'idéalité du souffle et du chant : « But I am labouring / For some that shall be born in the nick O'time / And find sweet nurture, that they may have voices / Even in anger, like the strings of harps [...] »⁴⁵⁹, dit encore Seanchan. Dans l'imaginaire yeatsien, ces voix constituent une sorte de représentation de la simplicité ou de la pureté dont l'oiseau est la figure par excellence.

2.5. Sounds of lamentation : les voix et la revenance.

*No sooner were the Danes expelled than Strongbow came in.
The shaping of bardic tales, [...] all came to an end.
[...] there behind the Ireland of to-day, lost in the ages,
this chaos murmurs like a dark and stormy sea full of the sounds of lamentation.*

W. B. Yeats, « Bardic Ireland »,
in *Uncollected Prose I – 1st reviews and articles 1886-1896*,
collected and edited by John P. Frayne, London, Macmillan, 1970, p. 166.

Par le biais des acousmates, et en particulier de ce que nous avons appelé les « acousmates de l'énonciation », la dramaturgie yeatsienne trouve des formes de théâtralité qui permettent d'introduire de façon indirecte dans la fable tout un ensemble de figures spectrales. On peut associer ces manifestations aux représentations que fait l'antiquité grecque

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 597. « Il peut être joué par un homme si l'on peut trouver un homme qui ait la voix appropriée ».

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 301. « Les étoiles sont venues si près de moi que j'ai capté / Leur chant. Elles louaient cette grande race / Qui serait hautaine, joyeuse, blanche de corps, / La tête haute, la main ouverte, et qui, / En riant, prendrait la maîtrise du monde » (tr. J. G.).

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 266. « Mais je peine / Pour ceux qui naîtront à l'heure voulue, / Et trouveront douce nourriture, afin que leur voix, / Même courroucée, ressemble aux cordes des harpes ; [...] » (tr. J. G.).

des morts et des fantômes : ceux-ci sont désignés par le terme *eidolon*, qui appartient à la racine du verbe voir, et signifie aussi bien simulacre qu'image. Patricia Vasseur-Legangneux⁴⁶⁰ explique ainsi que l'on rencontre dans l'épopée homérique trois formes d'*eidola*, lesquelles recourent les différents cas de figures présents dans l'œuvre de Yeats : les personnages morts parlant par l'intermédiaire d'un vivant (Swift, les têtes coupées), ou les personnages vivants dont on perçoit la part fantomale (le mendiant, la reine, la foule, les apôtres), s'apparentent en effet à deux de ces formes, lorsqu'il s'agit de représenter soit l'image fantomatique d'un mort qui apparaît en rêve, soit l'âme d'un défunt convoquée par les vivants. Les figures d'esprits « empruntant » le corps d'un vivant pour parler (Bricriu, les oiseaux à têtes d'homme) et, au-delà, toutes les manifestations sonores d'un monde spirituel bruissant, tantôt inquiétant, tantôt harmonieux, s'apparentent plus, quant à elles, aux apparitions, au milieu des vivants, d'un double produit par un dieu à la semblance d'une personne vivante, que les grecs appellent *phasma*.

Les textes organisent donc dans leur structure profonde un concert, et les voix apparentes des personnages véhiculent une circulation souterraine entre d'autres actants, surnaturels, archaïques, mythologiques, se manifestant par le visuel et surtout l'auditif. C'est peut-être là que se situe la représentation de l'imaginaire occulte de Yeats : musicien du seuil et des limites, il met en scène des lieux de passage et de réverbération, et y place, selon des modalités à la fois récurrentes et variables, des figures à mi-chemin entre incarnation et désincarnation. Dans ses textes se croisent une tradition religieuse ré-investie et détournée (les voix angéliques), et un usage concret et profane du concept d'acousmate.

Dans une modernité forgée aux concepts binaires de la linguistique son/sens, langage/parole, langue/discours, écrit/oral, etc, les acousmates sont un non-dit, une chose oubliée voire refoulée de peur qu'avec eux reviennent nous hanter l'inspiration ou l'enthousiasme ou toute autre notion faisant du poète un être habité par une instance qui le dépasse⁴⁶¹.

Tout un ensemble de procédés permettent ainsi dans l'écriture de donner une forme à l'indirect, à ce qui n'a pas de présence. Au-delà de la simple figuration, dans la fiction théâtrale, de personnages de revenants, de morts, ou d'esprits, Yeats s'inscrit de fait dans une double tradition d'articulation entre le travail de l'écriture et la figure de la mort : une

⁴⁶⁰ Patricia VASSEUR-LEGANGNEUX, « Des fantômes épiques aux fantômes tragiques : héritage, transformations, inventions dans l'antiquité grecque », in *Dramaturgies de l'ombre*, sous la direction de Françoise Lavocat et François Lecercle, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2005, pp. 15-27.

⁴⁶¹ Patrick QUILLIER, « Des acousmates d'Apollinaire aux voix de Bonnefoy, quelques réflexions sur la fine écoute », in *Littérature*, n°127, numéro spécial, septembre 2002, « L'Oreille, la voix », p. 185.

tradition poétique d'abord, qui depuis le « Je est un autre » rimbaldien, s'interroge sur les rapports spécifiques entre la voix poétique et une forme d'altérité radicale. Plus proche de nous par exemple, un autre poète comme Philippe Jaccottet confie : « En moi par ma bouche n'a jamais parlé que la mort. Toute poésie est la voix donnée à la mort »⁴⁶². Une tradition théâtrale ensuite, qui, au-delà ou en-deçà de la question de la fiction dramatique, du *muthos*, s'interroge sur le statut de l'événement théâtral lui-même. D'une part, il existe une relation intrinsèque entre la matérialité théâtrale et l'univers fantômal. Et d'autre part si, dans le Nô en particulier, par la représentation, l'invisible trouve sa matérialisation dans le visible de la scène, c'est parce que l'acteur, par le pouvoir médiumnique de son corps et de sa voix, pliés à une extrême discipline, sait faire apparaître cet invisible, rendre animé l'inanimé. Dans cette entreprise, la voix et la musique constituent les media privilégiés permettant aux figures spectrales de prendre forme.

⁴⁶² Philippe JACCOTTET, *La Semaïson*, Paris, Gallimard, 1985, p. 29, cité par Fabien VASSEUR, in « Jaccottet, Voix de Purcell » in *Littérature*, *op. cit.*, pp. 3-18.

Chapitre 3. – Mutations de la parole soliste.

Dans une première époque de l'œuvre dramatique de Yeats, la construction d'un « théâtre des voix » fondé sur la variété et l'expressionnisme des compositions sonores, conduit à une transformation des personnages, caractérisée par l'articulation entre la désindividualisation de figures regroupées en voix collectives, elles-mêmes solidaires ou au contraire adversaires d'autres figures. La plupart des fables dramatiques se résument à des conflits de voix : autour d'une figure héroïque, représentée métonymiquement par sa voix, enchantresse ou prophétique, se positionnent, avec ou contre elle, un ensemble de voix secondes.

Ces choix dramaturgiques ne peuvent s'accompagner que d'un bouleversement dans l'organisation énonciative du discours, au détriment de la forme traditionnelle du dialogue interpersonnel. Les personnages « solistes » sont, en particulier, concernés au premier chef par la solitude d'une parole non adressée : leurs voix, dont la première des caractéristiques est la performativité – sa simple irruption prenant valeur d'action, s'opposer, maudire, envoûter, ravir – sont naturellement portées à ne pas s'inscrire dans un procès de communication interpersonnelle, mais à rester, au contraire, dans la puissance de leur solitude. Au-delà de ces figures centrales, tous les personnages (les individus autant que les groupes, les héros autant que les personnages secondaires) semblent, sous des formes diverses, mûs par cette dynamique d'une « parole de soi », parole à la fois solitaire et intégrée au jeu du dialogue théâtral. C'est dans ce contexte que l'écriture dramatique de Yeats, où se croisent de plus en plus, au fil des œuvres et dès les années 1900, dialogues intérieurs et soliloques croisés, connaît au tournant des années 1910, une mutation décisive, lorsque la figure du poète, jusqu'alors intégrée à la fiction dramatique, s'impose comme instance extra-diégétique, et s'interpose entre la fable et son lecteur/spectateur.

3.1. Une parole non adressée : monologue et dialogue intérieur.

Ainsi les personnages d'enchanteurs, en ne « s'adressant à personne », ou en développant un discours par-delà le cadre d'un simple échange, sont-ils le lieu d'une subversion du cadre attendu du dialogue, dans des textes qui semblent pourtant en respecter, au moins pour une part, les formes traditionnelles. Le personnage parle comme s'il « pensait à voix haute », sans qu'il y ait présence d'une deuxième personne dans son discours, alors que

d'autres locuteurs sont présents ; ou bien, à l'intérieur de ce discours, un jeu de mélange des personnes induit une complexité calculée dans les niveaux d'adresse de parole. Le statut du discours est alors incertain, à mi-chemin entre l'aparté et l'adresse : le personnage, sans s'adresser à ceux qui l'entourent, s'adresse à soi-même, ou à une part de lui-même, ou encore à un personnage imaginaire ou disparu ; et à l'inverse, s'il semble s'adresser à soi-même ou à des absents, les autres présents n'en sont pas moins des interlocuteurs seconds et implicites.

3.1.1. Théâtre de la parole dans les répliques chantées.

Quand bien même les personnages cités plus haut – Aleel, l'enfant, Cathleen ni Houlihan, Forgael, Seanchan ou Deirdre – restent des personnages impliqués dans des échanges de paroles, leur discours s'échappe régulièrement dans une parole sans interlocuteur, tout du moins apparent. Les fragments chantés sont évidemment le lieu privilégié du phénomène, ce que des didascalies rendent parfois explicite, à l'instar de Cathleen : « *She begins singing half to herself* »⁴⁶³, ou, implicitement, d'Aleel, lorsqu'il traverse la scène en chantant alors qu'il n'y a personne⁴⁶⁴. Et même lorsqu'il y a quelqu'un, le chant tire le discours hors de l'échange, et l'emmène dans un autre registre de parole, plus intime. Dans le premier des trois chants de Aleel, précisément, il chante à la première personne – que tout porte à identifier comme la sienne – en présence de Shemus, et même en le regardant. Le chant pourtant creuse un écart subtil non seulement entre les deux personnages, mais aussi entre cette première personne et le *je* du discours parlé qui précède ou qui suit : comme si ce dernier construisait théâtralement par le chant une représentation imaginaire de lui-même.

Oona, Mary and Cathleen go out. Aleel looks defiantly at Shemus.

Aleel singing : Were I but crazy for love's sake
 I know who'd measure out his length,
 I know the heads that I should break
 For crazy men have double strength.
 [...] ⁴⁶⁵

⁴⁶³ *Var. Pl.*, p. 23.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 129 : « Impetuous heart be still, be still, / Your sorrowful love can never be told, / Cover it up with a lovely tune. / He who could bend all things to His will / Has covered the door of the infinite fold / With the pale stars and the wandering moon ».

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 23. « Si j'étais seulement fou d'amour / Je sais qui s'étalerait par terre, / Je sais les têtes que je briserais / Car les fous sont doublement forts [...] » (tr. J. G.).

De la même façon, dans le dernier chant (« Impetuous heart, be still, be still »), l'impératif à la deuxième personne interpelle plutôt le cœur de celui qui chante, lequel s'adresse donc à une part de lui-même. C'est également le cas dans le deuxième, au milieu de la scène 2, où le *tu* ouvre en quelque sorte un jeu de doubles entre le-poète-qui-chante et le-poète-dans-la-chanson :

Oona : Rest on my arm.
These are no thoughts for any Christian ear.

Aleel : I am younger, she would be too heavy for you.
He begins taking his lute out of the bag. Cathleen, who has turned towards Oona, turns back to him.

This hollow box remembers every foot
That danced upon the level grass of the world,
An will tell secrets if I whisper to it.
Sings Lift up the white knee,
Hear what they sing,
Those young dancers
That in a ring
Raved but now
Of the hearts that broke
Long, long ago
For their sake. [...] ⁴⁶⁶

Dans *Cathleen ni Houlihan* le chant de Cathleen, au milieu de ses hôtes qui viennent de l'accueillir, débute à la première personne, tel une sorte de confidence à voix haute, et se poursuit par une adresse à une femme imaginaire, la veuve de l'un des morts de l'insurrection de 1798. Plus tard, le *tu* du chant « Do not make a great keening » semble poursuivre ce dialogue, qui bientôt se mue en litanie d'hommage aux morts :

Old Woman : I thought I heard the noise I used to hear when my friends came to visit me.

She begins singing half to herself
I will go cry with the woman,
For Yellow-haired Donough is dead,
With a hempen rope for a neckcloth,
And a white cloth on his head,

[...]

Old Woman *who is standing in the doorway* : They are wondering that there were songs made

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 57. « Oona : Appuyez-vous sur mon bras. / Ce ne sont pas des pensées pour une oreille chrétienne. / Aleel : Je suis plus jeune, elle serait trop lourde pour toi. / Il se met à sortir son luth du sac. Cathleen, qui s'est d'abord tournée vers Oona, se retourne vers lui. / Cette boîte creuse se souvient de chaque pied / Qui a dansé sur l'herbe lisse du monde, / Et lui dira des secrets si je le lui demande tout bas. / Il chante. / Lève le genou blanc ; / Ecoute ce qu'elles chantent / Ces jeunes danseuses / Qui dans une ronde / Rêvaient tout à l'heure / Des cœurs qui se brisèrent / Il y a longtemps, il y a longtemps / Par amour pour elles » (tr. J. G.).

for me ; there have been many songs made for me. I heard one on the winds this morning.

Sings. Do not make a great keening
When the graves have been dug to-morrow.
Do not call the white-scarfed riders
To the burying that shall be to-morrow.

[...]

They shall be remembered for ever,
They shall be alive for ever
They shall be speaking for ever,
The people shall hear them for ever⁴⁶⁷.

Dans *On Baile's Strand* comme dans *Deirdre*, les chants des deux trios féminins sont écrits à une troisième personne tantôt narrative, tantôt réflexive, coupés de toute relation discursive avec les autres protagonistes : dans la première, les femmes chantent une litanie qui consacre la cérémonie du serment d'obéissance de Cuchulain ; dans la seconde, les femmes interrompent le fil du dialogue par leur commentaire lyrique. Dans *The Green Helmet*, comme il a été vu dans le premier chapitre de cette partie, la figure d'Emer use de façon plus typiquement épique de la troisième personne pour glorifier Cuchulain, et de la première pour affirmer sa place à ses côtés, dans un chant qui, s'il surplombe le dialogue qui précède et qui suit, contribue à la tension dramatique entre le personnage et ses rivales, épouses des rois Laegaire et Conall.

Ce phénomène de « sortie » du dialogue dans et par les fragments chantés, où le héros se réfugie dans son théâtre personnel, n'est au demeurant pas propre au premier théâtre de Yeats, et se retrouve à l'autre bout de son œuvre. Si l'on fait abstraction des fragments chantés des musiciens – sur lesquels nous reviendrons ultérieurement –, en se concentrant sur ce qui concerne encore les protagonistes eux-mêmes, le dyptique que constitue *The King of the Great Clock Tower* et sa variante *A Full Moon in March* est à cet égard éloquent : dans la première, la Reine commence par rester muette face aux injonctions du Roi, brisant toute possibilité d'échange et enfermant celui-ci dans un soliloque :

The King : 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 made 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.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, pp. 224, 228, 229. Voir traduction en annexe I-7 p. 579.

*There is a pause. The Queen neither speaks nor moves. [...]*⁴⁶⁸

Dans les deux, les chansons de la reine et du mendiant/porcher (ou plutôt de sa tête) sont à double titre un exemple frappant de subversion totale des règles de l'échange interpersonnel ordinaire : si la chanson de la Reine dans *A Full Moon in March* est une parole où un *je* s'adresse à un *tu*, il reste que tout est *mis en scène* de façon à faire de cette adresse un théâtre purement mental, n'exprimant rien d'autre qu'une pensée intérieure venue d'un abîme de solitude :

First Attendant : Her lips are moving.

Second Attendant : She has begun to sing.

First Attendant : I cannot hear what she is singing.

Ah, now I can hear.

(singing as Queen)

Child and darling, hear my song,

Never cry I did you wrong ;

Cry that wrong came not from me

But my virgin cruelty.

Great my love before you came,

Greater when I loved in shame,

Greatest when there broke from me

Storm of virgin cruelty.

(The Queen dances to drum-taps and in the dance lays the head upon the throne)

Second Attendant : She is waiting.

First Attendant : She is waiting for his song.
The song he has come so many miles to sing.
She has forgotten that no dead man sings.

Second Attendant *(laughs softly as Head)* :
He has begun to laugh.

First Attendant : No ; he has begun to sing.

Second Attendant *(singing as Head)* :

I sing a song of Jack and Jill

[...] ⁴⁶⁹.

⁴⁶⁸ *Var. Pl.*, p. 993. Il faut noter l'association, dans le discours du Roi, entre ce silence et la mort. « Et maintenant devant la cour assemblée, devant / Les voisins, les serviteurs, / Les courtisans, les hommes en armes, / Je vous demande votre pays, votre nom, votre famille, / Et ce n'est pas la première fois. Pourquoi restez-vous assise là / Muette comme une image de bois ou de métal, / Ecran entre les vivants et les morts ? / Toutes les personnes ici assemblées, parce / Qu'elles jugent ce silence insupportable, / Fixent les yeux sur vous ».

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 987. « Premier serviteur : Je n'entends pas ce qu'elle chante. / Ah, j'entends à présent. / *Elle chante pour la reine* : Mon enfant, mon amour, écoute ma chanson, / Ne crie jamais le mal que je t'ai fait ; / Crie que le mal n'est pas venu de moi / Mais de ma cruauté de vierge. / Grand mon amour avant que tu ne viennes, / Plus grand encore quand je t'aimais honteuse, / Et plus grand que jamais quand a éclaté l'orage / De ma cruauté de vierge. / *La Reine danse au rythme du tambour, et en dansant pose la tête sur le trône* ». L'allusion au *Hérodiade* de Mallarmé est ici limpide, en particulier les vers : « J'aime l'horreur d'être vierge et je veux / Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux / Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile / Inviolé, sentir en la chair inutile / Le froid scintillement de ta pâle clarté, / Toi qui te meurs [...] » voir Stéphane MALLARME,

Au cœur de cette séquence, il y a les deux chants, de la Reine, puis de la tête coupée. Dans le premier, un *je* s'adresse à un *tu*, et ces deux interlocuteurs sont en principe identifiés : la Reine d'un côté, et la tête coupée de l'autre. Qui plus est cette parole est à l'injonctif, mode qui renforce l'adresse. Mais deux phénomènes brisent la dynamique du dialogue. D'une part, et surtout, c'est le système de paroles rapportées qui suspend la continuité de l'échange, et crée un effet de distance. La réplique de la Reine est en effet rapportée sous forme de chant par le *First attendant*, alors qu'il vient d'ouvrir un rideau découvrant celle-ci qui danse, la tête coupée dans ses mains⁴⁷⁰. Ce n'est donc pas la Reine qui parle physiquement, c'est le premier serviteur-musicien. Ce n'est pas la tête qui parle, c'est le second serviteur-musicien. Pendant que les musiciens rapportent les propos des protagonistes, la Reine danse avec, ou face à, la tête coupée du porcher. Si la parole enchâssée émane de la reine et s'adresse à la tête, en tant que parole rapportée, elle procède d'une autre situation d'interlocution : celle de l'échange entre les deux musiciens. L'adresse initiale est de ce fait, interrompue. Par ailleurs, la contiguïté entre d'un côté le silence du personnage physique de la Reine elle-même, qui danse face à la tête, et de l'autre la parole de cette même Reine rapportée par le musicien, fait de cette parole, même adressée, l'expression d'une pensée, ou d'une vision intérieure du personnage. Quant à la parole de l'autre musicien, on comprendra qu'elle résout naturellement, et sur un mode onirique, le paradoxe de l'impossible chant du mort à la tête coupée, ce qui vient contredire la réplique : « Elle oublie que nul homme mort ne peut chanter ». Le discours rapporté par les musiciens est *in absentia*, ou du non-discours, de la part de quelqu'un qui ne dit rien. Ce procédé permet de mettre en scène l'échange entre la vivante et le mort, voire même d'accuser leur caractère spectral commun, et de les rassembler dans une même zone intermédiaire, à mi-chemin entre réalité et fantasme, monde des vivants et monde des morts. D'autre part, il faut faire un sort à la forme chantée des deux textes. Celle-ci contribue en effet, en lyrisant les discours, à les clore chacun sur eux-même. Le chant construit une sorte de fiction dans la fiction, dans laquelle chacun des deux personnages, à sa

« Hérodiade – Scène », in *Poésies*, Paris, Gallimard (collection « Poésie »), 1992, pp. 27-34. L'intérêt d'une telle association ne réside au demeurant pas tant dans l'effet de citation lui-même, que dans l'analogie des modes d'énonciation, de par le basculement d'une parole apparemment dialoguée dans la solitude d'un théâtre mental. Peter Szondi résume le phénomène en une formule : « Le drame poétique n'est pas de la poésie dialoguée, mais du théâtre imaginaire », in Peter SZONDI, *Poésies et Poétiques de la Modernité*, op. cit., p. 87. Dans le discours, le choix de la parole rapportée permet d'exprimer ce statut intermédiaire d'un sujet qui « oscille entre le monde physique et le monde psychique » (*ibidem*).

⁴⁷⁰ La scène était déjà identique dans *The King of the Great Clock Tower*, quoiqu'écrite de façon moins subtile, sans qu'il y ait encore le rituel théâtral de l'ouverture du rideau intérieur, et sans qu'il y ait simultanément entre l'image de la danse et le texte – alors que c'est précisément cette simultanément qui rend visible le mouvement mental du monologue. Mais les paroles elles-mêmes exprimaient déjà le soliloque, évoquant le mendiant à la 3^{ème} personne.

façon, opère un dédoublement de lui-même comme de son interlocuteur. Dans celui de la Reine, les termes amoureux et maternels qui désignent l'interlocuteur, *child*, *darling*, et l'intimité d'un discours soudain de l'ordre de l'aveu et de la culpabilité, contrastent violemment avec le mépris que le personnage manifestait précédemment à l'égard du porcher. Cette parole adressée mais sans interlocuteur direct s'adresse ainsi plus à « l'autre en soi », l'autre spectral en soi, qu'à l'autre réel. Le chant de la tête, de son côté, s'inspire d'une comptine, d'une *Nursery Ryme* très connue dans le monde anglophone. Cette comptine met en abyme la situation dramatique de la pièce : Jill, double de la Reine, a tué Jack, double du mendiant.

Le décalage entre locuteur et énonciateur, la contiguité du personnage parlant/chantant et du personnage muet, et le jeu de faux dialogue entre un acteur et ce qui s'apparente en réalité à une marionnette – tous ces éléments conjoints sont ainsi un habile moyen de mettre en scène une adresse à la tête du mort sous forme de « pensée parlée », en commentaire d'une scène de pantomime.

3.1.2. Dialogue dans le monologue.

On le voit, ce mouvement de retrait, de sortie de l'échange interpersonnel effectué par le personnage, est donc proportionnel à l'émergence d'un autre échange, à l'intérieur de lui-même : un dialogue se noue dans le fil de son monologue, ouvrant une fenêtre sur un théâtre mental enchâssé dans le drame. On pourrait appliquer cette réflexion à de nombreux autres exemples, dépassant le cas de figure initial de paroles chantées. La structure même de *The Hour-Glass* peut ainsi être envisagée comme une sorte de drame à stations où le *Wise Man*, d'interlocuteur en interlocuteur, de dialogue en dialogue, échoue dans ses tentatives de réparation de son scepticisme, et se retrouve dans une solitude croissante, aux prises avec son angoisse, qu'exprime une parole progressivement plus solitaire et plus intérieurement agitée :

First Pupil :	Something has troubled him. <i>Pupils go out.</i>
Wise Man :	Twice have I dreamed it in a morning dream, Now nothing serves my pupils but to come With a like thought. Reason is growing dim ; A moment more and Frenzy will beat his drum And laugh aloud and scream ; And I must dance in the dream. No, no, but it is like a hawk, a hawk of the air, It has swooped down – and this swoop makes the third –

And what can I, but tremble like a bird ?⁴⁷¹

Le personnage tente ici de s'arracher aux songes, aux visions de demi-sommeil qui s'emparent de lui – la récurrence du terme *dream*, et les allitérations obsessionnelles en témoignent –, et sa brutale rétractation, en fin de réplique, manifeste son ambivalence, entre raison et folie, rêverie et veille, comme si deux voix opposées parlaient à travers lui. Plus loin, il dit encore : « What foolish stories they have told of the ghosts / that fumbled with the clothes upon the bed... »⁴⁷², ou bien « I will go out – but if I go / The glass will let the sands run out unseen / I cannot go – I cannot leave the glass »⁴⁷³. Les fréquentes tournures interrogatives ou négatives sont autant de manifestations d'un dialogue avec soi-même, parfois violent, qui vient se substituer à tout échange avec d'autres interlocuteurs. Dans la dernière version de *The Shadowy Waters*, un monologue de Forgael témoigne encore des longs soliloques lyriques des versions initiales, lorsque, abandonné par les marins partis se battre sur l'autre navire, il décrit les oiseaux à tête d'homme, figures des âmes des morts, et restitue leurs dialogues imaginaires, avant de s'adresser lui-même à eux. Et même si toute l'histoire de l'écriture de cette pièce n'est que la lutte de Yeats contre l'écriture monologuée⁴⁷⁴, sa résistance à cette contrainte est telle que tous les moyens sont bons, jusqu'à cette dernière version, pour préserver le soliloque onirique du personnage : ainsi de cette magnifique séquence durant laquelle, alors que Dectora traverse une à une les étapes de l'envoûtement, Forgael est soudain saisi de doutes. Le texte déploie alors plusieurs longues répliques du héros, entrecoupées par quelques brèves interventions de Dectora, mêlant deuxième et troisième personnes, et créant une confusion volontaire, dans les discours de l'un comme de l'autre, sur l'identité de leur (ou leurs) interlocuteur(s) : la seconde personne désignant les oiseaux, ou Dectora, et la troisième Dectora, ou Iollan, ou Forgael lui-même. Cette séquence peut ainsi être décrite comme un processus d'*anagnorisis*, de reconnaissance, où le fait même du dialogue est en jeu, où la parole a pour enjeu la douloureuse gestation d'un échange à la première et à la deuxième personne :

⁴⁷¹ *Var. Pl.*, p. 587. « Le premier élève : Quelque chose l'a troublé. / Les élèves sortent. / Le Sage : Deux fois je l'ai rêvé dans un rêve du matin, / Maintenant mes élèves n'ont rien de mieux à faire / Que de venir avec une semblable pensée. La raison s'obscurcit ; / Un moment de plus et la Frénésie battra du tambour, / Rira de toute ses forces et criera ; / Et je dois danser dans le rêve. / Non, non, c'est comme un épervier, un épervier de l'air, / Il s'est abattu – et cette descente est la troisième / Et que puis-je, sinon trembler comme un oiseau ? » (tr. J. G.).

⁴⁷² *Ibid.*, p. 597. « Quelles histoires stupides n'a-t-on pas racontées sur les fantômes / Qui fouillaient dans les couvertures du lit [...] » (*id.*)

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 625. « Je vais sortir ; mais si je sors, / Le sablier laissera couler le sable sans que je le voie. / Je ne peux pas sortir ; je ne peux pas m'éloigner du sablier » (*id.*)

⁴⁷⁴ Nous reviendrons plus loin sur les querelles concernant la dramaturgie de *The Shadowy Waters*, et sur les premières versions de la pièce.

Forgael : Do you know me, lady ? I am he
 That you are weeping for.
 Dectora : No, for he is dead.
 O ! O ! O ! O ! for golden-armed Iollan.
 Forgael : It was so given out, but I will prove
 That the grave-diggers in a dreamy frenzy
 Have buried nothing but my golden arms.
 [...] *He starts up, listening to the birds.* [...]

What are the birds at there ?
 Why are they all a-flutter of a sudden ?
 What are you calling out above the mast ?

[...]

Dectora (*laughing*) : Why, it's a wonder out of reckoning
 That I should keen him from the full of the moon
 To the horn, and he be hale and hearty.

Forgael : How have I wronged her now that she is merry ?
 But no, no, no ! Your cry is not against me.
 You know the councils of the Ever-living,
 And all the tossing of your wings is joy
 And all that murmuring's but a marriage song ;

[...]

Dectora : Why do you turn away and hide your face
 That I would look upon for ever ?

Forgael : My grief !

Dectora : Have I not loved you for a thousand years ?

Forgael : I never have been golden-armed Iollan.

Dectora : I do not understand. I know your face
 Better than my own hands.

Forgael : I have deceived you
 Out of reckoning.

[...] ⁴⁷⁵

Dans *The King's Threshold*, Seanchan va et vient entre silence et épanchement lyrique ou tirades imprécatrices, échappant à tout échange interpersonnel direct, et y revenant de temps à autre à des moments choisis. Sa posture initiale, tant mentale que physique, désigne cet écart entre lui et les autres : allongé alors que tous sont debouts, il ne regarde personne « He looks in front of him », « He remains looking into the sky »⁴⁷⁶; le motif de la rêverie est filé tout au long de la pièce, et vise surtout à exprimer cette fermeture sur un imaginaire purement mental : « *He looks dreamily [...] as if in a dream* »⁴⁷⁷, « *being lost in sleep or reverie* »⁴⁷⁸, « *He looks at her dreamily at first* »⁴⁷⁹. Dans le même temps, il semble

⁴⁷⁵ *Ibid.*, pp. 333-334. Voir traduction en annexe 1-8 p. 580.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 300.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 262. « *Il regarde d'un air rêveur [...] Comme dans un rêve* ».

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 261. « *Perdu dans le sommeil ou dans un songe* ».

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 300. « *Il la regarde d'un œil d'abord rêveur* ».

ne pas entendre : « *being lost in sleep [...] he cannot hear them* »⁴⁸⁰. Puis il ne répond pas : « *Pause, finding that Seanchan does not answer* »⁴⁸¹. Et plus loin, le personnage du Chamberlain avoue : « *I cannot make him answer me* »⁴⁸². Parfois encore, Seanchan s'adresse à ses interlocuteurs en parlant d'eux à la troisième personne ; c'est le cas avec l'un de ses élèves : « *I bid that pupil tell me [...] What did he answer ?* »⁴⁸³ Cet entre-deux de la personne, dans une posture qui ne procède ni du monologue pur et simple, ni du dialogue, correspond à un entre-deux de la rêverie, entre veille et sommeil⁴⁸⁴. Plus le dialogue est rompu, plus se déploie un discours dans lequel des interlocuteurs initialement réels deviennent peu à peu les supports obsessionnels d'un autre dialogue, en réalité entre le personnage et lui-même : ainsi du Chambellan, à qui Seanchan commence par répondre, avant de poursuivre en reprenant en boucle ses injonctions impératives, « *Cry out, cry out, cry aloud* »⁴⁸⁵, sans entendre les interventions de son interlocuteur ; ainsi des mains sur lesquelles se projette un discours halluciné sur la lèpre⁴⁸⁶ ; ainsi enfin des visions paradisiaques lors de son dialogue avec sa femme, Fedelm.

On retrouve dans *Deirdre* le même phénomène de fuite du héros, au milieu d'une scène dialoguée, dans un soliloque où le personnage ne dialogue plus qu'avec lui-même : la réplique de l'héroïne, au moment de la mort de Naoise, est une parole qui s'échappe dans une rêverie sur son amant, jouant de l'hypotypose, ponctuée d'interrogations et de réfutations : « *The very moment these eyes fell on him, / I told him ; I held out my hands to him ; / How could he refuse ? At first he would not – / I am not lying – he remembered you. / What do I say ? My hands ? – No, no, my lips [...]* »⁴⁸⁷. Si le discours n'évacue pas son interlocuteur réel, il le déplace dans l'espace-temps de la rêverie. Dans *Purgatory*⁴⁸⁸, tous les jeux de

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 261. « *Perdu dans un sommeil [...] Il les entend pas* ».

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 284. « *Il s'interrompt, voyant que Seanchan ne répond pas* ».

⁴⁸² *Ibid.*, p. 285. « *Je n'arrive pas à l'amener à me répondre* ».

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 264. « *J'ai demandé à cet élève de me dire [...] Qu'a-t-il répondu ?* »

⁴⁸⁴ Cet état intermédiaire fait l'objet de commentaires récurrents de la part de Yeats, en particulier dans son essai *The Philosophy of Shelley's Poetry* : « [...] I have observed dreams and visions very carefully, and am now certain that the imagination has some way of lighting on the truth that the reason has not, and that its commandments, delivered when the body is still and the reason silent, are the most binding we can ever know ». Voir *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 65. Nous reviendrons sur ce point dans notre quatrième partie.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 290.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 296.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 382. « *Au moment même où ses yeux se sont posés sur moi / Je lui ai dit, je lui ai tendu les mains / Comment pouvait-il refuser ? D'abord il ne voulait pas / Je ne mens pas – Il se souvenait de vous. / Que dis-je ? Mes mains – non, non, mes lèvres [...]* ».

⁴⁸⁸ La pièce *Purgatory* fut écrite au printemps 1938, et créée le 10 août de la même année dans le cadre du festival d'été de l'*Abbey Theatre*. Le vieillard était joué par Michael Dolan, acteur célèbre des scènes dublinoises. Le texte ne fut publié par les *Cuala Press*, avec l'essai controversé qui l'accompagnait, *On the Boiler*, qu'en 1939, après la mort du poète (cet essai défendait en termes à peine voilés des thèses eugénistes).

personnes sont bouleversés : dans un texte où le père domine par la parole, la présence de son fils ne l'empêche pas de parler essentiellement pour lui-même, n'utilisant la deuxième personne qu'en de rares occurrences, dix fois seulement dans l'ensemble du texte ; et encore, certaines ne désignent que des adresses au spectre de la femme, d'autres ne sont que des injonctions à regarder et écouter qui, de fait, ne font du fils qu'un simple appui d'un discours entièrement réflexif⁴⁸⁹. Le dialogue n'est alors que le cadre formel du déroulement discontinu d'un soliloque erratique et violent.

3.1.3. Soliloques croisés.

Une autre série d'exemples élargit encore le champ de ces paroles non adressées, à travers le phénomène récurrent de ce que l'on pourrait appeler les soliloques croisés. Non sans analogie parfois avec les séquences chorales décrites plus haut, une parole solitaire se déploie chez des personnages qui sont en situation de dialogue, mais qui n'utilisent jamais la deuxième personne du singulier, ni même parfois la première. C'est déjà le cas, sous une forme limitée et plus conventionnelle, dans plusieurs des ouvertures de pièce de la première période : dans *The Countess Cathleen* par exemple, les répliques, hors de tout échange interpersonnel, sont construites musicalement, et les personnages développent en duo un même motif discursif :

Mary :	What can have made the grey hen flutter so ?
[...]	
Teigue :	They say that now the land is famine struck

Sur le modèle de *La Maison brûlée* de Strindberg, cette brève pièce met en scène un personnage de vieillard hanté, face aux ruines d'une maison d'enfance, par un passé tragique : ressassant, dans le désespoir et la haine, la faute d'une mère déclassée par amour, souillée symboliquement autant que physiquement par un époux roturier et alcoolique, il accuse son père de la ruine aussi bien de sa mère, morte en couches, que de la « big house », ou grande maison, symbole d'un passé glorieux, raffiné et aristocratique, incendiée un soir de beuverie. Par vengeance, le fils qu'il était a tué son père, la nuit-même où a brûlé la maison. A l'issue de la pièce, le vieillard tue son propre fils, rebelle et solidaire du grand-père.

⁴⁸⁹ On pourrait en réalité analyser toute la fable de *Purgatory* en s'appuyant sur cette analyse de l'emploi de la personne dans le texte. Si le père ne s'adresse pas à son fils, c'est bien parce qu'il refuse de le reconnaître. Son discours est dominé par la troisième personne, cette « non-personne » selon la définition de Benveniste (Voir Emile BENVENISTE, « Structure des relations de personne dans le verbe », in *Problèmes de Linguistique Générale I*, Gallimard, collection « Tel », 1966, pp. 225-236). Lorsqu'il s'adresse à lui, c'est la plupart du temps sur le mode impératif, dès sa première réplique : « Study that house » (*Var. Pl.*, p. 1041), puis de nouveau à trois reprises : « Stand there and look » (p. 1042), et « Sit there », suivi d'un possessif à la 2^{ème} personne « your grand-dam » (p. 1043). Deux pages plus loin, il se ré-adresse trois fois à lui, dont deux à l'impératif, de nouveau focalisées sur le regard et l'écoute : « There's nobody here but our two selves ? », « Listen », « Look » (p. 1045). Ce n'est qu'à la fin de la pièce qu'il semble véritablement dialoguer avec lui, et ce juste avant de l'assassiner : « you have been rummaging in the pack », « young as you are, you would have spent it upon drink », « give me that bag », « I will break your fingers » (p. 1047). Il y a donc un lien entre le meurtre et la folie de cette non-parole, que vient conclure le cynisme désespéré des dernières répliques à la deuxième personne.

The graves are walking.

Mary : What can the hen have heard ?

Teigue : And that is not the worst ; at Tubber-Vanach
A woman met a man with ears spread out,
And they moved up and down like a bat's wing.

Mary : What can have kept your father all this while ?⁴⁹⁰

Dans ce faux dialogue où les énoncés se juxtaposent sans se répondre, les répliques de Mary, marquées par les récurrences de termes et de tournures (répétition du mot *hen*, tournure interrogative), ont valeur de refrain. Celles de Teigue développent en plusieurs couplets le motif de la rumeur, des faits incompréhensibles et surnaturels, liés à la famine. Les deux discours se rejoignent dans le motif du frémissement et du battement d'aile – *flutter, bat's wing* –, lui-même expression imagée et fantastique de l'inquiétude et de la misère.

Dans *The Shadowy Waters* c'est la nostalgie du pays qu'expriment tour à tour les deux marins, qui ne sont identifiés précisément que par leur duo :

First Sailor : Has he not led us into these waste seas
For long enough ?

Second Sailor : Aye, long and long enough.
(*break*)

First Sailor : We have not come upon a shore or ship
These dozen weeks.

Second Sailor : And I had thought to make
A good round sum upon this cruise, and turn –
For I am getting on in life – to something
That has less ups and downs than robbery.

First Sailor : I am so tired of being bachelor
I could give all my heart to that Red Moll
That had but the one eye.

Second Sailor : Can no bewitchment
Transform these rascal billows into women
That I may drown myself ?

First sailor : Better steer home,

⁴⁹⁰ *Ibid.*, pp. 5-6. « Mary : Qu'est ce qui peut bien agiter ainsi la poule grise ?

[...] Teigue : On dit que maintenant que la terre est frappée par la famine / Les tombes marchent.

Mary : Qu'est-ce que la poule a bien pu entendre ?

Teigue : Et ce n'est pas le pire ; à Tubber-Vanach / Une femme a rencontré un homme aux oreilles décollées, / Qui se déplaçaient de haut en bas, comme des ailes de chauve-souris.

Mary : Qu'est-ce qui a pu retenir ton père tout ce temps ? » (trad. J. G.).

Whether he will or not ; and better still
To take him while he sleeps and carry him
And drop him from the gunnel⁴⁹¹.

Là encore, la juxtaposition des voix individuelles, isolées autant que rassemblées dans une solitude à la fois personnelle et commune, construit un discours organisé : l'essentiel réside dans l'unité du thème, la parole en écho, valorisant l'identité de sentiment des deux personnages, et l'équilibre du dialogue alterné. Ces soliloques croisés semblent constituer une forme mixte, à mi-chemin entre les effets de choralité et des interventions plus strictement chorales : s'ils s'apparentent en effet, sous une forme plus intimiste, aux séquences parlées dans lesquelles des individualités s'effacent au profit d'une parole collective composée d'interventions à la fois éclatées et convergentes, ils ne sont pas non plus sans parenté avec les moments chantés, organisés en refrains et couplets, des duos ou trios de chanteurs-musiciens. Eux-mêmes ont, au demeurant, des interventions parlées qui, en marge de leurs chants, n'en prennent pas moins une valeur chorale, dans des moments de plaintes déploratives. Celles-ci sont alors structurées par des jeux d'échos et de reprises, comme c'est le cas dans la dernière intervention des musiciennes de *Deirdre* :

First Musician :	They are gone, they are gone. The proud may lie by the proud.
Second Musician :	Though we were bidden to sing, cry nothing loud.
First Musician :	They are gone, they are gone.
Second Musician :	Whispering were enough ⁴⁹² .

Un phénomène analogue peut être observé dans la composition des dernières répliques du trio vocal féminin de *On Baile's Strand* :

⁴⁹¹ *Var. Poems*, pp. 221-222. « Premier marin : Ne nous a-t-il pas conduit depuis assez longtemps / Sur ces mers désolées ? / Deuxième marin : Oui, longtemps, Trop longtemps. / Premier marin : Nous n'avons pas de douze semaines, / Croisé un seul rivage, ni un navire. / Deuxième marin : J'avais pourtant pensé / Rapporter de cette course un beau magot, et comme j'avance en âge, / Abandonner les hauts et bas du métier de pirate. / Premier marin : Je suis si fatigué de cette vie de garçon / Que je pourrais donner mon cœur entier à Moll la Rousse, / Celle qui n'a qu'un seul œil. / Deuxième marin : N'y-a-t-il pas tour de sorcière / Pour transformer ces maudites vagues en femmes / Que je m'y noie ? / Premier marin : Plutôt revenir au port / Qu'il le veuille ou non ; et mieux encore, / Le prendre dans son sommeil et l'emporter / Jusqu'au plat-bord et le jeter à la mer ». Comme l'on sait, c'est précisément ce type de passage que Yeats renie à partir de 1904, pour ré-écrire, dans ce qui deviendra la version officiellement destinée à la scène, un dialogue où les marins « se parlent les uns aux autres », dans un langage qu'il veut plus familier, plus oral.

⁴⁹² *Var. Pl.*, p. 387. « Première musicienne : Ils sont partis, ils sont partis. La fierté doit s'étendre près de la fierté. / Seconde musicienne : Bien qu'on nous ait prié de chanter, ne chantez pas trop fort. / Première musicienne : Ils sont partis, ils sont partis. / Seconde musicienne : Un chuchotement suffit » (trad. J. G.).

First Woman : I have seen, I have seen !

Second Woman : What do you cry aloud ?

First Woman : The ever-living have shown me what's to come.

Third woman : How ? Where ?

First woman : In the ashes of the bowl.

Second woman : While you were holding it between your hands ?

Third woman : Speak quickly !

First woman : I have seen Cuchulain's roof tree leap into fire, and the walls split and blacken.

Second woman : Cuchulain has gone out to die.

Third woman : O ! O !

Second Woman : Who could have thought that one so great as he Should meet his end at this unnoted sword !

First Woman : Life drifts between a fool and a blind man To the end, and nobody can know his end

Second Woman : Come, look upon the quenching of this greatness.
[...]⁴⁹³.

Jusqu'à la double exclamation de la troisième femme, cet échange, bien qu'il ait toute l'apparence d'un dialogue, n'en est pas moins en réalité un soliloque entrecoupé par des répliques interrogatives ou exclamatives qui n'ont qu'une fonction de relance, à la manière des faux dialogues de la tragédie classique. Globalement, ce soliloque s'inscrit dans un effet de choralité en deux mouvements, dont le second s'ouvre lorsque la seconde femme, brisant ce jeu de relance du discours, révèle elle-même l'objet de leur déploration, introduisant le motif de la mort du héros. La double exclamation qui s'en suit prélude à un moment choral où chacune des trois participe, par son propre commentaire, à la déploration.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 514. « La Première femme : J'ai vu, j'ai vu ! / La Deuxième femme : Que cries-tu si fort ? La Première femme : Les Eternels m'ont montré ce qui allait arriver. / La Troisième femme : Comment ? Où ? / La Première femme : Dans les cendres du bol. / La Deuxième femme : Pendant que tu le tenais entre les mains ? / La Troisième femme : Parle vite ! / La Première femme : J'ai vu l'arbre qui soutient le toit de Cuchulain / Happé par le feu et les murs se fendre et noircir. / La Deuxième femme : Cuchulain est sorti pour mourir. / La Troisième femme : Oh ! Oh ! / La Deuxième femme : Qui aurait cru que quelqu'un d'aussi grand que lui / Rencontre sa fin d'une épée inconnue ! / La Première femme : la vie s'écoule entre un fou et un aveugle, / Jusqu'à la fin, et nul ne peut connaître la fin. / la Deuxième femme : Viens voir l'extinction de cette grandeur. » (tr. J. G.).

3.1.4. Le cas particulier de *The Dreaming of the Bones* : dialogue de soliloques.

Exemple atypique de mise en forme d'une parole où s'entremêlent soliloque et dialogisme des voix, la séquence centrale de *The Dreaming of the Bones* semble réussir le tour de force d'être aussi bien un échange de paroles qu'un double monologue, comme si chacun des deux protagonistes, répondant à son interlocuteur, ne faisait en réalité que prolonger sa propre rêverie⁴⁹⁴. Yeats, suivant le modèle du Nô, écrit une scène théâtrale, encadrée par trois musiciens-narrateurs, au cours de laquelle un jeune insurgé de Pâques 1916 – double du *waki* de la tradition japonaise – est confronté à deux revenants en quête de pardon, puisqu'il s'agit du couple princier de Diarmuid et Devorgilla qui, sept siècles auparavant, fit appel aux anglo-normands pour se venger d'un banissement, et inaugura de ce fait la longue histoire de l'oppression anglaise. Dans cette séquence centrale, la jeune fille (Devorgilla) prend le relais de l'étranger (Diarmuid), dans le dialogue avec le jeune homme insurgé. Parvenus au sommet de la colline, sur le site de l'Abbaye où reposent les figures rebelles d'un passé lointain, les deux personnages évoquent tour à tour ces différentes figures. Dès lors, et jusqu'à la révélation, différée, de l'identité des amants rebelles, le dialogue est dominé par leur évocation énigmatique, allusion après allusion, dans le discours de la jeune fille.

Young Girl : [...] Being but common sinners,
No callers-in of the alien from oversea,
They and their enemies of Thomond's party
Mix in a brief dream-battle above their bones ;
Or make one drove ; or drift in amity ;
Or in the hurry of the heavenly round
Forget their earthly names. These are alone,
Being accursed.

Young Man : But if what seems is true
And there are more upon the other side
Than on this side of death, many a ghost
Must meet them face to face and pass the word
Even upon this grey and desolate hill.

Young Girl : Until this hour no ghost or living man
Has spoken, though seven centuries have run
Since they, weary of life and of men's eyes,

⁴⁹⁴ On retrouve ici l'état intermédiaire évoqué plus haut à propos de *The King's Threshold*. Au-delà, les deux « instances de parole » que sont ici le Jeune Homme et la Jeune Fille ne sont pas sans rappeler, compte tenu de la nature de leur discours respectif – l'un du côté de l'action, l'autre du côté du songe et du souvenir – les deux locuteurs de « Ego Dominus Tuus », *Hic et Ille*.

Flung down their bones in some forgotten place,
Being accursed.

Young Man : I have heard that there are souls
Who having sinned after a monstrous fashion
Take on them, being dead, a monstrous image
To drive the living, should they meet its face
Crazy, and be a terror to the dead.

Young Girl : But these
Were comely even in their middle life
And carry, now that they are dead, the image
Of their first youth, for it was in that youth
Their sin began.

Young Man : I have heard of angry ghosts
Who wander in a wilful solitude.

Young Girl : These have no thought but love ; nor any joy
But that upon the instant when their penance
Draws to its height [...] Being accursed.
[...]⁴⁹⁵

Si des termes sont comme saisis au vol par l'un ou l'autre des deux personnages, et provoquent la relance de la parole par leur reprise ou l'énoncé de leur opposé oxymorique – « ghost, sin, monstrous/comely, angry/love » – chacun d'eux semble plus affirmer son propre discours, comme en témoignent d'autres récurrences propres à chacun cette fois : pour l'un les reprises de « I have heard », pour l'autre l'anaphore, en début de réplique, de « These », à travers ses variantes « these are alone », « But these », « These have no thought... », ou en fin de réplique, de la formule lapidaire « Being accursed ». Le procédé a pour double effet d'une part de poétiser et musicaliser le passage ; il identifie chacune des deux voix, l'une féminine, l'autre masculine, à un motif récurrent à valeur de refrain, jouant du balancement rythmique et mélodique entre les deux soliloques ; et d'autre part d'isoler chacun des interlocuteurs dans son propre discours, comme ré-affirmé envers et contre son antagoniste – chacun au demeurant use tour à tour d'un *but* anglais oppositionnel stratégiquement placé⁴⁹⁶. Le dialogue apparaît plus comme la confrontation de deux discours que comme un échange véritable.

⁴⁹⁵ *Var. Pl.*, pp. 769-771. Voir traduction en annexe I-9 p. 581.

⁴⁹⁶ Discrettement d'abord en début de deuxième vers pour elle (« They have not that luck, *but* are more lonely ») ; avec ostentation ensuite chez lui : « *But* if what seems is true » ; puis de façon subtilement spectaculaire chez elle parce que doublement différée, après deux répliques plus simplement assertives, et en fin de vers prolongé dans un contre-rejet, interrompant *in extremis* le discours de l'autre : « *But* these / Were comely even in their middle life » ; discrettement mais obstinément de nouveau chez elle, à deux reprises et dans un

On pourrait déceler d'autres exemples de tels « dialogues de soliloques » dans les autres pièces de cette seconde période. Si l'on reprend, par exemple, le cas de figure des deux chants rapportés de la Reine et du Porcher, dans *A Full Moon in March*, il n'est pas difficile de voir que l'on se trouve dans ce troisième terme, dépassant la stricte frontière entre dialogue et monologue : les deux chants sont deux soliloques qui dialoguent par contrepoint, et leur succession construit une forme de joute poétique. Le premier serviteur ne dit-il pas : *she is waiting for his song – elle attend sa chanson ?* Dans cet échange, la forme des deux chants rejoint leur fond. Le premier est un double quatrain en tétramètres à rimes plates, dont les 4^{ème} et 8^{ème} vers sont un refrain. Sa tonalité est la plainte, ou l'auto-élégie. Le second est une ballade de forme populaire : deux strophes de chacune deux tercets à rimes croisées, à leur tour chacun clos par un vers à valeur de refrain, signalé par des italiques. Le porcher mort se moque de la Reine qu'il a conquise dans la mort, et elle-même pleure le tragique tout mallarméen de l'« horreur de sa virginité ».

3.1.5. Bilan : la voix et le labyrinthe de la conscience.

Chants ouverts sur des dialogues intérieurs, monologues en forme de dialogues introspectifs, faux dialogues faits de soliloques parallèles : une grande part de l'œuvre théâtrale de Yeats est jusqu'à un certain point la mise en scène de voix solitaires perdues dans les méandres de leur propre psyché, aux prises avec leurs propres tourments intérieurs. A ce point nous pouvons parler, dans une perspective bakhtinienne, de déploiement d'un dialogisme à l'intérieur du discours des personnages. D'une part, tout monologue contient en lui-même une forme de dialogue mental, soit que le personnage se dédouble, et qu'une part de lui-même s'adresse à une autre, soit qu'il construise le théâtre mental de son propre destin héroïque, en s'adressant à des interlocuteurs imaginaires. Yeats pousse donc le paradoxe jusqu'à son terme : c'est précisément la solitude du personnage qui induit le développement dialogique de son discours. Et d'autre part, tout dialogue est une forme déguisée de monologue : une parole unique se décompose en plusieurs voix opposées et complémentaires.

Peter Szondi fait de ce bouleversement des codes du dialogue un des principaux symptômes de la crise du drame : dans un théâtre où ne domine plus « l'événement interhumain dans sa présence »⁴⁹⁷, où l'événement devient accessoire, le dialogue se charge nécessairement de monologue : « La crise du drame dans la seconde moitié du dix-neuvième

emploi plus idiomatique, en milieu de vers : « These have no thought *but* love ; nor any joy / *but* that upon... » ; de nouveau spectaculairement chez lui en début de réplique « *But* what is this strange penance » ; et la contradiction se poursuit avec d'autres variantes : *though, and yet, although, etc.*

⁴⁹⁷ Peter SZONDI, *Théorie du Drame Moderne, op. cit.*, p. 63.

siècle est due pour une bonne part aux puissances qui excluent les hommes des relations interhumaines et les poussent dans la solitude »⁴⁹⁸. Cette solitude nouvelle est corollaire d'une posture d'acceptation d'un *fatum* mortel qui n'est pas sans rappeler certains des héros yeatsiens, tels que Seanchan ou Deirdre.

La passivité du héros rend toute action impossible, et l'action est le moyen dramatique principal. En même temps la scène dramatique, réelle ou imaginaire, est le seul moyen par lequel on peut représenter le héros dans sa fixation, enchaîné à une situation, où il attend l'avenir comme frappé de paralysie⁴⁹⁹.

Szondi analyse par ailleurs de quelle façon les dramaturges du tournant du siècle, tel Tchekhov, composent avec le schéma traditionnel de la relation interhumaine, et « nient dans son contenu, en le subvertissant de l'intérieur, ce que par fidélité à la tradition ils veulent continuer à exprimer formellement : l'actualité des liens humains » – ce qui permet finalement au style dramatique de survivre à cette crise⁵⁰⁰. Yeats, à sa façon, n'échappe pas à un tel paradoxe, et s'il trouve dans ses textes des formes d'écriture articulant les contraires que sont paroles dialoguées et monologue intérieur, le débat contradictoire qu'il mène implicitement avec lui-même à propos de ses perpétuelles révisions de *The Shadowy Waters* est proprement emblématique. Dans un premier temps, conscient de l'écart entre l'écriture de la pièce et les normes théâtrales dominantes, il revendique cet écart, et l'originalité de ses choix esthétiques :

In my struggle to keep it concrete I fear I shall so overload it with legendary detail that it will be unfit for any theatrical purposes – at least as such are carried out at present⁵⁰¹.

My *Shadowy Waters* is magical and mystical beyond anything I have done [...] I wish to make it a kind of grave ecstasy⁵⁰².

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁹⁹ Peter SZONDI, *Poésies et poétiques de la modernité*, sous la direction de Mayotte Bollack, Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 108.

⁵⁰⁰ Peter SZONDI, *Théorie du Drame Moderne, op. cit.*, p. 64.

⁵⁰¹ Lettre à J.B. Yeats du 5 novembre 1894, in W. B. YEATS, *Letters*, ed. by Allan Wade, *op. cit.*, p. 236. « En m'efforçant de lui conserver un caractère concret, je le surchargerai malheureusement de tant de détails légendaires qu'il ne pourra s'adapter aux nécessités du théâtre, du moins telles qu'on les pratique à présent ».

⁵⁰² Lettre à Fiona MacLeod de janvier 1897, *ibid.*, p. 280. « Mes "Eaux d'ombre" sont magiques et mystiques au-delà de tout ce que j'ai pu faire [...] Je souhaite leur donner une sorte de gravité extatique ». Une remarque de Peter Ure sur ces premières versions, malgré l'intention critique de sa première phrase, n'en livre pas moins, en une formule très juste que Yeats n'aurait pas reniée, la logique dramaturgique : « This text [...] is in fact a dramatic poem, overloaded with symbolism impenetrable to an audience. The characters murmur their speeches in their heads » (« Ce texte est en réalité un poème dramatique, surchargé d'un symbolisme inaccessible à un public. Les personnages murmurent leurs paroles dans leur tête ») Voir Peter URE, *Yeats and Anglo-Irish Literature*, ed. by C.J. Rawson, Liverpool University Press, 1974, p. 156.

Plus tard, il commence à nuancer son propos lorsque la pièce est jouée à Dublin en 1904 :

I had a different feeling about the stage when I wrote it – I would not now do anything so remote, so impersonal. It is legitimate art however though a kind that may I should think by this time prove itself of the worst sort possible for our theatre. The whole picture as it were moves together – sky and sea and cloud are as it were actors⁵⁰³.

Il n'en faut plus beaucoup pour qu'un an après il renie totalement ses choix initiaux, en affirmant péremptoirement avoir enfin compris que la clé du théâtre résidait dans un dialogue bien construit :

I am at work on *The Shadowy Waters*, changing it greatly, making the people answer each other, and making the ground work simple and intelligible. I find I am enriching the poetry and the character of Forgael greatly in the process. [...] I am surprised at the badness of a great deal of it in its present form. The performance has enabled me to see the play with a fresh eye⁵⁰⁴.

Ces revirements ne peuvent être compris que dans le contexte des réactions souvent féroces des contemporains de Yeats face à son théâtre poétique. On reste en particulier impressionné par l'éreintement systématique et sans nuance de ses pièces par la presse dublinoise, quasiment à chacune de leur création, au motif obsessionnel de la non-théâtralité de textes dépourvus d'action et chargés de symboles⁵⁰⁵. Le va-et-vient des jugements de Yeats sur ses

⁵⁰³ Lettre du 20 janvier 1904 à Franck Fay, in W. B. YEATS, *Collected Letters III, 1901-1904*, op. cit., pp. 527-528. « A l'époque où je l'ai écrite je me faisais une autre idée du théâtre. A présent je ne ferais pas une chose aussi inaccessible, aussi impersonnelle. Elle est conforme aux règles de l'art pourtant. Mais je dirais qu'à ce jour elle peut paraître le plus mal adaptée possible à notre théâtre. Le tableau tout entier en quelque sorte évolue en même temps : le ciel, la mer, les nuages sont en quelque sorte des acteurs ».

⁵⁰⁴ Lettre du 15 juillet 1905 à Florence Farr, in *Collected Letters IV*, op. cit., p. 132. « Je travaille sur *The Shadowy Waters*, je le transforme énormément, je veille à ce que les personnages se répondent les uns aux autres, je rends le travail de base simple et intelligible. Ce faisant je m'aperçois que j'enrichis grandement la poésie et le caractère de Forgael. [...] Je suis surpris de trouver mauvaise une grande partie de la pièce sous sa forme actuelle. La mise en scène m'a permis de la voir d'un œil nouveau ». Quelques jours plus tard, le 3 août, il écrit même à Arthur Symons : « I believe I am making a really strong play out of *The Shadowy Waters*. It is the worst thing I ever did dramatically and partly because it was written when I knew very little of the stage and because there were so many old passages written or planned before I knew anything [...] » (*ibid.*, p. 144).

⁵⁰⁵ Une histoire des critiques de presse reste de ce point de vue à faire, qui tenterait, en particulier durant cette décennie qui court de la création du « Irish Literary Theatre » jusqu'au moment où Yeats prend ses distances avec Dublin autour de l'année 1910, de problématiser le contexte socio-esthétique des productions de l'*Abbey Theatre*. Nous ne citerons qu'un exemple, emblématique du discours critique dominant concernant les productions dramatiques de Yeats. Il s'agit d'un article de Joseph Holloway dans le journal *The Leader* du 1^{er} décembre 1906, après la création de *Deirdre* à l'*Abbey Theatre* : « We do not think that Mr Yeats's *Deirdre* could be called a play. There was little or no action in it, as we understand action in plays. Action on the stage ought to convey much, and to dispense with a great deal that, were the printed book the medium, should have to be set out at length. [...] Some of Mr Yeats's characters waved their heads and walked up and down the stage as they were orating [...] but that is not what we understand by dramatic action ». Cité in Sylvia C. ELLIS, *The Plays of Yeats, Yeats and the Dancer*, New York, St Martins Press, 1995, p. 324. « Nous ne pensons pas que *Deirdre* de Mr Yeats ait pu être considérée comme une pièce de théâtre. On n'y trouvait que peu ou pas d'action,

propres textes en prennent une saveur où le cocasse se mêle au pathétique, lorsqu'à des auto-congratulations systématiques (ne dit-il pas, après chaque point final porté à un texte, que c'est le meilleur qu'il ait jamais écrit ?) succèdent aussi systématiquement des reniements définitifs.

Quoi qu'il en soit, le choc est fréquent, chez Yeats, entre des déclarations dont la contiguïté dans le temps n'empêche pas le contraste du propos, et s'il souligne fréquemment, lorsqu'il évoque directement son travail d'écriture théâtrale, son obsession de l'action et du dialogue, ses essais ou certains de ses articles, moins menacés par l'épée de Damoclès des critiques, font preuve d'un jugement au minimum plus nuancé. Une phrase, au détour d'une page du *United Irishman*, constitue par exemple un aveu implicite de son désintéret pour la conversation ordinaire entre deux personnages : « Drama is a picture of the soul of man, and not of his exterior life »⁵⁰⁶. Un peu plus tard, l'axe même de son essai « The Tragic Theatre » est constitué par une réflexion sur l'articulation entre lyrique et dramatique – ce qui revient à légitimer une forme de parole délivrée du cadre personnel (au sens littéral et grammatical autant que générique) et interpersonnel propre à la comédie, permettant l'expression de la « rêverie tragique » du personnage héroïque⁵⁰⁷. De même dans « Synge and the Ireland of his Time », il trouve une formulation (qui reste d'ailleurs quelque peu énigmatique, et sur laquelle il donne finalement peu d'explication) qui articule subtilement cette esthétique du « Dialogue of Self and Soul », et le dialogue dramatique : « In all drama which would give direct expression to reverie, to the speech of the soul with itself, there is some device that checks the rapidity of dialogue »⁵⁰⁸. Dernier exemple enfin – mais nous pourrions en trouver d'autres – les *Plays for Dancers* sont pour lui l'occasion d'affirmer enfin une dramaturgie totalement centrée sur le voyage mental du personnage, comme il le dit dans une note

au sens où nous l'entendons dans des pièces de théâtre. A la scène, l'action devrait pouvoir dire beaucoup, et rendre inutiles bien des choses qui auraient été longuement exposées si le livre imprimé avait été le moyen d'expression choisi. [...] Certains des personnages de Mr Yeats secouaient la tête, et arpentaient la scène comme s'ils faisaient un discours [...] Mais ce n'est pas là ce que nous considérons comme une action dramatique ».

⁵⁰⁶ W. B. YEATS, « The Freedom of the Theatre », *The United Irishman*, 1^{er} novembre 1902, in *Uncollected Prose II*, *op. cit.*, p. 297. Le titre même de l'article semble significatif.

⁵⁰⁷ Il s'agit du passage célèbre au début du texte : « In poetical drama there is, it is held, an antithesis between character and lyric poetry, for lyric poetry – however much it moves you when read out of a book – can, as these critics think, but encumber the action. Yet when we go back a few centuries and enter the great period of drama, character grows less and some times disappears, and there is much lyric feeling, and at times a lyric measure will be wrought into the dialogue [...] » Voir W. B. YEATS, *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 240.

⁵⁰⁸ *Ibid.* p. 333.

préliminaire à *The Dreaming of the Bones* : « The lovers in my play have lost themselves in a different but still self-created winding of the labyrinth of conscience »⁵⁰⁹.

3.2. De l'infra à l'extra-diégétique.

Si, dans sa diversité, le théâtre de Yeats semble ainsi parcouru par la figure récurrente d'un personnage dont on suit les méandres de la pensée, depuis les premiers apartés lyriques d'Aleel en 1892, jusqu'à la subtile mise en scène de la psyché royale dans *A Full Moon in March* en 1935, cette figure n'en subit pas moins à mi-parcours de l'œuvre une mutation décisive, dont les musiciennes de *Deirdre*, en 1906, constituent le pivot. Et par cette mutation, Yeats se fait partie prenante de cette dramaturgie de la subjectivité qui s'impose en Europe au tournant du siècle, dans laquelle, comme le rappelle Joseph Danan, « le moi [n'a] d'autre réalité que celle des images qui le hantent », et où le personnage est à lui seul le théâtre, projetant vers l'extérieur un univers personnel fait d'autant de figures que de facettes de sa personnalité⁵¹⁰.

3.2.1. Du poète dans la fable au poète fabulator.

Dans une première époque en effet, tous les « enchanteurs », qui ravissent par leur voix qui Mary Bruine (*The Land of Heart's Desire*), qui le fils (*Cathleen ni Houlihan*), qui Dectora (*The Shadowy Waters*) ; et, au-delà, toutes les figures de poètes aux pouvoirs occultes, depuis Aleel jusqu'à Seanchan, en passant même par le trio féminin de *On Baile's Strand*, ne sont évidemment que les projections théâtralisées du poète Yeats, qui par là même met en scène son propre conflit avec ses contemporains, où se mêlent idéalisme politique et revendication esthétique⁵¹¹. Dans cette perspective, la mort de Seanchan, en même temps qu'elle apparaît comme la mort d'un archétype de personnage – la série se clôt à peu près avec lui, si l'on en excepte Septimus, le poète de *The Unicorn from the Stars*, dont la figure et la fonction dramatique restent très pâles en comparaison de ses prédécesseurs – semble mettre

⁵⁰⁹ *Var. Pl.*, p. 777. Il s'agit d'une note introductive à *The Dreaming of the Bones*, insérée dans la première édition des *Four Plays for Dancers*, en 1921. Le motif du labyrinthe de la conscience est repris, sous une forme légèrement différente, dans le poème « The Tower » (1926) ; voir *Var. Poems*, p. 413.

⁵¹⁰ Joseph DANAN, *Le Théâtre de la pensée*, Rouen, Editions Médiannes, 1995, p. 79. La remarque est faite à propos de Peer Gynt.

⁵¹¹ Une telle affirmation n'est évidemment pas une découverte, et a déjà été longuement analysée avant nous : voir en particulier l'analyse de *The King's Threshold* par S. Bushrui, traduite par R. Gallet et éditée dans le numéro des *Cahiers de l'Herne* consacré à Yeats : « Le Poète comme héros », in *William Butler Yeats*, Paris, L'Herne, 1981, sous la direction de Jacqueline Genet, pp. 318-335.

un point final à la lutte, dans « l'arène » du théâtre, du poète contre tous les égoïsmes, toutes les étroitures du monde matériel⁵¹². C'est pourtant cette voix qui désormais va occuper dans son entier le terrain du drame : initialement identifiée comme un actant parmi d'autres, elle s'extrait de la fable, devient extra-diégétique, pour encadrer, voire recouvrir l'ensemble des autres voix, comme si elle se démultipliait à travers elles. Pour reprendre les termes de Peter Szondi⁵¹³, de thématique, cette voix devient structurelle : la voix du poète n'est plus un protagoniste opposé à ses détracteurs, mais l'instance même de convocation de l'ensemble des personnages du drame ; c'est ainsi à la lettre qu'il faut entendre l'expression rituelle des *Plays for Dancers* : « I call before the eye », et la performativité déjà notée des voix enchanteresses du premier théâtre yeatsien se déploie désormais dans toute sa puissance. Le rideau plié et déplié n'est que le prolongement métaphorique de ce qui est découvert par les mots : la voix fait exister les personnages.

Si Yeats, abdiquant symboliquement à travers le destin de figures telles que Seanchan, renonce à mettre en scène son propre conflit avec ses contemporains, et semble céder la place à ses détracteurs sur le terrain d'un théâtre obéissant au modèle aristotélo-hégélien⁵¹⁴ – même s'il avait déjà tenté de le subvertir de l'intérieur – il ne le fait que pour mieux ré-investir paradoxalement le champ du poétique, en faisant du drame le théâtre de sa propre pensée, de ses propres dialogues intérieurs : il déplace la scène de son écriture à l'intérieur même de la psyché du poète, et bouleverse totalement les topiques de son théâtre, en faisant de la fable dramatique une forme de parabole.

Le statut hybride des musiciennes de *Deirdre*, simultanément narratrices et personnages, figures extra-diégétiques et représentation de la parole première du poète, en même temps que protagonistes du drame à l'égal des autres, prend ainsi un contour à la fois unique et insolite, à mi-chemin entre les figures individuelles des personnages d'ensorceleurs, et les chœurs de musiciens-narrateurs. Un autre trio choral les a précédées, celui des femmes de *On Baile's Strand*, et d'autres ensorceleurs leur succéderont, tel le porcher de *A Full Moon in March* ou même les figures de Fand ou Bricriu dans *The Only Jealousy of Emer* et *The*

⁵¹² On reconnaît dans une telle vision le *Axel* de Villiers, dont l'influence, parmi d'autres, marque tous ces personnages. Yeats emploie lui-même cette figure de la lutte, dans une note : « I gave up the fight, began writing little dance plays, founded upon a Japanese model [...] » (in *Var. Pl.*, p. 1008).

⁵¹³ Peter Szondi explicite l'opposition qu'il établit entre les deux concepts *thématique* et *formel* en s'appuyant sur un exemple musical : le chant est thématique dans un drame quand on y chante une chanson, mais formel à l'opéra. Les personnages du drame peuvent applaudir la cantatrice, tandis que les personnages de l'opéra ne doivent pas prendre conscience de son chant. Voir *Théorie du Drame moderne*, op. cit., p. 68.

⁵¹⁴ La remarque n'est pas anodine, car cette mutation esthétique coïncide effectivement avec le moment, où Yeats, à partir des années 1910, prenant ses distances avec l'*Abbey*, renonce à y imposer son théâtre poétique, et, à l'exception du sursaut provoqué par la collaboration avec Craig, s'engage progressivement dans la création d'un théâtre explicitement plus élitiste.

Death of Cuchulain. Mais aucun de ces exemples ne rassemble à la fois les deux fonctions⁵¹⁵. Si, dans *Deirdre*, le personnage éponyme semble conserver la place centrale de la fable, il n'est pas certain que son protagoniste principal ne soit les musiciennes elles-mêmes, qui en constituent à la fois la source – puisque ce sont elles qui racontent l'histoire – et le destinataire – puisque c'est à elle que l'héroïne confie le soin de la transmettre : la fable de *Deirdre* n'est plus l'histoire du personnage, mais l'histoire de la construction de son histoire. L'apparition de ces musiciennes inaugure dans le théâtre de Yeats une nouvelle structure dramatique, et une nouvelle série de personnages dont la récurrence sera constante, à quelques exceptions près, jusqu'à la fin de l'œuvre : celle des musiciens, doubles du poète-écrivain. A partir des *Plays For Dancers*, ce trio de musiciens encadrant la fable⁵¹⁶ sera en effet présent dans une grande partie des textes, à l'exception de *The Player Queen*, *The Words upon the Window-pane*, *The Herne's Egg*, *Purgatory*, et *The Death of Cuchulain*, soit dans huit textes sur treize⁵¹⁷. Ce sont ces textes-là que nous privilégierons dans notre réflexion⁵¹⁸.

3.2.2. Le Poète et son public.

Cette présence d'une parole extra-diégétique encadrant le drame ouvre nécessairement un champ de réflexion nouveau concernant l'organisation énonciative du texte théâtral. En effet, si de la polyphonie des voix se détache ainsi une parole singulière qui, se situant à la marge de la fiction dramatique, encadre cette fiction d'une « métathéâtralité » lyrique ou narrative, cette voix, de fait, s'extrait du procès de communication intra-diégétique. Se pose alors la question de la nature de son interlocuteur. Les musiciens, en s'extrayant du drame, théâtralistent la double-énonciation propre à l'écriture dramatique : ils ont pour destinataire le lecteur/spectateur, et adoptent la posture du didascale⁵¹⁹. C'est du moins ce qui ressort d'une

⁵¹⁵ En réalité, une exception confirme cette règle : les deux serviteurs de *The King of the Great Clock Tower* et de *A Full Moon in March*, comme leur nom l'indiquent, ne sont pas que musiciens dans une posture extra-diégétique : ils incarnent aussi un rôle dans la fiction.

⁵¹⁶ Ou duo, dans le cas particulier de *The King of the Great Clock Tower*, et *A Full Moon in March* ; s'ils portent alors le nom de « First » et « Second Attendant », nous ne les classons pas moins dans la même catégorie, puisqu'ils sont aussi musiciens, explicitement dans la première, et plus implicitement dans la seconde.

⁵¹⁷ On ne compte pas dans ce recensement la ré-écriture des deux *Œdipe*, qui au demeurant contiennent des figures de chœur.

⁵¹⁸ Dans cette perspective, nous avons par contre écarté plus radicalement de nos réflexions trois d'entre elles, même si par certains aspects, elles rejoignent une problématique de « théâtre dans le théâtre ». Il s'agit de *The Player Queen* – pièce en plusieurs actes, de facture incontestablement plus traditionnelle ; de *The Words upon the Window-Pane*, et de *The Herne's Egg*.

⁵¹⁹ Nous reviendrons dès le début de notre troisième partie sur la question du statut et du contenu des didascalies dans le théâtre de Yeats. Rappelons dès maintenant que le terme vient du grec *didaskalia*, et désigne « l'ensemble des signes textuels de l'œuvre dramatique n'entrant pas dans le discours des personnages

première lecture telle que nous l'avons effectuée plus haut : lorsque le premier musicien, dans *At the Hawk's Well* comme dans *The Only Jealousy of Emer*, ouvre son discours par l'expression rituelle, « I call to the eye of the mind », ou l'une de ses variantes, il semble que l'esprit devant l'œil duquel sont convoquées les scènes dramatiques qui vont suivre soit bien celui du spectateur. Dans *Calvary*, dans *The Dreaming of the Bones*, le musicien est le témoin privilégié qui transmet au public ce qu'il a vu : « The Road to Calvary, and I beside it / upon an ancient stone »⁵²⁰ ; « I hear a footfall / A young man with a lantern comes this way »⁵²¹ : le *je* narratif ne se manifeste que comme témoin, et s'efface rapidement derrière son récit à la troisième personne.

Il reste que rapidement cette voix, dont on imagine dans un premier temps la fonction limitée à ce pouvoir de convocation, s'engage elle-même dans des spéculations intérieures sans relation directe avec la fable dramatique qui va suivre. *At the Hawk's Well* s'avère être la seule des pièces pour danseurs qui ne présente pas, avant la réplique narrative des musiciens, un fragment chanté, signe d'une parole intérieure et réflexive en marge du drame. Dans *The Only Jealousy of Emer* comme dans *The Cat and the Moon*, dans *The Dreaming of the Bones* comme dans *The Resurrection*, les musiciens des *Plays for Dancers* débordent le cadre narratif selon deux modes paradoxalement opposés et conjoints : tantôt un effacement total de la première personne signale une sortie de l'échange implicite avec le lecteur/spectateur ; tantôt, au contraire, une inflation de première et deuxième personne indique un dialogue entre le narrateur et un double de lui-même.

Dans le premier cas, la conjonction entre d'une part l'absence, dans son énoncé, de toute allusion à la fable qui va suivre, voire de tout élément pouvant apparenter le texte au genre dramatique (signalant un lieu, un temps, des protagonistes ou une situation), et d'autre part la tournure impersonnelle du discours, place ce dernier plus dans la catégorie d'une rêverie métaphysique que du discours théâtral, et soulève l'hypothèse d'une technique de

(indications scéniques, noms des personnages, marques de division du texte dramatique, etc) » (*Grand Larousse Universel*, Paris, 1994, t. 5, art. DIDASCALIE) ; par extension, le didascale (du grec *didaskalios*, professeur, maître) désigne l'énonciateur des didascalies. Le discours didascalique peut être envisagé sous plusieurs angles, énonciatif (qui parle ?), poétique (quelle est la nature de ce discours ?), ou fonctionnel (quel type de texte ou paratexte ?). Sur ces questions, voir Anne UBERSFELD, *Lire le Théâtre I*, Paris, Belin/Sup., 1998 ; Thierry GALLEPE, *Didascalies, les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997 ; et Sanda GOLOPENTIA et Monique MARTINEZ-THOMAS, *Voir les didascalies*, Revue *Ibericas*, cahiers du Cric, éditions Ophrys, Université de Toulouse-Le Mirail, 1994.

⁵²⁰ *Var. Pl.*, p. 781. « La route vers le Calvaire, et moi tout près / Sur une pierre ancienne » (tr. J. G.).

⁵²¹ *Ibid.*, p. 763. « J'entends des pas – / Un jeune homme qui tient une lanterne vient par ici » (tr. F. X. J.).

collage à l'intérieur de l'œuvre⁵²², comme le suggèrent ces premiers vers de *The Only Jealousy of Emer* :

Song for the folding and unfolding of the cloth

First Musician : A woman's beauty is like a white
Frail bird, like a white sea-bird alone
At daybreak after stormy night
Between two furrows upon the ploughed land :
How many centuries spent
The sedentary soul
In toils of measurement
Beyond eagle or mole
Beyond hearing or seeing
Or Archimedes' guess
To raise into being
That loveliness ? [...] »⁵²³.

Dans le deuxième cas, cette même rêverie est encadrée par un jeu d'échange interpersonnel dont le destinataire est variable. Il peut s'agir d'une figure imaginaire où se mêlent bestiaire fantastique et symbolique métaphysique : c'est le cas du chat Minnaloushe dans *The Cat and the Moon* :

They go round the stage once, moving to drum-taps, and as they move the following song is sung.

First Musician *singing* : Minnaloushe runs in the grass
Lifting his delicate feet.
Do you dance, Minnaloushe, do you dance ?
When two close kindred meet
What better than call a dance ?
[...]»⁵²⁴

C'est aussi le cas du coq de *The Dreaming of the Bones* :

They go round the stage once. The First musician speaks :

⁵²² C'est le cas dans plusieurs œuvres, telles que *The King of the Great Clock Tower*, ou *The Resurrection*.

⁵²³ *Ibid.*, p. 529. « Premier Musicien : La beauté d'une femme fait penser à un frêle / Oiseau blanc de la mer qui serait, / Au point du jour d'une nuit orageuse, / Entre deux sillons d'un labour. / Combien de siècles a peiné / L'âme sédentaire / En peine de mesurer / Par-delà l'aigle ou la taupe, / Et l'ouïe ou la vue, / Et la conjecture d'Archimède, / Avant de donner forme / A ce charme ? » (tr. Y. de B.). On remarque que la forme interrogative suppose implicitement un interlocuteur.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 794. « Minnaloushe court dans l'herbe / Levant ses pattes délicates. / Dansez-vous, Minnaloushe, dansez-vous ? / Quand deux proches parents se rencontrent, / Que faire de mieux si ce n'est danser ? [...] » (tr. J. G.). Dans *The Cat and the Moon*, deux mendiants, l'un aveugle, l'autre estropié, rencontrent un esprit qui les délivrera de leur infirmité à la condition qu'ils manifestent leur générosité à son égard. Le discours paradiégétique du chant initial des musiciens, dans ce contexte, constitue également une parabole métaphysique que Yeats rapporte de façon symbolique à la fable, dont elle explique dès lors le titre. Ainsi construit-il un parallélisme entre la fascination du chat pour la lune, d'une part, et l'aspiration contrastée des deux mendiants à une vie de spiritualité, condition donnée à la réalisation du miracle de leur guérison. Voir *Var. Pl.*, p. 805.

They are among the stones above the ash
Above the briar and thorn and the scarce grass ;

[...]
singing :

The dreaming bones cry out
Because the night wind blows
And heaven's a cloudy blot
Calamity can have its fling.
Red bird of March, begin to crow
Up with the neck and clap the wing,
Red cock, and crow !⁵²⁵

Mais il peut également s'agir d'un *tu* au statut incertain : « Why does your heart beat thus ? »⁵²⁶. Dans ce cas, le musicien peut aussi bien s'adresser à lui-même qu'au spectateur, voire au héros Cuchulain, qui quelques lignes auparavant vient de se réveiller d'entre les morts, en lançant : « I have been in some strange place and am afraid »⁵²⁷. Il n'est même pas exclu que cette parole soit rapportée du héros dialoguant avec lui-même ; toutes les hypothèses, ici, se superposent sans s'exclure.

Dernier cas de figure, si dans la dernière séquence de *The Death of Cuchulain* (1939), la chanson finale des musiciens de rue est à la première personne, et pose de façon insistante des questions à un interlocuteur, ce dernier n'est pas identifié, ni même désigné par un *tu* :

Are those things that men adore and loathe
Their sole reality ?
What stood in the Post Office
With Pearse and Connolly ?
What comes out the mountain
Where men first shed their blood ?
Who thought Cuchulain till it seemed
He stood where they had stood ?⁵²⁸

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 768. « Ils font le tour de la scène. Le premier musicien parle : Ils sont parmi les pierres au-delà du frêne, / De l'églantier et de l'épineux et de l'herbe éparse ; / [...] *chantant* : Les squelettes qui songent se lamentent / Parce que les vents de la nuit soufflent / Et le ciel est une tache nuageuse. / Le malheur peut surgir. / Oiseau rouge de Mars, commence à chanter / Tends le cou et claque de l'aile, / Coq rouge, et chante ! » (tr. F. X. J.). Dans *The Dreaming of the Bones*, le coq de Mars est symbole du jour, c'est-à-dire d'un retour au monde temporel et réel des vivants, par contraste avec l'univers nocturne des fantômes et de la mémoire.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 563. « Pourquoi ton cœur bat-il ainsi ? » Il s'agit cette fois-ci du chant final de *The Only Jealousy of Emer* : « Why does your heart beat thus ? / Plain to be understood, / I have met in a man's house / A statue of solitude, / Moving there and walking ; / Its strange heart beating fast / For all our talking. / O still that heart at last.[...] ».

⁵²⁷ *Ibidem.* « Je suis allé en un lieu étrange et j'ai peur » (tr. J. G.).

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 1063. « Et tout ça que les hommes adorent et détestent / C'est là tout le vrai ? / Qu'y avait-il à la Grand'Poste / Avec Pearse et Connolly ? / Qu'est-ce qui vient de la montagne / Où des hommes ont versé leur sang ? / Qui pensait à Cuchulain ? Et voilà que Cuchulain / Sembla debout où debout ils avaient été » (tr. Y. de B.). La pièce est construite en séquences séparées par des noirs, sans que soit établi un lien narratif clair entre elles. Après trois « visions » successives de la mort du héros légendaire, qui se soldent par son effacement final dans le bruit d'un chant d'oiseau, le lecteur semble ramené, dans la dernière séquence, à la réalité de son

Le discours procède ici typiquement d'une parole solitaire qui, dialoguant avec elle-même, prend du champ par rapport à la fable, déploie son enjeu métaphysique ou philosophique, et rattache la légende de Cuchulain à l'actualité de 1916.

Deux cas particuliers viennent encore complexifier cette mise en scène des voix intérieures du poète-musicien. Dans *Calvary* (1920) tout d'abord, la mise en voix d'un dialogue intérieur va jusqu'à créer une ambiguïté quant au caractère réel ou mental de la scène sur laquelle le personnage projette sa rêverie. Comme son titre le laisse supposer, la pièce met en scène le dernier épisode de la Passion christique, dont Yeats fait en même temps une relecture atypique, dans son fond comme dans sa forme : toujours inspiré par le Nô – *Calvary* est la quatrième et dernière des *Plays for Dancers* – il crée un trio de musiciens-narrateurs, spectateurs d'une scène qui s'apparente à un rêve rétrospectif, puisque le Christ, sur la croix, se trouve confronté aux personnages de Lazare, puis de Juda, qui l'un après l'autre ré-interrogent leur destin. L'ouverture de la pièce, quant à elle, est une méditation chantée à deux voix, en quinze vers entièrement à la troisième personne, sur la solitude du Christ, lui-même représenté poétiquement par la figure de l'oiseau.

Song for the folding and unfolding of the cloth.

First Musician : Motionless under the moon-beam,
 Up to his feathers in the stream ;
 Although fish leap, the white heron
 Shivers in a dumbfounded dream.

Second Musician : God has not died for the white heron.

Third Musician : Although half famished he'll not dare
 Dip or do anything but stare
 Upon the glittering image of a heron,
 That now is lost and now is there.

Second Musician : God has not died for the white heron.

First Musician : But that the full is shortly gone
 And after that is crescent moon,
 It's certain that the moon-crazed heron
 Would be but fishes' diet soon.

Second Musician : God has not died for the white heron⁵²⁹.

actualité, puisque les trois musiciens qui, d'ordinaire, clôturent la pièce, sont ici des musiciens de rue qui chantent les héros de Pâques 1916.

⁵²⁹ *Var. Pl.*, pp. 780-781. « *Chant pendant qu'on plie et déplie l'étoffe.* Le Premier musicien : Immobile sous le rayon de lune ; / Jusqu'aux plumes dans le cours d'eau ; / Le héron blanc, même si des poissons sautent, / Frissonne dans un rêve extasié. / Le Deuxième musicien : Dieu n'est pas mort pour le héron blanc. / Le Troisième musicien : A demi-famélique, il n'osera pourtant pas / Plonger ou faire autre chose que contempler /

La conjonction entre le décalage de propos avec ce qui va suivre, le dédoublement des voix entre les deux musiciens, et la construction impersonnelle du discours, a pour effet immédiat, comme dans les exemples précédents, d'abstraire ce dernier de toute fonction dramatiquement « utilitaire » – un prologue, ou une scène d'exposition par exemple –, et de toute situation de communication avec le lecteur, pour l'emmener au contraire vers un jeu de doubles où les deux voix ne sont que la représentation du dialogue intérieur d'un personnage unique.

De la même façon, au début de *A Full Moon in March*, on retrouve un chant des musiciens, aux caractéristiques identiques à ceux examinés plus haut – tournure impersonnelle, et usage d'une parabole pour exprimer une réflexion métaphysique. C'est ici que s'installe un premier trouble dans la détermination des locuteurs. Si ce chant est en effet attribué aux second serviteur, une didascalie précise néanmoins que le premier « peut le rejoindre à la fin du premier ou au début du second vers de chaque strophe ». Le chant lui-même est formé de trois strophes successives, composées chacune, à la manière des ballades médiévales, de deux tercets dont les derniers vers, en italiques, prennent valeur de refrain puisqu'il reviennent systématiquement d'une strophe à l'autre – nous n'en livrons ici que les deux premières :

Every loutish lad in love
 Thinks his wisdom great enough,
What cares love for this and that ?
 To make all his parish stare,
 As though Pythagoras wandered there.
Crown of gold or dung of swine.

Should old Pythagoras fall in love
 Little may he boast thereof.
What cares love for this and that ?
 Days go by in foolishness.
 O how great their sweetness is !
*Crown of gold or dung of swine*⁵³⁰.

L'image scintillante d'un héron, / Qui tantôt disparaît, tantôt apparaît. / Dieu n'est pas mort pour le héron blanc. / Le Premier musicien : Si la pleine lune ne venait pas de s'en aller, / Suivie du croissant, / Il est certain que le héron affolé par la lune / Serait bientôt la pâture des poissons. / Le Deuxième musicien : Dieu n'est pas mort pour le héron blanc. [...] » (tr. J. G.).

⁵³⁰ *Var. Pl.*, p. 979. « Pas un lourdaud amoureux / Qui ne se croit assez malin / *Que se soucie l'amour de ceci ou cela ?* / Pour ébahir tous ses voisins, / Comme si Pythagore était tombé chez eux, / *Couronne d'or ou fumier de porc.* [...] ». Le même phénomène s'observe dans les chants de *The King of the Great Clock Tower*. On le retrouve également, dans l'œuvre poétique, dans de nombreux textes inspirés de la technique et des thèmes des ballades, ou dans un ensemble tel que les « Crazy Jane Poems ».

De fait, une deuxième voix s'interpose clairement à l'intérieur du discours du deuxième serviteur : la syntaxe même de la première strophe montre qu'une phrase est interrompue par un aparté. Cette voix, qui interrompt le fil des phrases et des vers, pose obstinément la même question, et y répond par une formule à valeur de moralité, apporte comme une réponse chorale à la voix soliste du corps du texte⁵³¹. En même temps, lorsqu'un autre chant vient clôturer le texte, au moment de la fermeture du rideau, on s'aperçoit que Yeats choisit cette fois-ci de distribuer ces deux voix entre les deux voix des serviteurs : le second exprimant à la première personne doutes et interrogations, et le premier répondant par un refrain obstiné... tandis que sous cette nouvelle forme, les italiques disparaissent. Dans ce nouveau cas de figure se manifeste la nature même du personnage, à la fois un et multiple, que constituent les deux musiciens : doubles l'un de l'autre, ils sont la représentation même du dialogue dans le monologue. Dans le fond, ils ne sont pas plus deux à la fin du texte qu'ils ne sont qu'un au début. L'incertitude de la distribution, dans l'écriture, manifeste l'émergence de cette zone intermédiaire où s'efface le personnage dans son acception traditionnelle, et où apparaît, pour exprimer cette superposition entre le même et le différent, et cette mise en scène d'un dialogisme interne au discours, la simple notion de voix. Au demeurant, le seul signe discriminant choisi par Yeats pour différencier ces deux musiciens est bien un signe vocal : le premier est soprano, et le second est basse.

3.2.3. *Jeux de paroles, jeux de masques.*

Nous le voyons, les textes des musiciens sont marqués par un baroquisme subtil dans l'organisation de la parole⁵³², et leur discours ne cesse d'entremêler première et deuxième personnes, soliloques croisés, paroles rapportées : ce dialogisme complexe, dont le statut même des musiciens, figures multiples et en même temps semblables, permet une structuration toujours renouvelée, illustre les réflexions récurrentes de Yeats manifestant son intérêt pour le monologue intérieur, et ce malgré les dénégations évoquées plus haut :

⁵³¹ William Veeder, de son côté, émet l'hypothèse d'une « voix narratrice » qui émergerait à travers les refrains : « The refrain can be the narrator's comment on the action ». Ce refrain, même si sa forme reste par définition inchangée, voit son sens varier en fonction des vers qu'il cotoie : c'est l'évolution de ce sens qui constitue en définitive le sens ultime des chansons ou textes à refrain. Voir W. R. VEEDER, *W. B. Yeats, the Rhetoric of Repetition*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1968, p. 21.

⁵³² Le terme baroquisme cherche à désigner ici, non une référence stricte à l'esthétique baroque, mais plus généralement une écriture qui, par exemple, en usant assez systématiquement du trompe-l'œil dans les jeux de personnes, et du clair-obscur dans la construction de l'espace, construit un théâtre de l'inquiétude, du trouble, et des méandres de la conscience, loin de l'harmonie et de l'équilibre de l'esthétique classique.

We have looked for the centre of our art where the players of the time of Shakespeare and of Corneille found theirs – in speech, whether it be the perfect mimicry of the conversation of two country men of the road, *or that idealised speech poets have imagined for what we think but do not say*⁵³³.

C'est ce même motif du soliloque que nous retrouvons régulièrement, et sur lequel Yeats met l'accent quinze ou trente ans plus tard, dans son discours de réception du Nobel, ou dans son essai en forme de bilan :

Every now and then, when something has stirred my imagination, I begin talking to myself. I speak in my own person and dramatize myself, very much as I have seen a mad old woman do upon the Dublin quays, and sometimes detect myself speaking and moving as if I were still young, or walking perhaps like an old man with fumbling steps. Occasionally I write out what I have said in verse, and generally for no better reason than because I remember that I have written no verse for a long time⁵³⁴.

I wanted to write in whatever language comes most naturally when we soliloquise, as I do all day long, upon the events of our own lives or of any life where we can see ourselves for the moment⁵³⁵.

Autrement dit, qu'il s'agisse du poète-personnage d'Aleel ou de Seanchan, ou du poète-narrateur des *Plays for Dancers*, c'est toujours avec lui-même et son public imaginaire que ce poète dialogue ; c'est sa propre psyché qu'il porte sur scène. Les textes d'ouverture des musiciens sont autant de méditations lyriques en forme de dialogue intérieur, ouvrant sur la représentation de figures dont on peut dire qu'elles incarnent chacune une part de la pensée du poète. La pièce *The Only Jealousy of Emer* est ainsi une rêverie sur l'éphémère de la vie et de la beauté, que vient illustrer en quelque sorte cette parabole que constitue le drame du héros mort, ou pétrifié par la mort de son fils, et déchiré entre les différentes figures de l'amour – drame complexe, qui ne peut se percevoir hors d'un temps suspendu et méditatif. On pourrait analyser dans le même sens chacune des *Plays for Dancers*, depuis la première série écrite dans les années 1910, jusqu'aux dernières, et en particulier le mini-chef d'œuvre que

⁵³³ « Literature and the Living Voice », in W. B. YEATS, *Explorations, op. cit.*, pp. 211-212. (nous soulignons). « Nous avons cherché le fondement de notre art là où les acteurs du temps de Shakespeare et de Corneille ont trouvé le leur : dans les mots, que ce soit dans l'imitation parfaite de la conversation de deux paysans au hasard des chemins ou dans le parler idéalisé qu'ont imaginé les poètes pour exprimer ce que nous pensons mais ne disons pas » (tr. J. G.).

⁵³⁴ W. B. YEATS, « The Bounty of Sweden », in *Autobiographies, op. cit.*, p. 532. « De loin en loin, quand quelque chose a éveillé mon imagination, je me mets à me parler à moi-même. Je parle en mon nom, je me mets en scène, tout à fait comme l'ai vu faire à une vieille femme folle sur les quais de Dublin ; et je me surprends parfois à parler et évoluer comme si j'étais encore jeune, ou peut-être à marcher comme un vieil homme aux pas incertains. A l'occasion j'écris en vers les paroles que j'ai dites, sans autre raison que pour m'être souvenu de n'avoir pas écrit en vers depuis longtemps ».

⁵³⁵ W. B. YEATS, *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 521. « J'ai voulu écrire dans le langage, quel qu'il soit, qui vient le plus naturellement lorsque, comme je le fais toute la journée, on discute avec soi-même des événements de sa vie personnelle ou de n'importe quelle autre vie où l'on peut se reconnaître un moment » (tr. J. G. et E. H.).

constitue, à cet égard, *A Full Moon in March*. La frontière entre poésie lyrique et drame poétique tend ici à s'effacer, et les poèmes « A Dialogue of the Self and Soul », ou « Ego Dominus Tuus », ne sont que deux exemples parmi d'autres, dans l'œuvre poétique, de textes fondés sur un dialogue entre plusieurs antagonistes qui ne sont que différentes parties du moi⁵³⁶.

C'est dans son essai *Per Amica Silentia Lunae* que Yeats développe ainsi le concept de masque, qui lui permet de mettre un mot sur ce sentiment de dualité intrinsèque :

We make out of the quarrel with others, rhetoric, but of the quarrel with ourselves, poetry [...] We sing amid our uncertainty ; and, smitten even in the presence of the most high beauty by the knowledge of our solitude, our rhythm shudders⁵³⁷.

A poet when he is growing old, will ask himself if he cannot keep his mask and his vision without new bitterness, new disappointment⁵³⁸.

On sait comment ce concept émerge peu à peu, au milieu de la première décennie du siècle, fruit, sans doute, de plusieurs facteurs croisés, à la fois personnels et littéraires⁵³⁹. Cette démarche s'inscrit en réalité dans un contexte, et Yeats n'est pas le premier à privilégier ainsi une construction de soi fondée sur l'apparence, où la vie est considérée comme un théâtre sur

⁵³⁶ Dans un certain nombre d'œuvres poétiques de Yeats, la dramatisation de la voix lyrique conduit à une « mise en scène » du moi où se croisent également les registres lyrique, épique et dramatique. L'histoire éditoriale de ces textes est ainsi édifiante pour comprendre le processus par lequel Yeats est passé d'une vision globale de son œuvre, à une vision clivée, dès lors qu'il a lui-même séparé les « genres » dans lesquels il a situé tel ou tel texte, clivage qu'a ensuite figé le travail critique qui a suivi sa mort. Quoi qu'il en soit, nous avons bani de notre étude, pour des raisons évidentes de limitation du corpus, des textes poétiques qui mériteraient pourtant une analyse sous l'angle de la théâtralité.

⁵³⁷ W. B. YEATS, *Per Amica Silentia Lunae*, in *Later Essays*, edited by William H. O'Donnell, New York, Scribner, 1994 (*Collected works of W. Yeats*, volume 5), p. 8. « Nous transformons la querelle avec les autres en rhétorique mais la querelle avec nous-même en poésie [...] nous chantons entourés de notre incertitude ; et frappés, même en présence de la plus grande beauté, par la connaissance de notre solitude, notre rythme frissonne » (tr. George Garnier, Jacqueline Genet, Pamela Zeini, *Per Amica Silentia Lunae*, p. 37).

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 15. « Un poète, en vieillissant, se demandera s'il ne peut pas garder son masque et sa vision sans nouvelle amertume, sans nouvelle déception » (tr. G. G., J. G., P. Z., *op. cit.*, p. 45). Il ne faut pas confondre cette théorie du masque, dans son acception plus abstraite et psychologique, avec l'usage concret que Yeats fait du masque, sous l'influence de Craig, à partir des années 10 – même si les deux choses se recourent, notamment avec l'expérience de *The Player Queen* en 1919.

⁵³⁹ La théorisation du masque coïncide en effet, sur le plan biographique, avec les changements observés dans le comportement même de Yeats après sa tournée de conférences aux Etats-Unis de 1903-1904, qui suit elle-même de peu le mariage de Maud Gonne, son égérie de toujours, avec John Mac Bride. Au passage, l'un des premiers textes dans lesquels ce thème est développé, sans être encore nommé, est le poème « Never give all the Heart », extrait du recueil *In the Seven Woods* (1904), dans lequel il défend symptomatiquement une vision désabusée de l'amour, proposant à l'amant de ne jamais se dévoiler, et toujours porter le masque de l'indifférence (« Never Give all the Heart », in *Var. Poems*, p. 202). On trouve aussi, dix ans plus tard et *a posteriori*, des descriptions interloquées de George Moore sur son changement d'attitude dans ses prises de paroles. D'un seul coup extraverti et spectaculaire, théâtralement affublé d'un immense manteau de fourrure qui fit le miel des caricaturistes, il adopte une attitude de dandy parfois arrogant, allant au devant des querelles, se drapant d'origines aristocratiques mi-réelles, mi-fantasmées. La lecture de Nietzsche vient nourrir ce nouvel idéal de courage et de virilité ; sur ce dernier point, voir également *supra* le second chapitre de notre troisième partie.

lequel il faut jouer un rôle, à l'instar d'un acteur sur la scène. Toute la fin du siècle, de Villiers à Oscar Wilde, est nourrie de ce même mythe, en réaction contre la sensibilité romantique, du jeu des apparences élevé au statut d'art suprême⁵⁴⁰.

Le terme lui-même apparaît progressivement durant cette décennie dans un certain nombre de textes, à commencer par le poème « The Mask », à l'intérieur du recueil *The Green Helmet and Other Poems* :

« Put off that mask of burning gold
With emerald eyes »
« O no, my dear, you make so bold
To find if hearts be wild and wise,
And yet not cold »

« I would but find what's there to find,
Love or deceit »
« It was the mask engaged your mind,
And after set your heart to beat,
Not what's behind »

« But lest you are my enemy,
I must enquire ».
« O no, my dear, let all that be ;
What matter, so there is but fire
In you, in me ? »⁵⁴¹

Ce poème est repris partiellement dans une chanson écrite pour la pièce *The Player Queen*, toujours en 1910 :

Decima : Because I am a devil I have his every thought. You know how his own song
 runs. The man speaks first – (*singing*)
 Put off that mask of burning gold
 With emerald eyes
 and then the woman answers (*singing*)
 O no, my dear, you make so bold
 To find if hearts be wild and wise,

⁵⁴⁰ Richard Ellmann analyse le phénomène dans un passage de son ouvrage *The Man and the Masks*, soulignant l'évolution de l'idée du « moi » durant le siècle, et l'importance symbolique d'œuvres contemporaines du jeune Yeats telles que *Doctor Jeckyll and Mr Hyde* (1885) ou, bien sûr, *The Portrait of Dorian Gray* (paru en feuilleton à partir de 1890). Il explique comment la fin du siècle est marquée par des figures de « poseurs » tels que Lionel Johnson, Aubrey Beardsley, voire un peu plus tard, Joyce lui-même. De même, à la fin du siècle, les pseudonymes sont à la mode : George Russell (AE), Oscar Wilde (Sebastian Melmoth) William Sharp (Fiona MacLeod) ; voir Richard ELLMANN, *Yeats, the Man and the Masks*, *op. cit.*, ch. 6, pp. 73 sq.

⁵⁴¹ « The Mask » in *The Green Helmet and Other Poems* (1910), *Var. Poems*, p. 263. « Ote ce masque d'or brûlant / Aux yeux d'émeraude. » / « Oh non, mon ami, tu as trop d'audace / A vouloir savoir si un cœur est fou et sage, / Sans pourtant être froid. » / « Je voudrais seulement savoir ce qu'il y a à savoir, / Amour ou trahison. » / « C'est ce masque qui a conquis ton esprit, / Et puis fait battre ton cœur, / Et non ce qu'il cache. » / « Mais de crainte que tu ne sois mon ennemie, / Je dois m'enquérir. » / « Oh non, mon ami, laisse tout cela ; / Qu'importe, pourvu que la flamme brûle / En toi, en moi. » (tr. J. G., « Responsabilités », précédé de [...] « Le Heaume vert et autres poèmes », p. 197).

And yet not cold.

Nona : His every thought. That is a lie. He forgets all about you the moment you're out of his sight⁵⁴².

Dans son sens le plus simple, le masque est en quelque sorte le moi social, celui que l'individu construit comme l'acteur construirait son personnage, qui lui permet d'affronter le monde, et qui constitue son opposé, son « anti-self ». Plus qu'une pose artificielle, il est conçu comme un moyen de discipliner l'*ego*, de transcender ses limites et ses fragilités. Il est ainsi associé, sous un angle plus métaphysique, à un processus de renaissance :

I think that all happiness depends on the energy to assume the mask of some other self ; that all joyous or creative life is a rebirth as something not oneself, something which has no memory and is created in a moment and perpetually renewed⁵⁴³.

Jusqu'à la fin, Yeats reformule régulièrement son propos, et revient sur la gestation manifestement complexe de la pièce *The Player Queen*. En 1922, dans l'édition des *Plays in Prose and Verse*, il confie : « I wasted the best working months of several years in an attempt to write a poetical play where every character became an example of the finding or not finding of what I have called the Antithetical Self »⁵⁴⁴. Douze ans plus tard, lors de la publication de *The Resurrection* dans *Wheels and Butterflies* en 1934, il précise encore :

Then after some years came the thought that a man always tried to become his opposite, to become what he would abhor if he did not desire it, and I wasted some three summers and some part of each winter before I had banished the ghost and turned what I had meant for tragedy into a farce : *The Player Queen*⁵⁴⁵.

⁵⁴² *Var. Pl.*, pp. 738-739. « Decima : Parce que je suis une diablesse, j'occupe toutes ses pensées. Tu connais sa chanson. L'homme parle d'abord – elle chante. Ote ce masque d'or brûlant / Aux yeux d'émeraude, / Et alors la femme répond : O non, mon ami, tu as trop d'audace / A vouloir savoir si un cœur est fou et sage, / Sans pourtant être froid. / Nona : Toutes ses pensées : c'est un mensonge. Il t'oublie complètement dès que tu es hors de sa vue » (tr. J. G.). Dans *The Player Queen*, une Reine menacée par une révolte populaire est sauvée par une comédienne qui prend sa place ; toutes deux, en quelque sorte, échangent leur masque. La pièce est traitée sur le mode de la farce, avec des personnages burlesques tels que vieillards, mendiants, foules de villageois, etc. Ici la théorie du masque rejoint son usage concret, puisque certains de ces personnages portent des masques grotesques. Jacqueline Genet fait une analyse détaillée de cette pièce, aussi bien que de la pensée de Yeats sur le masque : voir Jacqueline GENET, *Le Théâtre de W. B. Yeats*, op. cit., pp. 371-387.

⁵⁴³ W. B. YEATS, « The Death of Synge, Extracts from a Diary kept in 1909 », in *Autobiographies*, op. cit., p. 503. « Je pense que tout bonheur dépend de l'énergie que l'on déploie pour adopter le masque d'un autre « soi » ; que toute vie joyeuse ou créative consiste à renaître pour devenir un être qui n'est pas soi-même, qui est sans mémoire, qui est créé en un instant, et perpétuellement renouvelé ».

⁵⁴⁴ W. B. YEATS, notes à *The Player Queen*, in *Var. Pl.*, p. 761. « J'ai passé durant plusieurs années les meilleurs mois de travail à tenter d'écrire une pièce poétique dans laquelle chaque personnage devenait un exemple de qui trouvait ou ne trouvait pas ce que j'appelais le Moi Antithétique »

⁵⁴⁵ W. B. YEATS, Introduction à *The Resurrection*, in *Explorations*, op. cit., p. 394, ou *Var. Pl.*, p. 933. « Enfin au bout de quelques années me vint la pensée qu'un homme essaye toujours de devenir son contraire, de devenir ce qu'il exèrerait s'il ne le désirait pas, et je gâchai quelque trois étés et une partie de chaque hiver avant d'avoir chassé le fantôme, et transformé ce que j'avais d'abord destiné à être une tragédie, pour en faire une farce : *The Player Queen* ».

Dans cette pièce, un jeu de doubles oppose une Reine à une actrice qui se substitue à elle dans une ambiance de carnaval, où se mêlent danses euphoriques et prophéties apocalyptiques : la fable s'apparente à une parabole métaphysique sur les métamorphoses du moi et du monde. Si *The Player Queen* a servi de support à l'élaboration d'une théorie, ce n'est pourtant pas là, semble-t-il, que celle-ci se manifeste de la façon la plus limpide, ou la plus pertinente. Le concept de masque, dans l'histoire de l'écriture dramatique de Yeats, intéresse plutôt le critique en ce qu'il éclaire l'orientation prise par le « théâtre des voix », dans le sens, comme il a été démontré plus haut, d'un effacement du mode traditionnel d'énonciation et d'échange interpersonnel, au profit d'une « voix unique et plurielle transcendant les individualités fictionnelles »⁵⁴⁶. Au passage, en postulant le primat d'une instance subjective se démultipliant ainsi dans les différentes voix de la fiction théâtrale, nous retrouvons le fil interrompu de notre réflexion sur l'oralité. Réfléchir sur le dépassement de la figure du dialogue traditionnel, et sur l'émergence d'une voix intime, rassemblant monologues et dialogues dans un même mouvement dialogique « intérieur », représentation du théâtre mental de l'écrivain, c'est en effet se poser nécessairement la question de la physique de cette voix.

⁵⁴⁶ Ce qui n'est pas le cas des dialogues de *The Player Queen*, dont la dynamique farcesque, si fascinante soit-elle, n'empêche pas qu'il s'agisse là d'une pièce de facture assez traditionnelle. La citation est empruntée à Marion Chenetier : voir Marion CHENETIER, *L'Oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane, op. cit.*, p. 94.

Chapitre 4. – Dialogisme et oralité.

Nous retrouvons donc ici, au point où nous l'avions laissée, la problématique abordée dans notre première partie, et alors que se croisent deux domaines d'acception des concepts de voix et d'oralité. En effet, si le projet théâtral est de dévoiler, en quelque sorte, la scène mentale du poète dramatique, c'est toujours en termes de voix que Yeats l'envisage : lorsqu'il écrit en 1913 : « I have tried to make my work convincing with a speech so natural and dramatic that the hearer would feel the presence of a man thinking and feeling »⁵⁴⁷, c'est bien le terme « hearer » qui, somme toute, traduit implicitement sa pensée. Le projet d'inscrire le lyrisme poétique et l'intimité d'un dialogue de voix intérieures dans l'écriture théâtrale est indissociable d'un « théâtre pour l'oreille ». De ce fait, la voix n'est plus seulement ni une figure à l'intérieur de la fiction dramatique, ni un simple concept narratologique, c'est aussi une voix dans l'ici et maintenant de l'écriture. Jusqu'à présent, nous avons ainsi envisagé ce « théâtre des voix » sous l'angle d'une diversité d'effets ressortissant tous plus ou moins d'une tradition ancienne de la critique narrative ou dramatique : l'étude des voix thématiques dans la fiction dramatique, des personnages ramenés à leur voix, des jeux de voix polyphoniques et épiques, examinait toujours le concept sous l'angle de l'organisation des différents sujets de l'énonciation, et de leur inter-relation. Dès lors que ceux-ci sont rassemblés par une voix unique, nous pouvons désormais nous interroger sur l'existence d'un phrasé qui donne corps à cette voix, une forme de gestuelle rythmique, articulatoire ou respiratoire qui lui serait propre, et identifierait sa spécificité.

Cette voix est d'abord une voix silencieuse au sens derridien du terme. C'est en ce sens, comme le précise Michael Sidnell, qu'elle s'adresse autant à « l'oreille de l'esprit », pour paraphraser Yeats lui-même, qu'à l'oreille concrète du spectateur : « It's writing that Yeats aims to adapt to the ear, and we may suppose that it is to be heard in the mind, whether or not by the sensual ear »⁵⁴⁸ ; mais c'est aussi, sans qu'il y ait contradiction, une voix marquée par une présence physique, rythmique et sonore – et l'on retrouve ici les réflexions

⁵⁴⁷ W. B. YEATS, *Letters*, ed. by Allan Wade, London, Macmillan, 1954, p. 583 (cité par Colin Meir et traduit par Jacqueline Genet dans « A la recherche d'une langage naturel », in *Cahiers de l'Herne – Yeats, op. cit.*, p. 269. En français, J. Genet parle d'une « langue si naturelle et si dramatique que l'auditeur puisse sentir la présence d'un homme qui pense et qui sent »).

⁵⁴⁸ Michael SIDNELL, « Yeats's Written Speech : Writing Hearing and Performance », in *Yeats Annual 11*, ed. by Warwick Gould, London, Macmillan, 1995, p. 14. « C'est la chose écrite que Yeats veut adapter à l'oreille, et l'on peut considérer que c'est l'esprit qui doit l'entendre, qu'elle le soit ou non par l'oreille elle-même, sensible ».

d'Henri Meschonnic sur la rythmique interne du discours. Nous tenterons donc, en suivant pas à pas son processus d'élaboration, d'identifier ce qui, dans les textes, procède de cette physicalité de la parole. Partant de l'expérience fondatrice de l'écriture de *The Shadowy Waters*, nous aborderons, dans un deuxième temps, le concept d'« écriture parlée » élaboré par Yeats au milieu de la première décennie du siècle, et tenterons d'en analyser quelques occurrences dans les textes. Nous verrons de quelle façon cette recherche d'un croisement entre fluidité d'une langue parlée, et rigueur d'un cadre syntaxique et métrique, dépasse le cadre de l'unité énonciative de la réplique, pour se déployer dans l'ensemble du dialogue. Nous nous interrogerons enfin, en articulant la recherche yeatsienne sur son contexte, en particulier mallarméen, sur l'identité exacte de cette instance vocale méta-dramatique, et sur sa relation avec l'écrivain, sujet réel de l'écriture.

4.1. Le cas de *The Shadowy Waters* : la voix et le corps du désir.

Dans l'histoire de l'œuvre théâtrale de Yeats, *The Shadowy Waters* occupe une place aussi importante qu'atypique. Si les premières esquisses de la pièce remontent aux années 1880, en même temps que ses toutes premières œuvres de jeunesse (voire avant elles), elles resteront longtemps inachevées. Le caractère fondateur de cette pièce, dans la genèse de l'œuvre, sera alors doublement occulté, non seulement parce que son édition n'interviendra finalement qu'en 1900, mais également parce que Yeats lui-même en sera bientôt détourné, comme l'explique Michael Sidnell⁵⁴⁹, par toute une série d'autres publications, elles-mêmes contemporaines de multiples engagements publics. Même si *The Countess Cathleen*, en particulier, constitue une œuvre à part, en marge d'une dramaturgie dont le jeune poète commence l'élaboration, elle n'en occupe pas moins pendant plusieurs années le premier plan de sa carrière de dramaturge.

That play written for and about Maud Gonne was strikingly different in conception from anything Yeats had done or was to do. [...] The road open with *Countess Cathleen* proved in many respects a dead end for Yeats, and it led in quite a different direction from the one Yeats took with *The Shadowy Waters* and many other works⁵⁵⁰.

⁵⁴⁹ Toute l'analyse qui suit est inspirée, notamment, de l'analyse détaillée des manuscrits de *The Shadowy Waters* effectuée par Michael Sidnell ; voir Michael SIDNELL, *Druid Craft, The Writing of The Shadowy Waters*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1971.

⁵⁵⁰ Michael SIDNELL, *Druid Craft, op. cit.*, p. 74. « Cette pièce, écrite pour Maud Gonne, et dont elle était le sujet, était, de façon frappante, différente dans sa conception de tout ce que Yeats avait ou devait encore faire ensuite [...] La route commencée avec *Countess Cathleen* se révéla être pour Yeats une voie sans issue à bien des égards, et elle prenait une direction bien différente de celle que prit Yeats avec *The Shadowy Waters*, et bien d'autres œuvres ».

Bien avant la première version publiée de la pièce, en 1900, les différentes variantes de *The Shadowy Waters* portent donc la trace quasi-archéologique d'une dramaturgie naissante centrée non sur les péripéties d'une action spectaculaire, mais uniquement sur les pouvoirs de la parole. D'après l'étude de Michael Sidnell, trois périodes concentrent essentiellement, dans la biographie yeatsienne, le travail sur ces premières versions : avant 1889, de 1894 à 1896, et de 1896 à 1899. Des manuscrits de cette dernière période, un examen attentif permet d'opérer une synthèse des différents apports des treize années précédentes, juste avant que la perspective d'une publication proche ne conduise Yeats à transformer radicalement son texte⁵⁵¹. Un thème domine significativement ces dernières esquisses, celui du désir, et ses liens avec le motif de la danse, à travers l'image récurrente d'une poursuite, que l'on retrouve également dans *The Wanderings of Oisín*, et dont on peut chercher la source dans un poème extrait de *The Wind among the Reeds* :

Do you not hear me calling, white deer with no horns ?
I have been changed to a hound with one red ear ;
I have been in the Path of Stones and the Wood of Thorns,
For somebody hid hatred and hope and desire and fear
Under my feet that they follow you night and day⁵⁵².

Ce thème du désir vient ainsi structurer entièrement le texte dramatique, non seulement, bien sûr, comme thème, et noyau d'une trame narrative, mais aussi à la fois, et c'est ce qui nous intéresse, comme source et principe moteur d'un mouvement et dans la fiction, et dans l'écriture. Dans son ouvrage sur Blake, publié en 1893, Yeats définit ainsi la danse en relation avec l'énergie du désir :

[Dance is] the motion of desire in the lower or mortal world, as howling is its sound-symbol.
David dancing before the ark symbolizes the masculine before the feminine, the energetic

⁵⁵¹ Quelques semaines avant la publication du texte dans *The North American Review*, fin 1899, sous la pression explicite de George Moore, dont on connaît le naturalisme de l'écriture romanesque, Yeats ampute son manuscrit de passages importants, marqués trop visiblement par le surnaturel, ou par des répliques non dialoguées – et en particulier les passages concernant les personnages des « Seabars », ces créatures à tête d'aigle. Le geste est significatif d'un processus qui conduira, sept ans plus tard, à la dissociation entre deux versions du texte, l'une poétique, et l'autre dite « pour la scène ».

⁵⁵² W. B. YEATS, *Var. Poems*, p. 153 : « He mourns for the Change that has come upon him and his Beloved, and longs for the End of the World. » Le poème est inclus dans le recueil *The Wind among the Reeds*. « Ne m'entends-tu pas appeler, daim blanc qui n'as pas de cornes ? / J'ai été changé en chien dont une oreille est rouge ; / J'ai erré dans le sentier des Pierres et le bois des Epines, / Car quelqu'un a caché la haine, l'espérance, le désir et la crainte / Sous mes pieds pour qu'ils te suivent nuit et jour » (« Il pleure la métamorphose qu'il a subie avec sa bien-aimée et aspire à la fin du monde », tr. J. G., *Les Errances d'Oisín*, p. 253).

before the secretive. Urizen, when infected and mad, danced on his mountains. He ultimately forgot his own laws and embraced the shadowy female⁵⁵³.

Dans *The Shadowy Waters*, le thème du désir structure donc aussi bien la fable que le flux de l'écriture. Sans pouvoir en citer l'intégralité, l'ouverture d'un des fragments de 1896 rend compte significativement du phénomène. Quelles que soient les situations, les personnages semblent possédés d'une frénésie langagière, et leur parole est plus déversée que dite. Sous l'impulsion d'un corps rythmique et sonore, la colère ou la haine remplacent ici le discours, et le lyrique, le discursif, dans l'obsession d'une parole dont la clôture est toujours provisoire, comme en témoigne l'absence fréquente de point en fin de réplique.

[...]

The Seavra strike Forgael with their talons until he wakes.

A Seavra upon the deck :

There is a galley drifting in the fog
Thrust down the rudder and make sacrifice
For we have gone about the world three times
And three times crossed the plains under the sea
And three times trampled the unquiet air,
Famished with hunger, and beating on the breast,
As when the Iodana and the silver hand
Threw down our temples and our alter stones.

Forgael (*raising one arm to the tiller but still remaining half lying on the deck*) :

Your beaks and claws shall drip with sacrifice
But what are my great wages that I live
A harrier of the world, a bond man bound,
To the wet tiller and the heavy sword,
For what avail are pleasures, glory and victory
While day by day I build a Tower of doom
Which blots away the looks and lives of men
While all its stones are mirrors of my face

The seavra upon the poop :

Ingrate kneel down and kiss our wandering feet
For this the parents of the gods endured,
Dagma and Partholan ; and him who lies
At Irros Doman by the narrow tide ;
And this bows down the race of Heremon ;
And the great sea born eagle headed race

⁵⁵³ William BLAKE, *The Poetic, Symbolic and Critical Works*, edited by John Ellis and W. B. Yeats, London, B. Quaritch, 1893, tome 1, p. 402. « [La danse est] le mouvement du désir, dans le monde inférieur ou mortel, comme le hurlement est le son qui le symbolise. David dansant devant l'arche symbolise le masculin devant le féminin, l'énergique devant le secret . Urizen, contaminé et fou, dansait sur ses montagnes. Il oublia ensuite ses propres lois et étreignit la femme-ombre ».

Forgael :
And when I pray beside the druid flame
And when I pray to Tethra and drink wine
From fruit trampled by feet of sorcerers
I can no more break down the stones, but waken
The shadows of unappeasable desire,
Learning there is no good but that great hour
When stars shall be puffed out and the gods cease

Seavra upon the deck :
He rails on pleasure, glory and victory,
And on the dreams blown out the gate of sleep
And the darks gods their givers – tear out his heart
Let his thin shade trample the empty deep.

*The Seavra rush about Forgael with loud cries. He remains half lying but lets the rudder go and stretches his hands towards them as though to grasp the nearest*⁵⁵⁴.

Un siècle plus tard, Valère Novarina fera de ce flux de la parole l'objet même de son œuvre dramatique :

Tout langage est à l'invectif. Il y a un appel, un coup porté par le moindre mot. Chaque mot divise un morceau du réel dans ta bouche. [...] La langue est en fugue, en fuite, en vrille, poursuivie, poursuivante, chassée et ouvrant. C'est quelque chose qui creuse [...] ⁵⁵⁵

Dans les répliques qui suivent, une ponctuation parfois fugitivement soumise à la logique discursive et au réalisme d'une diction pseudo-quotidienne, mais la plupart du temps au contraire inexistante ou paradoxale⁵⁵⁶, a pour effet de mettre le rythme et la matérialité sonore

⁵⁵⁴ Michael SIDNELL, *op. cit.*, pp. 130-132. Voir traduction en annexe I-10 p. 582.

⁵⁵⁵ Valère NOVARINA, *Devant la Parole*, Paris, POL, 1999, p. 18.

⁵⁵⁶ De *The Shadowy Waters* à *The Death of Cuchulain*, toute l'histoire des relations entre Yeats et la ponctuation ne témoigne que de difficultés et de contradictions. Le phénomène est donc loin d'être propre à ses débuts, et manifeste, une fois de plus, que l'expérience d'écriture de *The Shadowy Waters*, loin d'être un cas à part, prend une valeur emblématique, et ré-apparaît comme par résurgence périodiquement dans son parcours : cette « parole-flux », marquée par une écriture subvertissant syntaxe et ponctuation dans le même mouvement, vient ainsi perturber jusqu'aux dernières années le style du « written speech », structuré par la logique du discours, comme si se mêlaient sans cesse, dans l'écriture, abandon au flux de la passion, et effort de maîtrise de soi. R. B. Kershner rapporte une réflexion de Yeats sur ce point, dans une lettre à Robert Bridges : « I chiefly remember you asked me about my stops and commas. Do what you will. I do not understand stops. I write my work so completely for the ear that I feel helpless when I have to measure pauses by stops and commas » (lettre à Robert Bridges, juillet 1915, in *Letters*, ed. by Allan Wade, *op. cit.*, p. 598 : « Je me rappelle que vous m'avez demandé quelque chose à propos des points et des virgules [dans mes textes]. Faites ce que bon vous semble. Je ne comprends pas les points. J'écris tellement mes textes pour l'oreille que je me sens démuné lorsque je dois calculer des pauses au moyens de points et de virgules »). Yeats écrit également en 1932 à son éditeur : « I have never been able to punctuate properly. I do not think I have ever differed from a correction of yours in punctuation. I suggest that in the remaining volumes you do not query your corrections » (lettre non publiée à Mr T. Mark, citée par Jon Stallworthy, in *Between the Lines, Yeats's Poetry in the Making*, Oxford, Clarendon press, 1963, p. 12). Il arrive fréquemment, explique encore R. Kershner, que George Yeats, ou son éditeur, ponctuent après coup un manuscrit non ponctué. Voir R. B. KERSHNER, « Yeats/Bachtin/orality/dyslexia », in *Yeats and Postmodernism*, edited by Leonard Orr, New York, Syracuse U.P., 1991, p. 175.

de la parole au centre du théâtre et de la diction. Cette parole, ignorant les articulations syntaxiques, et dont le flux est redoublé par les fréquents enjambements et encore une fois l'absence de point, semble portée par un énonciateur unique et invisible, comme si le changement d'interlocuteur ne faisait que suspendre un discours qui se prolonge d'une réplique à l'autre.

The sailors return. They lead a youth and a fair woman

Aleel : Our ransom is three hundred sheeps and ewes
 Heavy with unshorn fleeces, a hundred cows,
 Ninety great caldrons and ten drinking horns,
 Twy handed with rings, of well wrought gold silver

The White-haired Sailor :

 You bade us kill the old and young alike
 And all are heaped in sacrifice but these
 Who are more lovely than the sun and moon ;
 We pitied for they heard nor hurry or feet
 Nor clangour of brazen shield and battle axe
 Being deafened by the birds that Angus made
 Out of the kisses of his musical lips

Forgael *to Dectora* :

 Gazing upon your sad and cloud pale eye lids
 The white foam fades : when they are lifted up
 The stars cast their dim crowns into the deep.

Dectora : Your praise of my poor beauty bids me hope
 That you, hearing the history of our love,
 Will pity us : he is Aleel a poet
 And I Dectora, the daughter of a king
 Obeying women who presage from dreams
 They hid me in a garden shadowed dun
 Among the desolate mountain ; but always
 When twilight dropped her misty veil, Aleel
 Sang to a little harp ; and then – and then –
 We looked into each others eyes, and loved,
 And in a trading galley fled away.

Forgael (*lifting a brazen axe*) :

 I spare you woman of the cloud pale eyelids
 But having no need of sheep and ewes and cows
 And cauldrons and twy handled drinking bowls
 I do not spare him
 [...] ⁵⁵⁷

La réplique centrale de Dectora, portée par le flux des enjambements (vers 4/5, 5/6, 6/7), des rejets (2/3) et contre-rejets (7/8,8/9), joue encore sur une dynamique de fluidité de la parole :

⁵⁵⁷ W. B. YEATS, in Michael SIDNELL, *op. cit.*, pp. 136-137. Voir traduction en annexe I-11 p. 583.

une seule phrase – d’ailleurs inachevée, puisqu’elle se prolonge au-delà du point-virgule – se déroule sur neuf vers, sous la forme d’une narration versifiée qui rebondit sans cesse sur elle-même, par une incessante reprise de souffle. Le caractère épique de son récit, et la passion suscitée aussi bien par les répétitions de terme (« And then – and then »), que par les thèmes de l’amour et de la fuite, font écho aux hyperboles du discours d’Aleel. Ce lyrisme est en même temps désarmé par la suspension de son discours à lui, comme interrompu, et par les reprises de leurs propres termes, à l’un comme à l’autre, dans la dernière réplique de Forgael. Globalement la rythmique hypnotique des *blank verse* parfois peu ponctués suggère la diction en voix blanche de l’esthétique symboliste dans la tradition mallarméenne d’une « lecture-écriture »⁵⁵⁸. Les répliques se succèdent sans qu’elles se répondent les unes aux autres, chacun s’adresse solitairement à quelqu’un qui s’adresse à un autre, jusqu’à ce que Forgael, dans une apparence de réponse à Dectora, ne fasse que reprendre les termes de sa réplique précédente puis ceux de Aleel, bouclant une micro-séquence à valeur de poème. En décembre 1896 à Paris, lorsque Yeats travaille sur *The Shadowy Waters*, il écrit à William Sharp : « My *Shadowy Waters* is magical and mystical beyond anything I have done. [...] I wish to make it a kind of grave ecstasy »⁵⁵⁹. A travers ce concept d’extase, l’influence wagnérienne est également perceptible ; lorsqu’à la fin de l’année 1896, Yeats envoie une version à Leonard Smithers, qui veut la publier avec les illustrations d’Aubrey Beardsley⁵⁶⁰, la didascalie d’ouverture de cette version nous annonce : « *The scene is laid in the century immediately before the birth of Christ, and the personages are dressed like Wagner’s personages, except that the men do not wear winged helmets* »⁵⁶¹.

Nous poursuivrons cette analyse par un échange entre Forgael et Dectora extrait d’une ultime version non publiée, en 1899⁵⁶², échange dont le double flux vocal, croisant lamentation et protestation, atteint un degré de virtuosité sonore parfois proche de l’abstraction :

⁵⁵⁹ L’expression est empruntée à Henri Meschonnic qui, dans un chapitre de la *Critique du Rythme*, développe une analyse historique et anthropologique de la relation entre le poème et la voix, à travers différentes pratiques de diction poétique. Il y évoque en particulier la diction monocorde et non ponctuée du théâtre symboliste. Voir *Critique du Rythme, op. cit.*, chapitre « Le poème et la voix », pp. 273-296.

⁵⁵⁹ W. B. YEATS, *Letters*, ed. by Allan Wade, *op. cit.*, pp. 280-281. « Mes *Eaux d’ombre* sont magiques et mystiques au-delà de tout ce que j’ai fait auparavant [...] J’espère en faire un moment d’extase pleine de solennité ».

⁵⁶⁰ Beardsley meurt quelques semaines après, et l’édition du texte est finalement annulée.

⁵⁶¹ W. B. YEATS, in Michael SIDNELL, *op. cit.*, p. 191. « *La scène se déroule au siècle précédent immédiatement la naissance du Christ, et les personnages sont vêtus comme les personnages de Wagner, si ce n’est que les hommes ne portent pas de heaumes ailés* ».

⁵⁶² Il s’agit d’une version tapuscrite dictée à Lady Gregory durant l’été 1899 à Coole. Voir Michael SIDNELL, *op. cit.*, chapitre 5, pp. 222 sq.

- Dectora White sea birds bid the sea birds cry aloud
 Till all countries and waters have heard our sorrow
 And all fierce birds and beasts and fishes gathered
 To fall on him who drove my joy away
 To wander among cold winds and hail and snow,
 Sea birds have I not fed you with my hands
 And wept because your beauty had troubled.
- Forgael Nor bird or beast or fish can do me harm
 For I could wake a dream out of these strings
 Would make so many birds and fishes gather
 That glimmering wings and fins would hide the world
 I once caught Aengus by his burning hair
 And while he writhed out of my hands this dream
 Lit in his eyes and murmured on his lips.
- Dectora If you have druid music play this harp
 Till I am changed to a white bird to wander
 With my beloved through the waste of the air
 Among the windy meadows of the dawn.
 What joy can this sad beauty bring to you
 No smile will waken on these lips no light
 Will waken in these eyes because you come.
 [...] ⁵⁶³

La réplique de Dectora s'ouvre sur une accumulation d'anaphores, d'assonances et d'allitérations dont les effets d'homophonie induisent une forme d'ivresse sonore et de confusion sémantique : « birds/bid/birds/fierce/birds/beasts/fishes », ou « and/hands »⁵⁶⁴. Les termes s'enchaînent par association sonore, et la multiplication jusqu'à saturation des « and » alterne avec des moments de juxtaposition parataxique renforçant l'effet d'accumulation. La réplique de Forgael n'est pas en reste dans ce système, introduisant d'autres couleurs sonores (en particulier une assonance en « o »), créant d'autres confusions acoustiques (« could wake/would make »), jouant de reprise en écho des termes de Dectora. Cette reprise littérale rend manifeste une structure des répliques fondée sur le parallélisme de deux discours qui s'affrontent, plus que sur un échange argumenté. Chacun des deux personnages est ainsi saisi

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 247. Une restitution exacte du texte nécessiterait de pouvoir reproduire sa mise en page. Nous reproduisons en tout cas à l'identique sa ponctuation, ou l'absence de ponctuation. Voir traduction en annexe I-12 p. 584.

⁵⁶⁴ Prolongeant ses réflexions sur les rapports conflictuels entre Yeats et la ponctuation, R. Kershner analyse le phénomène de répétition/variation vocalique dans l'écriture yeatsienne à partir de la dyslexie supposée du poète dans son enfance, et de sa difficulté dans l'apprentissage de la lecture. David Clark fait une remarque analogue lorsqu'il constate et commente le caractère illisible de certains manuscrits, où la confusion est fréquemment possible dans la lecture entre les voyelles i et o. Il en résulte une écriture marquée par des termes graphiquement, et corrolairement phoniquement, proches : "Their/there/then/the/this/those", etc ; c'est le cas également dans l'exemple qui nous occupe ici. Voir R. KERSHNER, *op. cit.*, p. 175. et David CLARK, *Yeats at Songs and Choruses*, Gerrards Cross, C. Smythe, 1983.

d'une fureur à la fois exprimée et contenue dans le flux de la parole. Tous deux au bord de la mort – l'un comme l'autre à la fois menacés et menaçant – font se succéder appels, interjections impératives, négation, prière, interpellation. Chaque réplique proteste de son occupation d'un espace parlé métonymique de l'espace vital lui-même, dans une immobilité chargée d'un rapport de force sans cesse au bord du cri, de l'explosion, sans jamais l'atteindre⁵⁶⁵. Cette tension, quelques pages plus loin, se résout en duo amoureux proche de la transe, comme l'indiquent successivement plusieurs didascalies : « *He speaks like one in a trance* », et plus loin « *He drops her hand and stands as if in a trance* »⁵⁶⁶.

Forgael Woman whose long hair glitters like the sun
 Whose flesh is like pale gold I come to you
 And will no more forget the tears you weep
 The arms you fold about me in my sleep.
 Why do you fade from me ? Is not the air
 Heavy with odour of the apple bough.

Dectora Do not go far beloved. A little while
 And I shall be beside you in the dark.

Forgael You shall not fade in the dark till all
 That lights the heavens and glimmers on the tide
 Fade in the dark for I being wise with a dream
 See in your face as in a mirror, the dark
 When men and days and gods are guttering out.
 (*He speaks like one in a trance*)
 I know for wisdom has awaked in a dream
 That this pale face will never change in death

⁵⁶⁵ Le personnage de Forgael déploie, dans d'autres répliques, tout un imaginaire métaphorique qui fait s'entremêler figures du corps, de la voix (et même de la bouche, dans une sensualité orale explicite) et de l'espace, dans une vision très blakienne d'un cosmos apocalyptique, où le personnage lui-même se dilate, embrasse et dévore l'univers entier. L'écriture progresse par accumulation et débordement d'images, répétitions de termes, dans une phrase qui semble ne jamais pouvoir se terminer :

<p>I dreamed I had the fatness of the world And then it changed into a windy hall Hung round with burnished shields brimmed up with flame That shakes when the wind shakes the narrow flame That is my heart. Many cried out of old Now I alone cry out in foaming brooks In whirling sails, in labouring chariot wheels, In tempest beaten woods, in plummy waves, In strings of silver, in men and women's mouths In heavy rustling raiment, in crossed swords, In bows of beaten bronze, when galleys drive On galleys, and the gleaming oar blades break : Before I am blown out beyond the world Oh eagle headed race rush through the air Unhook the flaming shields and quench the world</p>	<p>Je rêvais j'étais gras comme le monde Et puis changé en une chambre venteuse Sertie de boucliers polis ourlée d'une flamme Secouée par le vent qui secoue la flamme Etroite de mon cœur. Tous criaient autrefois Seul maintenant je crie dans les torrent d'écumes Les voiles tordues de vent, les roues du labour Les bois battus d'ouragan, vagues plumeuses Anneaux d'argent, bouches d'hommes de femmes Lourds vêtements bruissants, Fers croisés Arcs de bronze frappés, navire roulant derrière Navire, et la lueur des lames brisées des rames : Avant que je ne sois soufflé sorti du monde Oh race à tête d'aigle rue toi dans l'air Décroche les boucliers en flamme épuise le monde</p>
---	---

Ibid., pp. 228-229.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, pp. 266-267. « *Il parle comme une personne en transe [...] Il laisse tomber ses mains et se tient comme en transe* ».

Till men and days and gods have guttered out
A dream has heaped up all days over me
Who am already but a vanishing cry.
(*He drops her hands and stands as if in a trance*)⁵⁶⁷.

En ré-écrivant de très nombreuses fois certains passages, Yeats n'obéit manifestement pas seulement à la nécessité d'affiner la trame dramatique ou de préciser un effet rythmique ou métaphorique. Lorsqu'une variante s'avère aussi riche qu'une autre, l'écrivain s'engage dans une poétique du palimpseste qui redouble, dans la démarche d'écriture elle-même, la dynamique inscrite à l'intérieur de l'œuvre. Le travail de recensement des variantes opéré par Michael Sidnell produit ainsi un effet poétique aussi involontaire que fascinant : lorsque dix variantes successives d'un fragment sont mentionnées, cette répétition/variation est source d'un mouvement perpétuel de l'écriture, avançant par flux et reflux, ré-éprouvant sans cesse les mots pour en introduire de nouveaux. Ce mouvement perpétuel de palimpseste, en ce qu'il réside plus dans son déploiement que dans son résultat, répond à la lettre au concept de signifiante proposé par Meschonnic : accumulant à l'infini les variantes, Yeats ne fait que mettre en acte dans son travail de recherche ce qu'il produit dans chacune des variantes, c'est à dire l'expression d'une pulsion dévoratrice irrépressible dans la parole, un épanchement existentiel⁵⁶⁸.

Cela dit, si les corrections de Yeats concernant *The Shadowy Waters*, durant les quinze années qui séparent les esquisses des années 1880 et 1890 de la première édition de 1900, ne sont pour la plupart qu'accumulation et affinement de variantes, les dernières n'en sont pas moins une réduction radicale de l'œuvre, rendue à une écriture dialoguée d'où cette énergie verbale est exclue, évacuée de l'œuvre théâtrale⁵⁶⁹. Comme le fait remarquer Michael Sidnell : « Reluctantly Yeats succumbed to Moore's insistent demand for the abolition of the Fomor »⁵⁷⁰. En faisant disparaître de la scène théâtrale toute figure fantastique au profit d'une humanité psychologisée, Yeats ne fait en réalité qu'obéir à l'injonction d'un retour à des canons dramaturgiques plus traditionnels, concernant en particulier l'action, le conflit des

⁵⁶⁷ *Ibid.*, pp. 265-267. Voir traduction en annexe I-13 p. 585.

⁵⁶⁸ On peut rapporter ici l'anecdote significative signalée par M. Sidnell, concernant le travail d'écriture de Lady Gregory, gardant tout, et superposant les fragments en les scotchant les uns sur les autres, manifestant ainsi par ce geste anodin mais symbolique à quel point le texte n'était en réalité jamais terminé, dans ce processus explicite de palimpseste : des couches de textes superposées les unes sur les autres. Voir Michael SIDNELL, *op. cit.*, p. 226.

⁵⁶⁹ Cette dynamique restera investie dans l'œuvre poétique, et ré-apparaît sous des formes très différentes, dans une œuvre théâtrale plus tardive.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 268. « Avec regret, Yeats céda à la demande insistante de Moore, qui demandait la suppression du Fomor ». Le terme « Fomor » est une autre désignation des « Seabra ».

caractères, et le dialogue interpersonnel. Certains de ses contemporains, tel Georges Russell, à l'inverse de George Moore, lui en feront explicitement le reproche :

I do not like *The Shadowy Waters* in the published version as much as some of his earlier work. [...] Since the first version several have been written, each succeeding version showing a more highly wrought art, but expressing less effectively the idea, until now it has become a sort of decorating pattern poem, bearing the same relation to a living poem as one of Burne-Jones pictures, [...] does to a picture of passion and imagining such as Watts paints [...] In *The Shadowy Waters* he has introduced a langour into the life of the gods which is the atmosphere of a London drawing room at the end of the season⁵⁷¹.

La tension dans l'écriture entre voix et discours, entre *phonè* et *logos*, fait pourtant de l'ensemble des fragments qui viennent d'être étudiés ici une série de « chants sans lyre »⁵⁷² porteur d'une forte théâtralité, faisant écho à un aspect fondamental de la tradition tragique. Ré-interprétant les codes dramatiques aristotéliens, le poète exprime le sentiment tragique plus par le lyrisme que par la logique du discours, privilégiant l'écoute sur le voir. Cette dramatisation, au sens théâtral du terme, de l'écriture, par sa matérialité sonore, est le fruit d'une intense physicalité des mots : fuite en avant du mouvement de la parole, déploiement d'un souffle verbal, tension charnelle des vers et des répliques, intrinsèquement aussi bien que dans leurs relations les unes avec les autres. Les personnages, qu'ils soient engagés dans un conflit physique identifié par des didascalies – comme c'est le cas dans notre premier exemple – ou simplement confrontés l'un à l'autre par la parole, sont tous, au même titre, les protagonistes d'une vaste danse guerrière de la parole.

4.2. Mutations du concept d'oralité : le « Written speech ».

Si, dans les premières esquisses de *The Shadowy Waters*, l'écriture yeatsienne s'abandonne, en quelque sorte, au courant d'un verbe hypnotique, livré à lui-même, il n'en est plus de même, comme l'on sait, dès lors que le poète s'efforce de contrôler étroitement le flux de la parole poétique – les deux postures sont ainsi habilement résumées dans la formule de

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 288. « Je n'aime pas *The Shadowy Waters*, dans sa version publiée, autant que certaines de ses œuvres précédentes [...] Depuis la première version, plusieurs ont suivi, chaque version successive faisant montre d'un art plus élaboré, tout en exprimant l'ède moins efficacement, si bien que c'est devenu maintenant une sorte de poème à motif décoratif, ayant le même rapport avec le poème vivant qu'un tableau de Burne-Jones [...] avec une peinture de passion et d'imagination comme celles de Watts [...] Dans *The Shadowy Waters* il a introduit une langueur dans la vie des dieux qui évoque l'atmosphère d'un salon londonien vers la fin de la saison ».

⁵⁷² Nous empruntons cette expression à Nicole Loraux dans son ouvrage *La Voix endeuillée, Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, p. 83.

Seamus Heaney : « Yeats does not listen in but acts out »⁵⁷³. Heaney oppose, dans son étude, la poétique de Wordsworth à celle de Yeats. Si la première se fonde sur ce principe de flux incontrôlé de la parole, Yeats est, quant à lui, dans une constante quête de maîtrise de lui-même et de son écriture.

[...] On the other hand, if instead of surrendering to the drift of the original generation rhythm, the poet seeks to discipline it, to harness its energies in order to drive other parts of his mind into motion, then we'll have a music not unlike Yeats's, affirmative, seeking to master rather than to mesmerize the ear, swimming strongly against the current of its form⁵⁷⁴.

C'est en effet entre 1903 et 1905, sous l'effet conjoint, comme nous l'avons vu dans notre première partie, de facteurs biographiques et littéraires⁵⁷⁵, que Yeats entame une ré-évaluation de son écriture poétique, en particulier dans le domaine dramatique. Si le terme « passionate » vient ainsi se substituer, de façon non moins récurrente, au terme « living », pour qualifier conjointement la parole (*speech*) ou la voix⁵⁷⁶, il traduit également une nuance non négligeable dans la définition d'une quête de réconciliation entre écrit et oral. Loin du mythe de reconstitution d'une langue orale la plus proche possible de l'hiberno-anglais, il s'agira désormais de créer une langue « mixte », par la rencontre entre les contraintes architecturales fortes d'une écriture très construite, et la fluidité ou la virtuosité d'une conversation orale – le tout coulé à son tour dans le moule de l'écriture poétique.

⁵⁷³ Seamus HEANEY, « The Makings of a Music, Reflections on the Poetry of Wordsworth and Yeats », in *The Kenneth Allott Lectures*, University of Liverpool, 1978 (conférence du 9 février 1978), p. 12. On pourrait traduire la formule par : « Yeats n'est pas dans l'écoute intérieure, il se projette activement vers l'extérieur ».

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 2. « [...] D'autre part, si au lieu de se laisser entraîner par le rythme de sa première création, le poète s'efforce de le discipliner, de maîtriser ses énergies, afin de mettre en mouvement d'autres parties de son esprit, nous aurons alors une musique assez comparable à celle de Yeats, qui cherche à s'imposer à l'oreille plutôt qu'à la charmer, en nageant énergiquement contre le courant de sa forme initiale ».

⁵⁷⁵ On peut signaler ainsi la coïncidence chronologique entre une transformation personnelle issue du séisme que constitue le mariage de Maud Gonne, la métamorphose provoquée par la tournée de conférences aux États-Unis, de novembre 1903 à mars 1904, et les lectures décisives de Nietzsche puis Chaucer.

⁵⁷⁶ On connaît les deux citations célèbres de son essai « A General Introduction for my Work » ; nous citons la première dans la note qui suit celle-ci ; l'autre met l'accent sur la syntaxe : « I discovered that I must seek not as Wordsworth thought, words in common use, but a powerful and passionate syntax » (cf. *Essays and Introductions, op. cit.*, pp. 521-522) ; mais il a auparavant, et même très tôt, employé le terme dans des contextes divers. On peut citer, entre autres exemples : « These songs like all other songs in our plays, are sung so as to preserve as far as possible the intonation and speed of ordinary passionate speech », préface à *On Baile's Strand* in *Var. Pl.*, p. 526 ; ou bien : « The intonation of passionate speech », dans « Music for the plays », note à l'édition des *Collected Works* de 1908, rapportée par D. Clark in *Collected Works of W. B. Yeats, Vol. II - the Plays*, New York, Palgrave, 2001, pp. 757 sq. Cette insistance sur la passion et le naturel n'empêchera pas, on va le voir, l'élaboration d'une écriture syntaxiquement très construite, comme le souligne S. Heaney.

I planned to write short lyrics or poetic drama where every speech would be short and concentrated, knit by dramatic tension [...] Then [...] I tried to make the language of poetry coincide with that of passionate, normal speech⁵⁷⁷.

La ré-écriture incessante des pièces révèle cet effort inlassable pour donner aux phrases la forme et l'expression la plus proche possible d'une conversation ordinaire, tout en les enfermant dans le cadre contraignant d'une écriture versifiée⁵⁷⁸. Le travail de l'écrivain se déplace ainsi plus spécifiquement dans le champ de la syntaxe⁵⁷⁹. De ce fait, le paradigme de la « living voice », autant que celui de la masculinité, doivent être ré-examinés dans cette nouvelle perspective plus linguistique de la recherche d'une voix dont la rigueur logique du discours puisse se fondre dans une fluidité proche de la conversation ordinaire :

I have written a good many plays in verse and prose and almost all those plays I have re-written after performance, sometimes again and again, and every re-writing that has succeeded upon the stage has been an addition to the masculine element, an increase in the bony structure⁵⁸⁰.

Au-delà des présupposés idéologiques examinés dans notre première partie, nous pouvons nous intéresser, dans une telle proposition, à la métaphore corporelle elle-même, qualifiant le travail d'écriture. On la retrouve d'ailleurs dans d'autres textes et à d'autres époques, par exemple dans *Autobiographies*, en 1922 :

⁵⁷⁷ « A General Introduction for my Work », *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 509 ; dès 1906, un journaliste rendant compte d'une des conférences de Yeats et Florence Farr, disait du poète : « It is his aim to make modern lyricism not so much a written as a spoken art, and he seeks the means to do this largely through the theatre » (« Son objectif est de faire du lyrisme moderne plus un art de la parole que de l'écrit ; et c'est en grande partie par le théâtre qu'il cherche les moyens d'y parvenir »). *The Leeds and Yorkshire Mercury*, 15 mars 1906, cité par Ronald Schuchard, in « The Minstrel in the Theatre, Arnold, Chaucer and Yeats's new Spiritual Democracy », in *Yeats Annual 2*, London, Macmillan, 1983, p. 15. Schuchard résume lui-même la démarche yeatsienne par l'expression judicieuse de « embodying the spoken art in the printed book ».

⁵⁷⁸ Yeats ne cesse de souligner ce travail de ré-écriture, en particulier à chaque ré-édition de ses œuvres, ainsi en 1905 (« They have been rewritten and rewritten until I feel I can do no better », *Var. Pl.*, p. 1293), en 1911 (« I take the play from the stage and write it over again perhaps many times »), en 1923 (« I have gathered into this book two plays, written before the foundation of the Irish theatre though much corrected since », *Var. Pl.*, p. 1307).

⁵⁷⁹ Ce glissement d'une défense de l'oralité anglo-irlandaise, dans ce qu'elle peut avoir de coloré et libre, à la construction plus classique d'une parole marquée par la logique de la conversation ou de l'épanchement intime, se fait au demeurant sans heurt : Yeats ne parle-t-il pas, dans son essai « What is Popular Poetry ? » de la « manifest logic, that clear rhetoric of the popular poetry » ? L'originalité de Yeats réside dans ce concept de « syntaxe pour l'oreille ». Paradoxalement, cette recherche de clarté logique fondue dans la rythmique du vers conduit à une forme de transparence de la langue très éloignée de la truculence du parler populaire.

⁵⁸⁰ « Literature and the Living Voice », in *Explorations, op. cit.*, p. 220. « J'ai écrit beaucoup de pièces en vers et en prose, et ces pièces, je les ai presque toutes ré-écrites après la représentation, parfois en recommençant plusieurs fois ; et chaque nouvelle version qui s'est succédé sur la scène a ajouté à l'élément masculin et donné plus de vigueur à l'ossature » (tr. M.D., *Explorations*, p. 201).

I thought that all art should be a centaur finding in the popular lore its back and its strong legs⁵⁸¹.

Derrière la « manful energy », ou la « masculine vitality »⁵⁸², un peu obsessionnellement viriles, d'autres expressions telles que les « strong legs » ou la « bony structure » font de ce fait écho au « corps syntaxique » évoqué par Jean-Paul Goux ; Seamus Heaney, de son côté, évoque le travail musculatoire de la voix frayant son chemin dans la matière du langage :

The voice muscles its way over the obstacle course of the form and flexes like an animated vine on the trellis of its metric and rhyme scheme⁵⁸³.

Le contexte des constantes révisions de Yeats sur ses pièces s'éclaire ainsi d'un jour nouveau : il ne s'agit plus simplement, de version en version, de céder aux instances des détracteurs du drame poétique, mais bien d'inscrire dans l'écriture, au plus près du travail de l'acteur, la corporéité et la rythmique d'une parole physiquement incarnée.

4.2.1. Le « Written speech » : principe et caractéristiques.

Une fois abandonnée la référence à la langue orale hiberno-anglaise, on retrouve ainsi chez Yeats, aussi bien dans ses essais que dans sa poésie, dès le début du siècle, ce concept paradoxal de « written speech », ou « parole écrite », que nous pouvons désormais suivre jusqu'à ses dernières années – ainsi, par exemple dans le poème « Upon a House Shaken by the Land Agitation », écrit en 1910 :

[...] a written speech
Wrought of high laughter, loveliness and ease⁵⁸⁴.

⁵⁸¹ « Four Years », in *Autobiographies*, *op. cit.*, p. 191. « Je pensais que que tout art devait être un centaure qui trouve dans le *lore* populaire son échine et ses jambes robustes » (tr. P. Leyris).

⁵⁸² « Literature and the Living Voice », in *op. cit.*, p. 221.

⁵⁸³ Seamus HEANEY, *op. cit.*, p. 13. « La voix bande ses muscles pour parcourir la course d'obstacles de la forme, et s'infléchit comme une vigne souple et animée sur l'entrelacs des rythmes et des rimes ». Yeats lui-même emploie une métaphore proche de cette dernière idée à propos du travail de ré-écriture de *Deirdre* : « Tragic drama must be carved out of speech as a statue is out of stone ». Préface à *Plays for an Irish Theatre*, 1911, in *Var. Pl.*, p. 1299.

⁵⁸⁴ « Upon a House Shaken by the Land Agitation », from *The Green Helmet and Other Poems*, in *Var. Poems*, p. 284. Ici, compte tenu du propos de cette étude, nous ne pouvons que nous démarquer de la traduction de Jacqueline Genet qui, pour des raisons manifestement rythmiques, choisit de réduire l'expression *written speech* au terme *style* : « un style / Fait de rire noble, de charme et d'aisance » (in *Responsabilités*, *op. cit.*, p. 199) ; même s'il est entendu que dans le contexte de ce poème, une traduction plus littérale n'éviterait pas une certaine lourdeur.

Si cette poétique yeatsienne, fondée sur la relation complexe entre syntaxe et versification, a été longuement étudiée par la critique anglo-saxonne⁵⁸⁵, le théâtre est par contre resté le parent pauvre d'une somme importante d'études, alors que l'enjeu en est pourtant redoublé, précisément, par la double question de l'oralité spécifique au genre, et du caractère, par nature, dialogué (ou du moins dialogique) de l'écriture. Sans prétendre à un exposé exhaustif de ses différents éléments, on peut toutefois en retenir quelques aspects qui intéressent particulièrement l'écriture dramatique. Dès les ré-écritures de *The King's Threshold* ou *On Baile's Strand* notamment – et par opposition aux œuvres précédentes, en particulier *The Shadowy Waters*, les répliques des personnages se caractérisent par la longueur inhabituelle des phrases, un usage élaboré de la subordination ou des tournures interrogatives. Dans ces phrases longues couvrant un grand nombre de vers, la dissociation fréquente du sujet et de son verbe principal, rejeté en milieu ou fin de réplique, est source d'une tension aussi bien du discours que de l'énonciation. Corrolairement, la structure de la phrase reste maintenue par un jeu savamment dosé d'anaphores, qui préserve la visibilité discursive, et cadence rythmiquement la réplique. Enfin, la relation entre syntaxe et versification, dans des textes usant de toute une variété de ressources métriques⁵⁸⁶, repose sur un équilibre sans cesse renouvelé entre la superposition exacte des deux trames – chaque vers se superposant à une unité syntaxique donnée –, contribuant ainsi à la sensation de fluidité d'une conversation courante, et leur décalage, par le jeu des enjambements et des rejets, eux-mêmes source d'effets de syncopes et de contre-temps. Enfin, l'usage calculé d'archaïsmes de langage, ou de raccourcis syntaxiques – l'exemple le plus fameux étant l'utilisation fréquente de « that » comme relatif et non comme conjonction – induit une étrangeté de la langue qui en rend d'autant plus perceptible la réalité matérielle et sonore⁵⁸⁷. Globalement dans le dialogue, une

⁵⁸⁵ On peut citer en particulier, sans que la liste soit exhaustive : les ouvrages de Joseph Adams (*Yeats and the Masks of Syntax*, London, Macmillan, 1984), David Richman (*Passionate Action, Yeats's Mastery of Drama*, New York, Associated University Press, 2000), W. R. Veeder (*W. B. Yeats, The Rhetoric of Repetition*, Berkeley and Los Angeles, The University of California Press, 1968), ou les articles de Ralph Harding Earle (« Questions of Syntax, Syntax of Questions : Yeats and the Topology of Passion » In *Yeats, an Annual of Critical and Textual Studies*, vol. 6, New York, Harvester Wheatsheaf, 1988), Thomas Parkinson (« The Passionate Syntax », in *Critical Essays on William Butler Yeats*, Boston, Massachusetts Hall and Co, 1986), et bien sûr de Michael Sidnell (« Yeats's Written Speech : Writing, Hearing and Performance » in *Yeats Annual 11*, ed. by Warwick Gould, London, Macmillan, 1995).

⁵⁸⁶ Si, comme l'on sait, une bonne part des textes dramatiques yeatsiens sont écrits en *blank verse*, il n'en expérimente pas moins rapidement d'autres formes : *The Green Helmet* est écrit en vers longs de 14 syllabes, tandis que les *Plays for Dancers* explorent systématiquement l'alternance entre pentamètres et vers plus brefs, surtout les trimètres de la tradition des ballades.

⁵⁸⁷ Voir sur ce point R. H. EARLE, *op. cit.*, pp. 32-33, ou Richard ELLMANN, *The Man and the Masks, op. cit.*, ch. X « Making a style », pp. 138 *sq.*

double-tension s'instaure, entre transparence et opacité de la langue d'une part, entre rapidité et lenteur du flux verbal d'autre part.

Chaque pièce est alors l'occasion d'une ré-expérimentation de ce « written speech » dont Michael Sidnell, après d'autres, a analysé le fonctionnement. Pour notre part, nous tenterons de parcourir l'œuvre théâtrale à travers quelques-uns de ses fragments les plus significatifs.

4.2.2. *De On Baile's Strand à The Dreaming of the Bones : la parole et son corps vocal.*

Afin de mieux appréhender la nature de cette focalisation sur la construction syntaxique, et sur la relation entre syntaxe et versification, autant que pour en saisir le devenir et l'évolution dans l'écriture dramatique de Yeats, nous avons choisi de commencer par analyser de façon comparée deux fragments écrits à douze ans d'intervalle ; le premier est une réplique de Cuchulain dans *On Baile's Strand*, dans laquelle le héros, s'adressant à Conchubar, proteste contre l'ordre que lui impose le roi de lui prêter serment d'allégeance :

Cuchulain : And I must be obedient in all things ;
Give up my will to yours ; go where you please ;
Come when you call ; sit at the council-board
Among the unshapely bodies of old men ;
I whose mere name has kept this country safe,
I that in early days have driven out
Maeve of Cruachan and the northen pirates,
The hundred kings of Sorcha, and the Kings
Out of the garden in the East of the World.
Must I, that held you on the throne when all
Had pulled you from it, swear obedience
As if I were some cattle-raising king ?
Are my shins speckled with the heat of the fire,
Or have my hands no skill but to make figures
Upon the ashes with a stick ? Am I
So slack and idle that I need a whip
Before I serve you ?

Conchubar : No, no whip, Cuchulain.
[...]⁵⁸⁸

⁵⁸⁸ *On Baile's Strand*, in *Var. Pl.*, p. 479. « Cuchulain : Et je dois être obéissant, je dois / Abandonner ma volonté à tes volontés ; aller où il te plaît ; / Venir quand tu appelles ; m'asseoir à la table de ton conseil / Parmi de vieux hommes disgracieux, / Moi, dont le seul nom a gardé cette contrée sauve, / Moi qui jadis ai chassé d'ici / Maeve du Cruachan et les pirates du Nord / Les cent rois de Sorcha, et les rois / Etrangers au Jardin de l'Est du Monde. / Dois-je, moi, qui t'ai tenu sur le trône d'où tous les autres / T'avaient arraché, te jurer obéissance / Comme si j'étais quelque roi-berger ? / Mes jambes se sont-elles ramollies au coin du feu / Et mes mains ne sont-elles bonnes qu'à tracer des figures / Dans la cendre avec un bâton ? Suis-je / Si affaibli, si oisif qu'il me faille le fouet / Pour te servir ? / Conchubar : Non, non pas le fouet, Cuchulain [...] » (tr. Y. de B.).

Le second est un extrait du dialogue entre la jeune fille et l'étranger dans *The Dreaming of the Bones*, peu après le fragment déjà évoqué dans cette étude, et juste avant que l'identité des deux amants fantomatiques, Diarmuid et Devorgilla, ne soit finalement révélée ; c'est d'eux qu'il s'agit dans ses paroles :

Young Girl : Although they have no blood, or living nerves,
 Who once lay warm and live the live-long night
 In one another's arms, and known their part
 In life, being now but of the people of dreams,
 Is a dream's part ; although they are but shadows,
 Hovering between a thorn tree and a stone,
 Who have heaped up night on winged night ;
 Although no shade however harried and consumed
 Would change his own calamity for theirs,
 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.

Young Man : The memory of a crime –
 [...] ⁵⁸⁹

Dans le premier de ces deux exemples, on perçoit clairement le processus par lequel Yeats fonde désormais l'organisation des répliques non plus sur un flux verbal ininterrompu, chargé d'une complexité d'images, mais sur une construction syntaxique élaborée, en l'occurrence structurée ici à la fois par l'anaphore des pronoms personnels et par une succession de formes interrogatives. La réplique s'ouvre sur une accumulation de verbes monosyllabiques (« go, come, sit ») scandant fortement les vers, dépendant du verbe principal « I must ». La répétition de « you » (et sa variante « yours »), et le parallélisme des constructions accentuent l'effet de martèlement. Plus loin, les pronoms « I », deux fois en début de vers, commandent

⁵⁸⁹ *Ibid.*, pp. 771-772.

« La Jeune fille : Bien qu'ils n'aient pas de sang, ni de nerfs vivants,
 Ceux qui jadis, plus ardents, s'allongeaient,
 Et vivent une nuit longue comme la vie
 Dans les bras l'un de l'autre, et savent que leur rôle
 Dans la vie, étant plus que du peuple des songes,
 Est le rôle d'un songe ; bien qu'ils ne soient que des ombres,
 Planant entre un arbre d'épines et un rocher,
 Eux qui ont entassé nuit sur nuit ailée ; bien que
 Nulle ombre – si tourmentée, si consumée fût-elle –
 N'échangerait son infortune pour la leur,
 Bénie serait leur espèce de vie si leurs lèvres
 Un moment se touchaient. Mais qu'il penche sa tête
 Contre sa tête, ou glisse une main dans sa main,
 Le souvenir de leur crime entre eux remonte
 Et les sépare.

Le Jeune homme : Le souvenir d'un crime –
 [...] » (tr. F. X. J.).

durant cinq vers deux relatives (dont une ouverte par le « that » évoqué plus haut) qui, selon la logique de la phrase, sont attachées par apposition au verbe principal du premier vers (« I must »), tout en subissant, par simple contiguïté, l'attraction du verbe de la phrase suivante (« Must I »). Ce dernier inaugure une série de questions rhétoriques qui, après les affirmations des neuf premiers vers, séparent la réplique en deux parties quasi-égales. Dans cette deuxième partie précisément, le rejet en fin de deuxième vers du verbe « swear », donc séparé de son sujet par une relative introduite par un nouveau « that », est source d'un effet d'attente dans une phrase elle-même prolongée par une comparative hypothétique. La réplique est close (mais le discours relancé) par trois interrogations successives, manifestement rhétoriques, dont l'apparente simplicité ne cache pas la subtile construction : jeux d'homophonie dans les variations sur les auxiliaires (« Are my, Have my, Am I »), balancement entre les questions 1 et 2 provoqué par la question alternative (« Are my shins [...] or have my hands »), parallélisme de constructions complexes entre les questions 2 et 3 (« no skill but to make / idle that I need »). On reconnaît donc là, dans une trame discursive serrée, quasiment tous les procédés que nous avons identifiés, et que le poète développera par la suite.

Douze ans plus tard (*The Dreaming of the Bones* est écrit en 1916), Yeats manifeste son génie de la syntaxe dans des phrases désormais extrêmement longues, et d'autant plus rigoureusement construites. La réplique de la jeune fille en est ici un exemple limite, puisqu'elle ne déroule qu'une phrase sur une longueur de quatorze vers. Nous sommes ici, par rapport à *The Shadowy Waters*, dans la même logique de flux verbal, mais selon une dynamique renouvelée. La construction syntaxique oblige à une lenteur de la lecture, source d'une tension entre clôtüre et relance. Tous les caractères évoqués plus haut sont ici rassemblés. Seuls deux verbes principaux gouvernent l'ensemble de la réplique, eux-mêmes rejetés, le premier au dixième vers (« Their manner of life were blessed »), et le second au treizième (« The memory of their crime flows up »), créant une longue suspension du discours, et plaçant pour ainsi dire le « corps de la parole » en lévitation, dans un sorte d'apnée respiratoire, jusqu'à leur apparition. Expérimentant la limite jusqu'à laquelle il peut différer la résolution de sa phrase, Yeats ajoute vers après vers un degré de tension dans l'esprit et l'oreille du lecteur/spectateur. Du premier au treizième vers pourtant, trois occurrences successives de « Although » (la première et la troisième au début des vers 1 et 8, la seconde au milieu du vers 5) maintiennent fermement la réplique dans sa logique discursive, et encadrent trois sous-ensembles eux-mêmes armaturés (il s'agit bien de la « bony structure ») par d'autres verbes, non sans introduire un troisième étage de subordination (une relative des vers 2 à 5, une autre au vers 7, se faisant écho par la reprise de « who »). Ce sont

ces subordonnées incisives, ou des verbes au participe présent, qui permettent de différer encore un peu plus le verbe principal, et de donner toute son amplitude à cette vaste architecture verbale. Sa fluidité n'en est au demeurant pas affectée, puisque Yeats fait aussi un usage calculé des enjambements et rejets⁵⁹⁰, jouant alternativement, comme nous l'avons signalé, de la conjonction ou de la disjonction entre unité syntaxique et unité métrique, et créant, lorsque la phrase chevauche les limites du vers, des effets de contrepoint et de relance rythmique.

Yeats adopte donc une stratégie syntaxique qui constitue la clé de l'élaboration d'une « pensée parlée » propre à l'expression du « songe des squelettes » de la fable, se déroulant dans un temps suspendu entre urgence et « différance » – pour détourner un terme derridien connu –, entre l'urgence du désir de ré-incarnation de ces fantômes du passé, et le perpétuel interdit qui leur est opposé.

4.2.3. De *At the Hawk's Well* à *The Only Jealousy of Emer* : *corps simple, corps multiple*.

Dans cet exemple tiré de *At the Hawk's Well* – il s'agit de la première réplique des musiciens – l'analyse du travail de ré-écriture permet un repérage précis des procédés par lesquels Yeats élabore un fragment discursivement et rythmiquement très ramassé. À gauche, la première ébauche manuscrite du texte ; à droite, sa version définitive publiée :

I sing of the desolate places
 And men that have their fair share
 The pallor of ivory faces
 Their lofty desolate air
 Have travelled until they die
 At the day s close, they but find
 A well long choked up and dry
 And boughs long stripped by the wind.

I call to the eye of the mind
 A well long choked up and dry
 And boughs long stripped by the wind
 And I call to the mind's eye
 Pallor of an ivory face
 Its lofty dissolute air
 A man climbing up to a place
 The salt sea wind has swept bare⁵⁹¹.

La deuxième version de cette réplique didascalique, qui nous présente le contexte spatio-temporel de la fiction, puis son principal protagoniste, se déroule dans un cadre syntaxique rigoureux, fait de parallélismes et de variations, plus construit que dans la première. Le verbe principal du premier vers est séparé de ses deux compléments d'objet

⁵⁹⁰ Dans la réplique de la jeune fille, il y a trois enjambements entre les vers 2 et 3, 8 et 9, 13 et 14, et trois rejets, entre les vers 3 et 4, 10 et 11, 11 et 12.

⁵⁹¹ *Var. Pl.*, p. 399 pour la version définitive ; la version manuscrite est non publiée, et citée par David Richman, in *Passionate Action, op. cit.*, pp. 69-70. En français, pour la version publiée : « Vers l'œil de l'esprit j'appelle / Un puits comblé depuis longtemps et sec / Et des branches depuis longtemps / Dépouillées par le vent, / Vers l'œil de l'esprit j'appelle / Le pâle ivoire d'un visage, / Son air hautain et débauché, / Un homme qui monte vers un lieu nu / Balayé par le vent salé de la mer » (tr. F. X. J.).

direct, placés en second et troisième vers, par un double complément d’objet indirect. Les vers 2 et 3 sont structurés d’une façon identique, syntaxiquement comme rythmiquement : le substantif objet suivi d’un fragment descriptif, introduit par le même adverbe « long », le verbe et l’adverbe à chaque fois identiquement monosyllabiques et accentués. Cette structure se répète à partir du quatrième vers, avec à chaque fois de subtiles variations : « I call to the eye of the mind » devient « I call to the mind’s eye », transformant et le rythme – il était régulier, il devient plus dramatique, rejetant en fin de vers deux accents successifs – et l’image – le locuteur s’adresse à l’esprit plutôt qu’à l’œil, accentuant la subjectivité de la perception. De fait, c’est bien la pâleur que nous voyons, plus que le visage lui-même.

Des premières ébauches à la version finale, la structure verbale et syntaxique est donc renforcée. De ce fait, la réplique s’en trouve elle-même rythmiquement plus cadencée. Dans le premier vers la transformation de « sing » en « call » valorise une consonne initiale percussive. Dans l’ensemble de la strophe, d’une version à l’autre, les finales non accentuées « places » et « faces » disparaissent au profit de termes monosyllabiques et accentués, systématiques désormais en fin de vers, en même temps qu’apparaissent des jeux de répétition : « long » (vers 2 et 3), « wind » (vers 3 et 8), et, bien sûr, les vers 1 et 4. Le choix d’un vers bref, le trimètre, en soi déjà source d’une cadence marquée, est l’occasion de plusieurs variations rythmiques, et d’autant d’effets dramatiques : les nombreux monosyllabiques accumulent les accents, par exemple dans le deuxième vers (quatre voire cinq accents), dans le quatrième (accents successifs doublés de l’assonance sur « mind » et « eye »), le cinquième (accent en début de vers sur « pallor »), et enfin le huitième et dernier (accents sur les monosyllabes, en plus de l’allitération « salt/sea/has/ swept »).

Avec *The Only Jealousy of Emer*, Yeats présente un exemple éclairant des modalités selon lesquelles se manifeste une voix unique rassemblant, en les dépassant, les différentes voix individuelles de la fiction dramatique. Il s’agit du dialogue entre Emer et Eithne Inguba, devant le corps sans vie de Cuchulain, époux de la première et amant de la seconde, après l’épisode de sa lutte avec les vagues, lui-même présenté à la fin de *On Baile’s Strand* :

Emer (*speaking*) : Come hither, come sit down beside the bed ;
You need not be afraid, for I myself
Sent for you, Eithne Inguba.

Eithne Inguba : No, Madam,
I have too deeply wronged you to sit there.

Emer : Of all the people in the world we two,
And we alone, may watch together here,

Because we have loved him best.

Eithne Inguba :

And is he dead ?

Emer :

Although they have dressed him out in his grave-clothes
And stretched his limbs, Cuchulain is not dead ;
The very heavens when that day's at hand,
So that his death may not lack ceremony,
Will throw our fires, and the earth grow red with blood.
There shall not be a scullion but foreknows it
Like the world's end⁵⁹².

Dans un tel passage de nouveau, la conjonction entre syntaxe et rythmique du vers double d'une tonalité tragique digne d'une marche funèbre, sans pour autant en grossir le trait, un discours presque quotidien. Emer donne deux ordres successifs à Eithne Inguba : « Come hither, come sit down ». L'inversion de l'ordre communément attendu (syllabe non accentuée/syllabe accentuée), créatrice d'effets syncopés (« Sent for you »), et la juxtaposition, dès le début du vers, de plusieurs syllabes accentuées (« Come hither »), contraint le locuteur à donner un poids inhabituel à la phrase, rompant avec la rythmique attendue d'un vers blanc⁵⁹³. L'oreille est ainsi sollicitée par cette rupture contrôlée avec le schéma métrique traditionnel du « blank verse » ; les termes sont prosaïques, et cependant organisés selon un jeu de relations musicales et rythmiques qui en valorisent la dimension épique. L'étirement des phrases, et la suspension aussi bien syntaxique que respiratoire du discours, produits par la dissociation entre sujet et verbe, ne font que renforcer l'éloquence de la parole.

Par ailleurs, une observation attentive de l'enchaînement des répliques met rapidement à jour la récurrence d'une non-coïncidence entre fin de réplique et fin de vers. Si le discours change de locuteur, la réplique reste comme inachevée, et ne se termine pas sur une clôture, mais se prolonge au contraire dans la suivante par le rythme naturel du vers, et ce d'autant plus lorsque ce passage d'une voix à l'autre s'accompagne de jeux d'assonances créateurs

⁵⁹² *Var. Pl.*, pp. 533-535. « Emer *parlant* : Viens, assieds-toi près du lit ; / Tu n'as aucune raison d'avoir peur, c'est moi / Qui t'ai demandée, Eithne Inguba. / Eithne Inguba : Non, Madame, / Je vous ai trop gravement blessée pour m'asseoir là. / Emer : Parmi ceux qui sont au monde, nous deux, / Et nous seules, pouvons veiller ensemble ici. / Nous l'avons aimé le plus. / Eithne Inguba : Est-il mort ? / Emer : Cuchulain n'est pas mort, bien qu'il soit étendu / Et vêtu comme un mort. / Sa mort ne peut manquer de cérémonie. / Ce jour-là, les cieux-mêmes, / Lanceront des flammes, et le sang rougira la terre, / Et il n'y aura pas une souillon / Qui ne crie à la fin du monde. » (tr. Y. de B.).

⁵⁹³ De tels effets sont en réalité, depuis Shakespeare, classiques. David Richman nous rappelle qu'en anglais, le « blank verse » impose théoriquement un schéma rythmique fondé sur un nombre fixe de syllabes liées par une relation constante, en particulier par l'alternance entre syllabes inaccentuées et syllabes accentuées. Toute transgression de cette règle fait à la fois entendre la « présence-absence » de cette structure, et l'originalité de la structure nouvelle qui se superpose à elle.

d'étrangeté ou de trouble. On rencontre dans l'ensemble du texte de nombreuses occurrences du phénomène :

Emer : [...] The pressure of your mouth upon his mouth
May reach him where he is.

Eithne Inguba : It is no man [...] ⁵⁹⁴

[...]

Emer : I have not fled your face.

Figure of Cuchulain : You are not loved [...] ⁵⁹⁵

[...]

Woman of the Sidhe : [...] I am all woman now.

Ghost of Cuchulain : I am not
The young and passionate man I was [...] ⁵⁹⁶

[...]

Figure of Cuchulain : [...] Cry —

Emer : I renounce Cuchulain's love for ever [...] ⁵⁹⁷

La fluidité et les jeux d'écho dans l'enchaînement des voix est ainsi tantôt l'expression d'une forme d'empathie entre les personnages, tantôt au contraire la marque de leur conflit, comme si un locuteur déroba littéralement sa parole à son adversaire verbal.

4.3. « Written Speech » et dialogisme.

C'est par la relation dialectique entre la fluidité du langage courant et la rigueur conjointe de la syntaxe et du vers que se construit ainsi cette « parole écrite », laquelle n'est rien d'autre, finalement, que la représentation imaginaire que se fait Yeats d'une forme idéale de conversation aristocratique ⁵⁹⁸ – cette dernière constituant elle-même la clé de voute du

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 541. Le passage est difficile à traduire, car le texte anglais joue sur l'enchaînement, et le contraste, entre les deux formes verbales *he is* et *it is*, précisément pour signifier le questionnement sur l'identité du « fantôme » – le neutre est en l'occurrence intraduisible en français. Yves de Bayser, de son côté, privilégie le sens par rapport à cet effet particulier : « Et peut-être – là-bas – / Ta bouche sera sur sa bouche. / Eithne Inguba reculant effrayée : Ce n'est pas un être humain ».

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 543. « Emer : Je n'ai pas fui devant ton visage. / La forme de Cuchulain : Il ne t'aime pas » (tr. Y. de B.).

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 555. « La femme des Sidhes : Je suis toute femme maintenant. / L'ombre de Cuchulain : Moi, je ne suis plus / L'homme jeune et passionné que j'étais [...] » (tr. Y. de B.).

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 561. « La forme de Cuchulain : Crie... / Emer : Je renonce à l'amour de Cuchulain pour toujours » (tr. Y. de B.).

⁵⁹⁸ Il faut signaler ici l'influence qu'a pu exercer sur Yeats un livre tel que *The Book of the Courtier* de Baldassare Castiglione. Paru en 1528, ce *Libro del Cortegiano* était l'œuvre d'un courtisan au service du Duc

rêve de réconciliation idéologique évoqué dans notre première partie⁵⁹⁹. Si ce concept de « parole écrite » trouve donc d'abord son illustration dans l'organisation interne des répliques, il n'en dépasse pas moins naturellement cette unité pour s'appliquer à l'ensemble du dialogue ; comme le dit Michael Sidnell : « Yeats doesn't “do the police in different voices”, but projects a controlling, vocalised personality, who plays all the parts and pre-empts any performer's voice also »⁶⁰⁰. Une autre dialectique s'instaure alors entre monologisme et dialogisme, lorsqu'une voix unique et en même temps multiple transcende et rassemble les différentes individualités de la fiction dramatique.

d'Urbino, près d'Ancône. Le succès fulgurant du livre, durant toute la Renaissance et l'époque classique, en a fait la bible des valeurs aristocratiques de toute l'Europe d'ancien régime, et le modèle de tous les traités de bons usages. Le portrait de Castiglione peint par Titien est par ailleurs à la Galerie Nationale de Dublin. Yeats a visité Urbino en 1907 durant son voyage en Italie avec Lady Gregory, et y fait à plusieurs reprises allusion dans son œuvre ; il en fait le symbole d'un âge d'or et d'un art de vivre perdu, dont Coole Park et Lady Gregory sont une forme de réminiscence : dans « Discoveries » en 1907 : « The other day I was walking towards Urbino [...] I saw suddenly in the mind's eye an old man, erect and a little gaunt, standing in the door of the tower, while about him broke a windy light. He was the poet who had at last, because he had done so much for the world's sake, come to share in the dignity of the saint » (*Essays and Introductions*, p. 290) ; en 1912, dans le poème « To a Wealthy Man [...] » : « And Guidobaldo, when he made / That grammar school of courtesies / Where wit and beauty learned their trade / Upon Urbino's windy hill, / Had sent no runners to and fro / That he might learn the shepherds' will » (*Var. poems*, pp. 287-288 « Et Guidobaldo, lorsqu'il créa / Cette école de courtoisie / Où esprit et beauté apprenaient leur métier / Sur la colline venteuse d'Urbino / N'avait dépêché ça et là aucun messenger / Pour connaître la volonté des bergers » (tr. J. G.) ; dans son autobiographie, alors qu'il s'alarme de l'état de santé de Lady Gregory, il associe implicitement son amie à Elizabeth Gonzago, Duchesse d'Urbino : « [...] all Wednesday I heard Castiglione's phrase ringing in my memory “never be it spoken without tears, the Duchess, too, is dead”, and that phrase, which – coming where it did among the numbering of his dead – often moved me till my eyes dimmed, brought before me now all his sorrow and my own, as though one saw the worth of life fade for ever ». Voir « Estrangement », in *Autobiographies*, *op. cit.*, p. 478. Dans « The Bounty of Sweden », texte écrit au moment de la réception du Prix Nobel, dans les années 1920, il se souvient : « My memory had gone back twenty years to that summer when a friend read out to me at the end of each day's work Castiglione's commendations and descriptions of that court of Urbino where youth for certain brief years imposed upon drowsy learning the discipline of its joy, and I remembered a cry of Bembo's made years after, “would that I were a shepherd that I might look down daily upon Urbino” » (*Autobiographies*, p. 545). Voir aussi en français Baldassare CASTIGLIONE, *Le livre du courtisan*, présenté par Alain Pons, Paris, Editions Gérard Lebovici, 1987 ; et en anglais, Peter BURKE, *The Fortunes of The Courtier, The European Reception of Castiglione 's Cortegiano*, Cambridge, Polity Press, 1995.

⁵⁹⁹ Dans « Estrangement » toujours, Yeats associe explicitement l'élégance aristocratique et la noblesse d'âme de l'artiste : « Every day I notice some new analogy between the long established life of the well-born and the artist's life. We come from the permanent things and create them, and instead of old blood we have old emotions and we carry in our heads always that form of society aristocracies create now and again for some brief moment at Urbino or Versailles ». « Il n'est pas de jour où je ne remarque quelque analogie nouvelle entre la vie des personnes bien nées, vie établie de longue date, et la vie de l'artiste. Nous sommes issus de ce qui est permanent, et nous le créons. Au lieu d'un sang ancien nous avons des émotions anciennes, et nous portons constamment en esprit cette forme de société que les aristocraties créent de temps à autre, pour une brève période, à Urbino ou à Versailles ». Il ne manque plus que la pureté du paysan idéalisé par Yeats pour achever ce portrait d'une société idéale dont le poète est la figure centrale. Voir *Autobiographies*, *op. cit.*, p. 473.

⁶⁰⁰ Michael SIDNELL, « Written Speech », *op. cit.*, p. 11. « On ne peut pas dire que Yeats “fait la police entre différentes voix” ; il projette plutôt une personnalité unique, une voix qui contrôle, qui joue tous les rôles, et s'approprie par la même occasion la voix de chaque acteur ». La citation intérieure fait allusion au titre initialement prévu par T.S. Eliot pour son poème *The Waste Land* (« He do the Police in Different Voices »), titre qu'il tirait lui-même d'une citation de Dickens. L'expression visait surtout à signifier la dialectique, dans son texte, entre la multiplicité des voix énonciatrices, et la présence d'une voix unique les rassemblant dans une conscience unifiante.

4.3.1. *The Hour-Glass*, des personnages aux voix.

Ainsi, une analyse des deux versions successives de *The Hour-Glass* – la première en prose, de 1903, et la seconde, en vers, de 1913 –, montrera de quelle façon Yeats, par l'écriture versifiée, parvient à renforcer le caractère dramatique de la scène, par un dialogue à la fois plus argumenté et plus cadencé ; et surtout comment, par un effet secondaire, mais en réalité non fortuit, il en résulte une subtile métamorphose des personnages, qui, d'abord figures aux contours plus réalistes, se fondent ensuite dans leur parole, au point de n'être plus que le support simplement vocal de deux discours à la fois opposés et entremêlés l'un à l'autre. Nous prenons ici l'exemple de la première confrontation entre l'Ange et le Sage.

- Angel : I am the Angel of the most High God.
- Wise Man : Why have you come to me ?
- Angel : I have brought to you a message.
- Wise Man : What message have you got for me ?
- Angel : You will die within the hour. You will die when the last grains have fallen in this glass. (*She turns the hour-glass.*)
- Wise Man : My time to die has not come. I have my pupils. I have a young wife and children that I cannot leave. Why must I die ?
- Angel : You must die because no souls have passed over the threshold of heaven since you came into this country. The threshold is grassy, and the gates are rusty, and the angels that keep watch there are lonely.
- Wise Man : Where will death bring me to ?
- Angel : The doors of heaven will not open to you, for you have denied the existence of Heaven ; and the doors of Purgatory will not open to you, for you have denied the existence of Purgatory.
- Wise Man : But I have also denied the existence of Hell !
- Angel : Hell is the place of those who deny.
- Wise Man (*kneels*) : I have, indeed, denied everything, and have taught others to deny⁶⁰¹.

Si cette première version attache les personnages au contexte concret de leur confrontation, il n'en est plus de même du dialogue en vers, qui élève le conflit à un niveau plus métaphysique :

⁶⁰¹ *Ibid.*, pp. 598-600.

Angel : I am the crafty one that you have called.

Wise Man : How that I called ?

Angel : I am the messenger.

Wise Man : What message could you bring to one like me ?

Angel (*Turning the Hour-glass*) : That you will die when the last grain or sand
Has fallen through this glass.

Wise Man : I have a wife,
Children and pupils that I cannot leave :
Why must I die, my time is far away ?

Angel : You have to die because no soul has passed
The heavenly threshold since you have opened school,
But grass grows there, and rust upon the hinge ;
And they are lonely that must keep the watch.

Wise Man : And wither shall I go when I am dead ?

Angel : You have denied there is a Purgatory,
Therefore that gate is closed ; you have denied
There is a Heaven, and so that gate is closed.

Wise Man : Where then ? For I have said there is no Hell.

Angel : Hell is the place of those who have denied.
[...]

Wise Man : Pardon me, blessed Angel,
I have denied and taught the like to others⁶⁰².

Dans cette seconde version, le discours de l'ange est plus énigmatique : il ne se nomme pas, et rattache au contraire son identité à sa fonction, le messenger au message, ce qui renforce son caractère prophétique, et le caractère dramatique de la situation. On voit également de quelle façon, dans cette nouvelle version, s'organise la circulation, aussi bien que la tension, entre les deux paroles. Les questions initiales du Sage n'ont plus la neutralité

⁶⁰² *Ibid.*, pp. 599-601. « L'Ange : Je suis le rusé que vous avez appelé. / Le Sage : Comment, que j'ai appelé ? / L'Ange : Je suis le messenger. / Le Sage : Quel message pouvez-vous apporter à quelqu'un comme moi ? / L'Ange retourne le sablier : Que vous mourrez quand le dernier grain de sable / Sera tombé dans ce verre. / Le Sage : J'ai une femme, / Des enfants et des élèves que je ne peux pas quitter : / Pourquoi dois-je mourir, mon heure est encore loin ? / L'Ange : Vous devez mourir car aucune âme n'a franchi / Le seuil du ciel depuis que vous avez ouvert l'école, l'herbe y pousse et les gonds sont rouillés ; / Et ils sont solitaires ceux qui doivent monter la garde. / Le Sage : Et où irai-je quand je serai mort ? / L'Ange : Vous avez nié qu'il y ait un Purgatoire. / Par conséquent cette porte est fermée ; vous avez nié / Qu'il y ait un Paradis, et donc cette porte est fermée. / Le Sage : Où alors ? Car j'ai dit qu'il n'y a pas d'Enfer. / L'Ange : L'Enfer est le séjour de ceux qui ont nié [...] Le Sage : Pardonnez-moi, Ange sacré. / J'ai nié et enseigné cette leçon aux autres » (tr. J. G.).

de la version en prose, et sont au contraire marquées par les signes de la surprise et de la protestation (emploi de « How that » ou du conditionnel). Par ailleurs, les échos phoniques et les reprises de termes, déjà sensibles dès la première version, s'accroissent dans la deuxième : la reprise de *called*, ou le rappel de *messenger* dans *message*, se double d'une rupture rythmique (le vers est interrompu en son milieu, et le « I am » coupe le « I called »). Sans opposer *a priori*, de façon dogmatique et formelle, le choix du vers contre la prose – les analyses textuelles de la première partie de cette étude ont clairement montré la poéticité des dialogues en prose de *On Baile's Strand* ou *The Unicorn from the Stars* –, il semble bien en tout état de cause, dans ce cas de figure, que tension dramatique du dialogue et vivacité musicale des vers se superposent et se nourrissent réciproquement. On retrouve dans la suite du dialogue en vers un ensemble de marques caractéristiques du « written speech » : l'enchaînement de deux répliques chevauchant un vers (« Has fallen through this glass / I have a wife ») produit un double effet de rupture et de continuité. Le choix de constructions plus lapidaires en même temps que plus orales et concrètes (« you have denied there is » au lieu de « you have denied the existence of », « I have denied and taught » au lieu de « I have, indeed, denied everything, and have taught »), ou de termes négatifs (« that gate is closed » est plus dramatique, dans l'image comme dans l'effet sonore et rythmique, que « the doors will not open »), condense le discours, et le dramatise, tout en le rendant plus quotidien. Dans le même temps, les jeux de répétition autour du verbe « deny » organisent les dernières répliques selon des parallélismes et des variations rythmiques qui rassemblent les deux voix dans une même partition sonore.

4.3.2. *The Dreaming of the Bones, ou la sonate des spectres.*

Un autre passage de *The Dreaming of the Bones* illustre de quelle façon peuvent s'articuler avec bonheur la lenteur rythmique de répliques syntaxiquement très composées, et la fluidité de leur enchaînement, par le jeu des reprises de termes et des passages de voix :

Stranger : [...]
 I will not answer for the dead.

Young Man : The dead ?

Stranger : For certain days the stones where you must lie
 Have in the hour before the break of day
 Been Haunted.

réplique parlée-chantée, soutenue par la musique, le mouvement final de disparition des fantômes. Le dialogue se déroule ainsi, dans ces deux séquences successives, à la manière d'un opéra parlé où s'opposent et se répondent vocalement et dramatiquement chant et contre-chant.

4.3.3. *Le dialogisme burlesque de The King of the Great Clock Tower.*

Nous n'avons pu résister à la tentation de présenter, par ce dernier extrait, un exemple des modalités selon lesquelles Yeats déploie son « écriture parlée » dans un registre burlesque.

The King : She is at my side.
 The Stroller : The Queen of the Great Clock Tower ?
 The King : The Queen of the Great Clock Tower is at my side.
 [...]

The Stroller : [...] The Queen would dance
 And dance to me alone.

The King : What ?
 Stroller : Dance, and dance
 Till I grow grateful, and grown grateful sing.

The King : Sing out you may, but not from gratitude.
 Guard, flog this man !

The Stroller : What, flog a sacred man ?
 The King : A sacred man ?
 The Stroller : I ran to the Boyne Water [...]
 [...]

The King : Come, Captain of the Guard.
 First Attendant (*speaking as Captain of the Guard*) : King, I am here.
 The King : This man insults me and insults the Queen.
 Take him and bring me his head.

First Attendant (*speaking as captain of the Guard*) : I take him, King.
 The Stroller : I go ; but this must happen : First the Queen
 Will dance before me, second I shall sing.

The King : What, sing without a head ?
 The Stroller : Grateful I sing,
 Then, grateful in her turn, the Queen will kiss
 My mouth because it sang.

The King : Stand where you are !
 Stand ! [...] Who is this man ?
 [...] Then take him, Captain of the Guard.

First Attendant (*Speaking as Captain of the Guard*) :
 I take him⁶⁰⁵.

⁶⁰⁵ *The King of the Great Clock Tower, ibid.*, pp. 997-999. Cette forme d'écriture burlesque caractérise plusieurs des œuvres de cette dernière période durant les années 1930, en particulier *The Herne's Egg* et *The Death of Cuchulain*. « Le Roi : Elle est à mes côtés. / Le Vagabond : La Reine de la Tour du Gros-Horloge ? / Le Roi : La Reine de la Tour du Gros-Horloge est à mes côtés. [...] / Le Vagabond : [...] la reine danserait / Et danserait

Si le propos de *The King of the Great Clock Tower* n'est autre qu'une variation sur le mythe de Salomé, le personnage du Roi, ici, est une figure dont le caractère farcesque se traduit par un comique de langage qui transforme la séquence en une scène de marionnettes parlantes⁶⁰⁶ : les reprises de terme systématiques, les questions répétées, les injonctions impuissantes, font du personnage une figure dérisoire, et de l'échange un dialogue de sourds. Cette vivacité rythmique, doublé du grotesque de la situation, établissent de fait une filiation entre ce texte et *Ubu Roi*, dont Yeats se désespérait pourtant presque quarante ans auparavant.

4.4. Bilan : voix des personnages, voix de l'écriture.

Un tel examen des textes dramatiques, depuis les premières révisions des années 1904-1906, jusqu'aux dernières *Plays for Dancers* des années 1930, en passant par l'importante période de ré-écriture des années 1910-1913, montre clairement le processus par lequel Yeats affine avec le temps cette « écriture pour l'oreille » qui rassemble l'ensemble des composantes du dialogue, prises séparément ou dans leur inter-relation, dans une même dynamique rythmique et sonore. David Richman résume ainsi d'une phrase ce travail de « l'écriture parlée » :

The examination of successive plays in their various drafts reveals his unremitting effort to find words, sounds, rhythms, and syntax that give his hearers the continuous impression of a living speaker⁶⁰⁷.

Yeats cherche l'art de réconcilier les contraires, conversation et chant, spontanéité et artifice, simplicité de la prose dans une strophe en vers rimés, comme il le confie dans une lettre à John Quinn : « I believe more strongly every day that the element of strength in poetic language is common idiom, just as the element of strength in poetic construction is common

pour moi seul. / Le Roi : Quoi ? / Le Vagabond : Danserait et danserait jusqu'à ce que je / lui rende grâce, lui rende grâce et chante. / Le Roi : Chante, tu le peux, mais non de gratitude. / Garde, fouettez cet homme ! / Le Vagabond : Quoi, fouetter un saint homme ? / Le Roi : Un saint homme ? / Le Vagabond : J'ai couru vers l'eau de la Boyne [...] / Le Roi : Venez, capitaine des Gardes. / Premier Serviteur, avec la voix du capitaine des gardes : Roi, me voici. / Le Roi : Cette homme m'offense et offense la Reine / Emmenez-le et apportez-moi sa tête. / Le Premier serviteur : Je l'emmène, Roi. / Le Vagabond : Je m'en vais ; mais ceci doit arriver : Un, la Reine / Dansera devant moi, et deux, je chanterai. / Le Roi : Quoi, chanter sans sa tête ? / Le Vagabond : Lui rendant grâce je chante, / Puis, me rendant grâce la Reine baisera / Mes lèvres pour leur chant. / Le Roi : Restez où vous êtes ! / Restez ! [...] Qui est cet homme ? ».

⁶⁰⁶ C'est probablement, entre autres raisons, à cause de ce caractère comique que le personnage du Roi disparaît dans *A Full Moon in March*, permettant une plus grande concentration dramatique et tragique de la fable.

⁶⁰⁷ David RICHMAN, *Passionate Action*, op. cit., p. 59. « L'examen des pièces successives dans leurs différentes versions révèle son inlassable effort pour trouver des mots, des sons, des rythmes, une syntaxe, qui donne aux auditeurs l'impression constante d'une parole orale et vivante ».

passion»⁶⁰⁸. Même si l'on découvre que cette réflexion, replacée dans son contexte, s'applique en réalité aux ré-écritures de *The Shadowy Waters* qui, en 1905, constituent plutôt une impasse dans l'histoire de l'élaboration du drame poétique yeatsien, il n'en reste pas moins qu'il a fallu ces va-et-vient pour que s'élabore cette écriture qui trouve son épanouissement définitif dans les *Plays for Dancers*.

Fondée sur l'articulation entre le vers blanc et une syntaxe construite, rythmée, cette écriture parlée trouve ainsi une « corporéité », un souffle, qui l'inscrivent dans un projet propre au symbolisme mallarméen : cette voix, aussi bien corps que sujet, « voix de l'écriture » aussi bien que « voix qui garde le silence », selon l'expression de Jacques Derrida⁶⁰⁹, n'est-elle pas, comme le dit Jean-Paul Goux, paraphrasant Mallarmé, « l'absente de toutes bouches de chair »⁶¹⁰ ? Pour autant, le « jeu de voix » que l'écriture produit ne peut s'assimiler à une simple « doublure » de la « voix réelle » de l'écrivain. En aucun cas en effet le rythme et les sonorités d'un texte ne peuvent être considérés comme la traduction directe d'une dynamique corporelle. Comme le dit Henri Meschonnic : « Le rythme et la prosodie font dans la parole écrite ce que la physique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée. Ils sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation, dans son organisation écrite »⁶¹¹. Autrement dit, « il y a du corps dans le langage, qui n'est pas le langage du corps, mais une gestuelle rythmique, qui montre et dit en même temps »⁶¹². La subjectivité du rythme n'est pas une subjectivité de la personne. Meschonnic emploie le terme de « langage-sujet » pour désigner le langage du poème qui se parle, se chante : la pensée émane du rythme des mots et de la phrase, ne fait qu'une avec lui.

Cette question du « sujet de l'écriture », dans le cas de la poétique yeatsienne, et particulièrement de son écriture dramatique, ne peut se poser pourtant qu'en termes nuancés et contradictoires. Yeats lui-même, dans un premier temps, semble se focaliser sur la relation

⁶⁰⁸ Lettre à John Quinn du 16 septembre 1905, in W. B. YEATS, *Collected Letters IV, op. cit.*, p. 179. « Je crois chaque jour plus fermement que ce qui fait la puissance de la langue poétique, c'est le langage de la vie quotidienne, de la même manière que ce qui fait la puissance de la construction poétique, c'est la passion de la vie quotidienne ».

⁶⁰⁹ Jacques Derrida, dans *La Voix et le phénomène*, analyse cette parole particulière qu'est une parole intérieure délivrée de toute intention expressive et communicative, et pose ainsi cette voix intérieure comme support et lieu nécessaire de la conscience, de la présence à soi de l'être : « Aucune conscience n'est possible sans la voix. La voix est l'être auprès de soi dans la forme de l'universalité, comme con-science [...] Le s'entendre-parler n'est pas l'intériorité d'un dedans clos sur soi, il est l'ouverture irréductible dans le dedans, l'œil et le monde dans la parole. La réduction phénoménologique est une scène ». *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967, pp. 89-96.

⁶¹⁰ Jean-Paul GOUX, *La Fabrique du Continu, op. cit.*, p. 165. Il reprend lui-même une expression tirée de Julien Gracq, dans son « Enquête sur la diction poétique », in Julien GRACQ, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1989, p. 1041.

⁶¹¹ Gérard DESSONS et Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme*, Paris, Nathan-Université, 2003, p. 46.

⁶¹² *Ibid.*, p. 219.

à un héritage, et manifeste un désir d'effacement de sa subjectivité et de son point de vue personnel, derrière le poids de la tradition et des modèles du passé. C'est ainsi, semble-t-il, qu'il faut comprendre son désir de retrait d'abord derrière une parole populaire dont il veut se faire le porte-voix, puis, lorsqu'il s'éloigne de cette préoccupation, derrière les traces laissées par ses prédécesseurs, récents ou universels :

I hated and still hate [...] the literature of the point of view. I wanted [...] to get back to Homer. [...] I wanted to cry as all men cried, to laugh as all men laughed [...] I can put my own thoughts, [...] into the mouth of rambling poets of the seventeenth century, or even of some imagined ballad singer of to-day [...]⁶¹³

Yeats rejoint ainsi la position d'un T.S. Eliot défendant sa « poétique de l'impersonnalité », telle que l'analyse Maud Ellmann :

Not only the best, but the most individual parts of a poet work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously.
[...] The artist universalises his identity at the very moment that he seems to be negated. [...] The poet is most himself when he is less himself ; most individual when he is most bespoken ; most intimate when he is taking his dictation from the dead⁶¹⁴.

Pour T.S. Eliot, c'est paradoxalement par cet effacement que l'écrivain, dans un mouvement dialectique, trouve sa place et son génie propre. Pour autant, Yeats n'en oublie pas une perspective plus ontologique de la question du sujet de l'écriture. Ainsi suggère-t-il, non sans analogie avec la pensée mallarméenne, que « l'être écrivant », la conscience écrivante, se distingue de l'être physique, individuel, de l'écrivain : l'effacement de l'écrivain est un retrait du « moi » écrivant, au profit d'une conscience plus secrète liée au mouvement même de l'écriture :

A poet [...] never speaks directly [...] He is never the bundle of accident and incoherence that sits down to breakfast ; he has been reborn as an idea, something intended, complete. [...] He is more type than man, more passion than type⁶¹⁵.

⁶¹³ W. B. YEATS, « A General Introduction for my Work », in *Essays and Introductions*, op. cit., pp. 511-516. « Je haïssais et je hais encore [...] la littérature du point de vue. Je voulais [...] revenir à Homère. [...] Je voulais pleurer comme pleuraient tous les hommes, rire comme riaient tous les hommes [...] Je peux mettre mes propres pensées [...] dans la bouche des poètes errants du XVII^e, ou même de quelque chanteur imaginaire de ballades de nos jours [...] » (tr. J. G. et E. H., *Essais et Introductions*, pp. 30 sq.).

⁶¹⁴ Maud ELLMANN, *The Poetics of Impersonality*, Brighton, The Harvester Press, 1987, p. 40. « Non seulement le meilleur, mais aussi le plus personnel de l'œuvre d'un poète, est peut-être constitué des parts dans lesquelles les poètes défunts, ses ancêtres, affirment leur immortalité avec le plus de vigueur. [...] L'artiste rend son identité la plus universelle au moment même où il paraît être nié. [...] Le poète est davantage lui-même au moment où il l'est le moins ; il est le plus individualisé quand il est le plus aux ordres des autres, le plus intime quand il écrit sous la dictée des morts ».

⁶¹⁵ « A General Introduction for my Work », in *Essays and Introductions*, op. cit., p. 509. « Un poète [...] ne parle jamais directement [...] Il n'est jamais ce fatras d'éléments fortuits et incohérents qui s'assoit devant le

Cette réflexion rejoint en effet la vision mallarméenne de l'acte d'écriture :

La littérature [...] consiste à supprimer le Monsieur qui reste en écrivant, celui-ci que vient-il faire, au vu des siens, quotidiennement ?⁶¹⁶

Paul Valéry, quant à lui, cherchant à expliciter la pensée de Mallarmé, en réalité la détourne légèrement :

Au fait, qui parle dans un poème ? Mallarmé voudrait que ce fût le langage lui-même⁶¹⁷.

On assiste à une inversion d'ordre entre l'écrivain et son écriture : ce n'est plus l'écrivain qui fait son écriture, mais l'écriture qui le construit, construisant ce faisant un être nouveau, inconnu, différent de la « personne », de l'être social ou psychologique de l'écrivain :

Devant le papier, l'artiste se fait⁶¹⁸.

Faisant écho au « Je est un autre » rimbaldien, Mallarmé nous dit que l'artiste n'est pas l'homme. Le sujet psychologique conscient – le Moi – disparaît, tandis que surgit, à même le texte, une subjectivité langagière, qui, effectivement, ne peut avoir lieu que dans et par le travail d'écriture et qui, de ce fait, est proprement anonyme, puisqu'elle est chez le poète l'inconnu de sa voix.

Cette voix n'est évidemment ni le dieu de l'antique inspiration parlant à travers le poète, ni l'absence, le vide, ou le silence mis à la mode par de subtiles et récentes métaphysiques, [...] mais, plus simplement, cette vibration du corps tout entier, à la fois biologique et social, que Mallarmé appellera plus tard « le rythme sentimental intérieur »⁶¹⁹.

Dans ce que Yeats appelle la « ghostly voice », il y a donc aussi bien tous les fantômes de la littérature que le « sujet » derridien ou le langage-corps défini par Meschonnic⁶²⁰. Que

petit-déjeuner : il renaît en tant qu'idée délibérée et complète [...] Il est davantage type qu'homme, davantage passion que type » (tr. J. G. et E. H.). On trouve d'autres réflexions sur l'effacement de l'écrivain, par exemple, dans le texte « The Autumn of the Body ».

⁶¹⁶ Stéphane MALLARME, « La Musique et les lettres », in *Pages diverses*, Paris, Nrf Gallimard, collection « Poésie », 2001, p. 370.

⁶¹⁷ Paul VALÉRY, *Ego Scriptor*, Paris, Gallimard, collection « Poésie », p. 211.

⁶¹⁸ Stéphane MALLARME, Lettre à Eugene Lefébure, février 1865, in *Correspondances I – 1862-1871*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor, Paris, Gallimard, 1959, p. 154.

⁶¹⁹ Jacques Ancet, « Le Chant sous les mots » in *Europe, op. cit.*, p. 39.

⁶²⁰ T. S. Eliot résume cette question dans « The Permanence of Yeats », lorsqu'il dit : « I have spoken of him as having been a lyric poet [...] and by this I mean rather a certain kind of selection of emotion rather than particular metrical forms. But there is no reason why a lyric poet should not also be a dramatic poet. And to me Yeats is the type of lyrical dramatist. [...] When he first began to write plays, poetic drama meant plays written in blank verse. Now, blank verse has been a dead meter for a long time. It would be outside of my frame to go into all the reasons for that now ; but it is obvious that a form which was handled so supremely well by

dire, dans ces conditions, des réflexions de Seamus Heaney sur la maîtrise yeatsienne et du discours, et de la langue : « Composition for Yeats was not recollection in tranquillity, not a delivery of the dark embryo, but a mastery, a handling, a struggle towards maximum articulation »⁶²¹. Si l'écriture produit un sujet distinct du sujet écrivain, comment, de ce fait, articuler une telle proposition aux propos de Yeats lui-même qui, dès le milieu des années 1900, fait du masque l'un des motifs fondamentaux de sa création littéraire⁶²²? Et pourtant, même si le travail du poète ne consiste pas à s'abandonner à l'écriture mais à la plier au moule de sa volonté, comme le sculpteur sculpte sa pierre, même si, donc, le dialogisme des voix dans l'œuvre dramatique n'est que la mise en scène du poète et de ses masques, il reste que, comme le dit si bien Dominique Rabaté à l'orée de son livre *Poétiques de la voix*, « L'énonciation littéraire indique ce qui, dans toute énonciation, déborde le sujet parlant. Elle nous laisse entendre que parler, c'est être toujours débordé par le cadre subjectif qui était censé enclore ou comprendre cette parole »⁶²³. Dans l'écriture théâtrale, cet énonciateur premier, cette voix qui recouvre toutes les voix, même si elle n'est pas la voix somnambulique des monologues intérieurs et du « stream of consciousness » d'Edouard Dujardin et Virginia Woolf, mais plutôt la savante et rigoureuse architecture d'un dialogue mental, n'en déborde pas moins le cadre du poète et de ses masques, ouvrant la voix au spectre de l'écriture, cette « présence qui se fuit dans sa trace écrite »⁶²⁴.

Shakespeare has its disadvantages. If you are writing a play of the same type as Shakespeare's the reminiscence is oppressive. If you are writing a play of a different type, it is distracting. Furthermore, as Shakespeare is so much greater than any dramatist who has followed him, blank verse can hardly be dissociated from the life of the 16th and 17th centuries. It can hardly catch the rhythm with which English is spoken nowadays. » in *The Permanence of Yeats, op. cit.*, p. 339. « J'ai parlé de lui comme d'un poète lyrique [...] et j'entends par là un certain type de sélection d'émotion, plutôt que de formes métriques particulières. Mais il n'y a aucune raison pour qu'un poète lyrique ne soit pas aussi un poète dramatique. Et pour moi Yeats est le type du dramaturge lyrique. [...] Quand il commença à écrire des pièces, le drame poétique désignait des pièces écrites en vers non rimés. Aujourd'hui le vers sans rimes est un rythme mort depuis longtemps. Cela dépasserait mon propos que d'en exposer ici toutes les raisons. Mais il est évident qu'une forme utilisée par Shakespeare avec une si éminente perfection, a ses désavantages. Si vous écrivez une pièce sur le même modèle que celles de Shakespeare, la référence est accablante. Si vous suivez un modèle différent, c'est troublant. Qui plus est, Shakespeare étant tellement supérieur à n'importe lequel de ses successeurs, le vers non rimé peut difficilement se dissocier de la vie du XVI^e et du XVII^e siècles. Il lui est difficile de saisir le rythme de l'anglais tel qu'il est parlé aujourd'hui ». Yeats lui-même évoque à plusieurs reprises l'emprise de ces modèles de la Renaissance : « When I wrote in blank verse I was dissatisfied. My vaguely mediaeval *Countess Cathleen* fitted the measure but our heroic age went better, or so I fancied, in the ballad metre of *The Green Helmet*, there was something in what I felt about Deirdre, about Cuchulain, that rejected the Renaissance and its characteristic metres, and this was a principal reason why I created in dance plays the form that varies blank verse with lyric metres » ; in *Essays and Introductions, op. cit.*, pp. 523-524.

⁶²¹ Seamus HEANEY, *The Makings of a Music, op. cit.*, p. 13. La citation est complexe à traduire : « Pour Yeats, le travail de l'écriture n'était ni rassemblement des souvenirs dans le calme, ni engendrement venu des tréfonds de soi ; mais c'était maîtriser, modeler, lutter, et tendre vers la plus parfaite articulation ».

⁶²² Voir plus haut notre analyse du concept de masque chez Yeats.

⁶²³ Dominique RABATE, *Poétiques de la voix, op. cit.*, p. 74.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 7.

4.5. *To make his song like of the birds* : la voix et le fantôme du poète.

*I wonder why the musician is not content to set to music
some arrangements of meaningless liquid vowels,
and thereby to make his song like that of the birds.*

Samhain 1906, in Explorations, p. 218

Dès les années 1890 se met donc en place, dans le théâtre de Yeats, une écriture où, à l'intérieur des différents systèmes de signes qui se croisent pour composer le drame, l'oreille le dispute à l'œil. Les acousmates, perturbant de l'intérieur une écriture encore marquée par le modèle traditionnel du dialogue, s'associent à une écriture fondée sur la musique des mots et des phrases. Ce théâtre pour l'oreille, concrète aussi bien que mentale, érigé en système dramaturgique, contribue de façon majeure à relativiser la figure du personnage : sans le faire disparaître, il en efface parfois les contours, ou l'emmène vers des figures plus archétypales, chœurs, groupes vocaux, figures héroïques caractérisées par le chant et bientôt par les masques. En même temps émergent des jeux de doubles entre les personnages et leurs fantômes. A l'intérieur d'un jeu de voix ainsi recomposé, la figure majeure est celle du dialogisme : les frontières entre monologue et dialogue s'affaiblissent, voire disparaissent, la parole circule à l'intérieur d'une voix ou entre les voix, toutes fédérées, au-delà de la figure du personnage, en une partition finalement portée par une voix à la fois unique et multiforme. Les acousmates, la composition musicale du dialogue, le croisement entre épique et lyrique, ne sont que les différents symptômes du processus par lequel une voix unique se met en scène dans la fable, voire l'encadre dans son entier : c'est dans ce cadre qu'émerge la voix du poète, intra puis extra-diégétique.

Dans ces conditions, si, au-delà de la représentation d'une figure de fiction caractérisée théâtralement par sa voix, c'est le discours même qui se déploie dans sa vocalité, et son oralité, le concept d'acousmate, parce qu'il est lié, ne serait-ce qu'en creux, à une dramaturgie de la représentation, est, au moins partiellement, dépassé⁶²⁵. Des traces subsistent pourtant d'un imaginaire sonore représentant la voix du poète. La corporalité de signes acousmatiques inscrits dans le discours des musiciens, eux-mêmes doubles manifestes du poète-scripteur, conduit en effet à rechercher la présence, dans le mouvement du texte, d'un corps spectral qui serait celui sinon de l'écrivain, tout du moins de l'écriture elle-même. Il

⁶²⁵ Cette remarque concerne surtout les acousmates qui, à l'intérieur de la fiction dramatique, restent attachés, par le jeu des didascalies, et l'articulation de l'ouïe et de la vue, à des référents identifiés comme sources sonores concrètes et visibles. On va voir, dans le raisonnement qui suit, comment l'autre catégorie, quant à elle, peut échapper à cette dramaturgie de la représentation, et se déployer en relation avec la parole-même du scripteur.

faut signaler au passage que la présence, dans la fable théâtrale, d'instruments de musique, prend de ce fait une importance inattendue. Dans l'écriture dramatique en effet, la musique, selon l'expression de Patrice Pavis, « n'est plus une composante extérieure ajoutée au texte » ; c'est au contraire « le texte lui-même qui se musicalise ». Les instruments, reliés chacun à une manifestation physique particulière, le souffle (les flûtes), la vibration (les cordes), la pulsation (les percussions), ne sont alors que la manifestation à la fois concrète et symbolique de données physiques qui leur pré-existent, et dont ils ne constituent en quelque sorte que les prolongements manifestes⁶²⁶.

Deux motifs reviennent de façon obsédante, surtout dans les *Plays for Dancers*, à travers les chants des musiciens, déployant une méditation sur l'état intérieur du personnage : le motif du cœur, et celui de l'oiseau. Le premier balance entre gémissements et battements, selon les différents registres de ses émotions. Dans *At the Hawk's Well*, les musiciens l'introduisent de façon très lyrique, encadrant toute la fable d'une atmosphère inquiète :

« Why should I sleep ? » the heart cries,
For the wind, the salt wind, the sea wind,
Is beating a cloud through the skies ;
I would wander always like the wind⁶²⁷.

O Wind, O salt wind, O sea Wind !
Cries the heart, it is time to sleep ;
Why wander and nothing to find ?
Better grow old and sleep⁶²⁸.

Dans le chant final de *The Only Jealousy of Emer*, c'est le battement du cœur qui exprime l'anxiété :

Why does your heart beat thus ?
Plain to be understood,
I have met in a man's house
A statue of solitude,
Moving there and walking ;
Its strange heart beating fast
For all our talking.
O still that heart at last.
[...]
What makes your heart so beat ?⁶²⁹

⁶²⁶ Nous anticipons ici sur notre quatrième partie, qui reviendra longuement sur cet aspect essentiel d'une dramaturgie visant au déroulement, dans l'ici et maintenant de la performance théâtrale, de ce qui s'apparente plus à un rituel sacré qu'à une représentation.

⁶²⁷ *Var. Pl.*, p. 401. « “Pourquoi dormirais-je ?” crie le cœur, / “Car le vent, le vent salé, le vent de mer / Frappe un nuage à travers les cieux ; / Je veux errer toujours comme le vent” » (tr. F. X. J.).

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 402. « “ O vent, vent salé, vent de mer !” / Crie le cœur, “ il est temps de dormir : / Pourquoi errer sans rien trouver ? / Il vaut mieux vieillir et dormir” » (tr. F. X. J.).

On le retrouvera quasiment sous la même forme dans *The Dreaming of the Bones* :

Why does my heart beat so ?
Did not a shadow pass ?
It passed but a moment ago.
Who can have trod in the grass ?⁶³⁰

On en retrouve aussi, comme dans *The Only Jealousy of Emer*, une reprise identique à mi-parcours de la pièce, puis une dernière à la clôture finale :

Why should the heart take fright ?
What sets it beating so ?
[...]
My heart ran wild when it heard
The curlew cry before dawn
And the eddying cat-headed bird [...] ⁶³¹.

Pour finir, on retrouve, dix ans plus tard, une variante du même motif dans le chant d'ouverture de *The Resurrection* :

I saw a staring virgin stand
Where holy Dionysus died,
And tear the heart out of his side,
And lay the heart upon her hand
And bear that beating heart away ;
[...] ⁶³²

Ce martèlement répété, obsessionnel, des battements du cœur constitue la figure d'une inquiétude métaphysique, d'un perpétuel questionnement sans réponse. Dans le même temps, si le corps écrivant s'exprime par de multiples manifestations percussives et respiratoires, son aspiration semble de trouver une forme spiritualisée et aérienne, à l'image de ce rêve de Seanchan, dont on se doute qu'il double une rêverie du poète lui-même :

[...] All the fowls of the air
Have gathered in the wide branches

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 565. « Pourquoi ton cœur bat-il ainsi ? / Le comprendre est si simple, / J'ai vu dans la maison d'un homme / La statue de la solitude, / Elle vivait, elle marchait, / L'étrange cœur battait vite / En dépit de nos voix. / Oh, calme enfin ce cœur ». [...] « Pourquoi ton cœur bat-il si fort ? [...] » (tr. Y. de B.).

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 763. « Pourquoi mon cœur bat-il ainsi ? / Une ombre est-elle passée ? / Elle est passée il y a un instant. / Qui peut avoir marché dans l'herbe ? » (tr. F. X. J.).

⁶³¹ *Ibid.*, pp. 767 et 776. « Pourquoi le cœur devrait-il s'effrayer ? / Pourquoi bat-il ainsi ? / [...] Mon cœur prit peur à entendre / Crier le courlis avant l'aube / Et le chat-huant qui tournoie [...] » (tr. F. X. J.).

⁶³² *Ibid.*, p. 903. « Je vis se dresser une vierge / Quand le saint Dionysos mourut / Qui arracha, les yeux fixes, / Le cœur du flanc déchiré. / Elle le coucha dans sa paume, / Emporta cette pulsation, / Et d'un coup toutes les Muses / Chantèrent Magnus Annus / Là où jaillit l'eau, comme si / Que Dieu meurt n'était qu'un jeu. » (tr. Y. B., *Quarante-cinq poèmes*, p. 187).

And keep singing there.

A poem I made long ago
About the garden in the East of the World
And how spirits in the images of birds
Crowd in the branches of old Adam's crab-tree⁶³³.

On connaît le caractère symbolique, souvent cité, des quelques lignes extraites de la dernière page de *The Death of Cuchulain*, que l'on considère comme la pièce testamentaire de Yeats : « *There is silence, and in the silence a few faint bird notes. The stage darkens slowly* »⁶³⁴ ; lignes qui font elles-mêmes écho à un poème également connu, dont le dernier vers a lui aussi une dimension testamentaire : « *They had changed their throats and had the throats of birds* »⁶³⁵. L'œuvre poétique abonde en occurrences de ce symbole du lien entre monde terrestre et monde céleste. La figure de l'oiseau, double du poète, *topos* romantique par excellence s'il en est, n'est pas nouvelle, et Yeats lui-même n'hésite pas à s'en référer ouvertement au passé, en remontant jusqu'à Aristophane. Dans *Autobiographies*, il se rappelle une découverte de son enfance :

When I was a child and went daily to the sexton's daughter for writing lessons, I found one poem in her School Reader that delighted me beyond all others : a fragment of some metrical translation from Aristophanes wherein the birds sing scorn upon mankind⁶³⁶.

L'oiseau, figure par excellence de l'épiphanie, renvoie également à la dimension sacrée des traditions orphiques. Dans une écriture dramatique hanté par le chaos sonore, rauque et dissonant, d'un monde peuplé de manifestations multiformes, le chant de l'oiseau constitue l'horizon imaginaire, le double acousmatique et spectral de l'écriture poétique elle-même.

⁶³³ *Var. Pl.*, p. 303. « Un poème que j'ai composé il y a longtemps / Sur les jardins à l'Est du Monde, / Où des esprits à l'image d'oiseaux / Se pressent dans les branches du pommier sauvage du vieil Adam » (tr. J. G.).

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 1062. « Silence, puis, dans ce silence les notes grêlées d'un chant d'oiseau. La scène s'obscurcit peu à peu [...] » (tr. Y. de B.).

⁶³⁵ « Cuchulain Comforted », in *Var. Poems*, p. 635. On peut aussi penser aux derniers vers de « The Tower », *ibid.*, p. 416 : *Now shall I make my soul, / Compelling it to study / [...] Till the wreck of body, / Slow decay of blood, / [...] Seem but the clouds of the sky / When the horizon fades, / Or a bird's sleepy cry / Among the deepening shades* ».

⁶³⁶ *Autobiographies, op. cit.*, p. 171. « Quand j'étais enfant et que j'allais chaque jour prendre des leçons d'écriture avec la fille du sacristain, je trouvai dans un livre de lecture un poème qui me ravit plus que tout autre : un fragment d'une traduction en vers d'Aristophane où les oiseaux chantaient leur mépris des hommes » (tr. P. Leyris).

TROISIEME PARTIE

NARRATION ET REPRESENTATION : UNE REVOLUTION DRAMATURGIQUE

Dès le début du siècle, Yeats fait donc de son écriture dramatique le laboratoire d'une « écriture parlée » dont il élabore progressivement à la fois le principe et les formes : le « théâtre des voix » se double d'un « théâtre de la voix ». La mise à jour, en particulier à partir de *Deirdre*, et jusqu'à la fin de l'œuvre théâtrale du poète, d'une voix méta-théâtrale recouvrant le drame, a donc permis à cette étude d'identifier une « voix de l'écriture » fédératrice de l'œuvre.

Il reste que l'existence même d'une telle instance énonciatrice, d'une telle méta-théâtralité lyrique ou narrative, oriente l'écriture dramatique en transformant sa relation à la représentation. La visibilité nouvelle du geste énonciatif de figures telles que celle des musiciens met à nu le dispositif dramaturgique du texte et de la représentation, et provoque une crise de la continuité dramatique et de la fable. Cette dernière est annoncée comme telle, et l'illusion référentielle est définitivement brisée. Cette voix narrative ou lyrique prend dans l'écriture des formes diverses, soit qu'elle encadre le texte, soit qu'elle y essaime de l'intérieur. Tantôt un prologue, énoncé par un double du poète, voire par le poète lui-même, présente et commente par avance la fable dramatique. Tantôt la parole personnelle de l'auteur contamine un texte didascalique censé pourtant être de statut impersonnel. Tantôt c'est le dialogue qui à son tour est contaminé par l'écriture didascalique, descriptive ou narrative. A partir de *Deirdre*, puis des *Plays for Dancers*, les musiciens ouvrent, interrompent, concluent le drame, le ponctuant de leur rêverie méditative et lyrique. C'est ce croisement, dans l'écriture théâtrale, entre les modes épique, lyrique et dramatique, que Jean-Pierre Sarrazac identifie comme caractéristique d'une dramaturgie rhapsodique⁶³⁷. Même si le conflit dramatique se déroule encore dans un espace interpersonnel, il prend d'abord pour siège la vie intérieure du poète-rhapsode dont les musiciens sont les représentants ; et l'espace dans lequel évoluent les personnages en relation les uns avec les autres n'est lui-même que la projection de la rêverie du poète. Dans une telle configuration, un « moi épique » – celui des musiciens –

⁶³⁷ Jean-Pierre Sarrazac, à l'ouverture de son livre *L'Avenir du drame*, nous rappelle la définition du terme : « *Rhapsode*, terme d'antiquité grecque ; nom donné à ceux qui allaient de ville en ville chanter des poésies et surtout des morceaux détachés de l'*Illiad*e et de l'*Odyssée* ; *Rhapsoder*, terme vieilli : mal raccomoder, mal arranger ; *Rhapsodique*, qui est formé de lambeaux, de fragments » (Littré) ; « *Rhapsodie*, 1 - suite de morceaux épiques récités par les rhapsodes ; 2 - pièce instrumentale de composition très libre » (Petit Robert). In Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 23. Re-examinant le concept à la lumière des dramaturgies contemporaines, il parle d'une « pulsion rhapsodique à l'œuvre dans le drame moderne et contemporain ». Se démarquant de Peter Szondi, il montre comment, dans nombre d'œuvres dès la fin du XIX^e siècle, se manifeste un sujet « clivé, à la fois dramatique et épique », « témoin de lui-même et de l'action dans laquelle il est pris ». Corrolairement, il analyse comment le dialogue se fait rhapsodique « en tant qu'il coud ensemble et découd des modes poétiques différents (lyrique, épique, dramatique, argumentatif), voire réfractaires les uns aux autres, et qu'il est lui-même contrôlé, organisé, médiatisé par un opérateur (au sens mallarméen) reprenant certaines caractéristiques du rhapsode de l'antiquité ». Voir notamment *Nouveaux territoires du dialogue*, *op. cit.*, pp. 11-16, ou *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 69.

affronte un « moi dramatique » – celui des personnages⁶³⁸, représentés « à travers une série d'associations subjectives et d'actions fragmentaires où l'onirisme prend une large part »⁶³⁹.

Un tel bouleversement dramaturgique s'explique par la récurrence, dans l'œuvre, du motif de la mort, et de tous les rituels et protocoles de parole qui y sont associés. Si Yeats, dans son esthétique du drame poétique, se concentre sur le dénouement de la fable, ce dénouement – qui se résume par la mort du héros dans la quasi-totalité des cas – est en quelque sorte « joué d'avance » : la « catastrophe », ou renversement tragique du modèle aristotélicien, est ici ré-envisagée, soit qu'elle ait eu lieu avant le début même du drame, soit qu'elle soit annoncée et irrémédiable dès son ouverture. De ce fait la mort, dans le « théâtre tragique » dont Yeats cherche à renouveler les formes, n'est plus tant un événement soudain qu'un état vers lequel tend le personnage héroïque, et le voyage qui y conduit passe par une verbalisation lyrique et épique qu'il partage avec ceux qui en sont les témoins, et qui, après cette mort, en deviendront la mémoire. Bien au-delà des conventions du « hors-scène » de la dramaturgie classique, la mort, verbalisée, dite plus que montrée, devient objet d'annonce, d'appréhension, de récit, de réflexion, de projection.

Paradoxalement, il résulte de cette inflation narrative ou lyrique un regain proportionnel de théâtralité – le terme étant entendu ici dans ses liens avec l'« *opsis* », le spectacle : la narration et l'épanchement lyrique, de *Deirdre* aux *Plays for Dancers*, se développent tandis que se déroule le drame devant les yeux de leurs énonciateurs. Le spectacle représente un spectacle, et la voix rhapsodique est l'acteur principal de ce jeu de vision. La figure de la fenêtre constitue d'abord, dans une large première partie de l'œuvre jusqu'à *The Green Helmet*, en 1910, le motif majeur de la représentation, de la mise en relation entre les mots et les choses, entre le *logos* et l'*opsis*. Puis, à partir des *Plays for Dancers*, l'enchâssement de plusieurs niveaux de parole construit un théâtre de visions mentales, dans lequel évoluent des figures de spectres et de revenants. La musique et la voix, narrative ou lyrique, des musiciens, président ainsi à l'apparition de ces personnages, dont la pantomime et la danse permettent de représenter le statut incertain, à mi-chemin entre vie et mort, entre présence et absence. Mais si la voix narrative donne à voir le spectacle en l'accompagnant de ses commentaires, pour autant le poète dramatique ne fait pas de celui-ci un calque redondant de celle-là. Bien au contraire, c'est dans l'écart entre l'un et l'autre qu'il faut chercher, dans l'économie de l'écriture, le secret de leur signification à la fois respectives et conjointes. Cet écart révèle en effet ce qui en chacun est irréductible à l'autre. Et c'est

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 71.

également cet écart qui, au bout du compte, met le lecteur-spectateur sur la voie d'une nouvelle fonctionnalité de la parole et de la voix. Faisant de nouveau écho à l'utopie mallarméenne, l'une et l'autre, en effet, ne visent plus à désigner, par un geste déictique, une référence extérieure à elles, mais à susciter la vision, une vision épiphanique, par leur propre matérialité sonore, à rassembler dans un même mouvement signifiant le dire et le voir, le sonore et le visuel. Par une *praxis* énonciative – l'oralité de cette voix –, c'est en effet le fait de dire qui veut faire voir, à la manière de ce que cherchera, presque un siècle plus tard, le théâtre de Valère Novarina. L'interactivité entre la parole poétique et la danse construit ainsi une dramaturgie originale, fondée sur la relation entre les deux partenaires que deviennent, l'un à côté de l'autre, la voix et le mouvement. Cette originalité est particulièrement remarquable, de la part du défenseur du Verbe qu'a toujours été Yeats. La présence du mouvement n'indique pourtant pas, contrairement à ce que pourrait suggérer l'apparence, une faillite du poète dans son entreprise d'un théâtre poétique, mais révèle bien plutôt sa conversion définitive à l'oralité et à la corporalité de la langue.

Inspiré par le modèle du Nô, et écrivant un théâtre de fantômes, Yeats épuise les ressources de l'écriture dramatique, et de l'écriture tout court, dans leur capacité à représenter de la spectralité. Celle-ci, que nous avons déjà évoquée dans notre deuxième partie en tant que concept permettant d'appréhender en partie l'organisation énonciative du texte dialogué, n'apparaît donc plus seulement comme structure, mais bien comme fin, c'est-à-dire comme objet même de l'écriture. Par la complexité spécifique de son rapport au réel, le théâtre constitue en effet par excellence ce « lieu intermédiaire » où se rejoignent, le temps d'une représentation, le présent et l'absent, l'incarné et le symbolique ; et où un même objet peut être conjointement simulacre et réalité. Cette caractéristique n'échappe pas à Yeats lorsque dans *The Resurrection*, il cherche à démontrer la réalité d'un fantôme, et la réalité du mythe de l'Incarnation.

Chapitre 1. – Tentations narratives : du barde au rhapsode.

Dans une entreprise théâtrale fondée, pour sa plus grande part, sur la ré-écriture des cycles fondateurs de la geste orale irlandaise ou celtique, la figure de l'aède, et sa variante celtique que constitue le barde, occupent une place aussi centrale que multiforme. Le barde, dans l'histoire culturelle de l'Irlande, est une figure historiquement réelle autant qu'un personnage de fiction. Des figures réelles de Raftery ou O'Carolan, bardes célèbres du XVIII^e siècle irlandais, au personnage fictif de Hanrahan, dans les propres récits de Yeats, le barde est aussi bien conteur que conté. C'est de la même façon que se rencontre, dans le théâtre de Yeats, une figure de poète d'abord personnage, avant de devenir lui-même narrateur – puisque l'aède est, dans sa définition originelle, le passeur d'un récit épique⁶⁴⁰. Yeats ne cesse de distiller dans ses textes des doubles de lui-même, et toutes ces voix « métathéâtrales » s'expriment selon trois modes : d'une part les prologues annoncés comme tels ; d'autre part, les didascalies dans lesquelles s'exprime une voix à la première personne, voix qui s'autorise des commentaires sur le contexte de la représentation ; enfin et surtout, dans le corps même des textes, des répliques émanant soit des personnages de musiciens (en particulier dans les *Plays for Dancers*, ou d'autres pièces qui les préfigurent), soit d'autres protagonistes directs des pièces, répliques qui développent des questionnements, des réflexions, des réactions, des fragments de récits, comme si persistait, dans les textes, une instance réflexive ou lyrique qui ne disparaît jamais.

1.1. Les prologues.

On rencontre peu de prologues dans l'œuvre théâtrale⁶⁴¹ ; cinq pièces seulement sont concernées par le phénomène. Yeats en écrit plusieurs variantes pour les premières versions, publiées ou non publiées, de *The Shadowy Waters*, puis les abandonne par la suite. A la

⁶⁴⁰ L'aède se distingue du rhapsode en ce qu'il compose ses propres œuvres. C'est en ce sens qu'il est l'équivalent du barde celte.

⁶⁴¹ Patrice Pavis définit ainsi le concept de prologue : « Partie avant la pièce proprement dite (et donc distincte de l'*exposition*) où un acteur – parfois aussi le directeur du théâtre ou l'organisateur du spectacle – s'adresse directement au public pour lui souhaiter la bienvenue et annoncer quelques thèmes majeurs ainsi que le début du jeu, en donnant les précisions jugées nécessaires à leur bonne compréhension. C'est une sorte de « préface » de la pièce, où il est seul correct de parler à l'audience de quelque chose en dehors de l'intrigue, dans l'intérêt du poète, de la pièce même ». Suivent un ensemble de remarques concernant tant l'histoire que la fonction du prologue, dont il ressort que la caractéristique fédératrice des différents types de prologue est bien de créer du méta-discours, encadrant et dé-réalisant la fiction théâtrale, et permettant au lecteur-spectateur d'être à la fois dans et au-dessus de la pièce. Voir Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre, op.cit.*, pp. 273-274.

création de *The Countess Cathleen*, la jeune Dorothy Paget déclame devant le rideau de scène un prologue écrit par Lionel Johnson ; il ne sera pas repris par la suite⁶⁴². Peu après, un prologue est écrit en 1903 pour *The King's Threshold* ; et un dernier, beaucoup plus tard, en 1938, pour *The Death of Cuchulain*⁶⁴³. Cela semble peu au regard de la trentaine de pièces que l'on recense dans l'ensemble de l'œuvre. Ils constituent pourtant la partie directement visible d'un ensemble de textes qui, examiné dans sa globalité, révèle l'existence d'un projet et d'une forme. Nous pourrions définir l'un et l'autre par le fait de jouer, à travers l'intervention d'une voix étrangère à la fable, avec l'artifice du théâtre, pour créer un « sas » entre celle-ci et l'ici-et-maintenant de la représentation. On assiste à l'irruption d'un *je* extra-diégétique qui, sous des formes diverses, s'avoue comme auteur de la fable ; ou bien d'un personnage fictif lui-même représentant ou double d'un *stage manager* qui est probablement le poète lui-même. Ce *je* aux formes multiples nous présente la pièce, selon des modalités qui divergent selon les cas, et double la plupart du temps cette présentation d'une réflexion sur les enjeux et le sens de la fable. Le spectacle ne sera plus que la vérification de son déroulement, et une fantaisie offerte à la future réflexion des lecteurs/spectateurs. La métathéâtralité s'affirme ici, en tant que la fable est mise à distance et prise en charge par son auteur ou ses doubles.

1.1.1. The Shadowy Waters.

Les trois variantes de prologue écrites pour *The Shadowy Waters* résument à elles seules tous les possibles de cette parole extra-diégétique, du point de vue tant de sa composition que de sa fonction. La première de ces trois tentatives, qui date vraisemblablement de la fin des années 1880, ou du début des années 1890⁶⁴⁴, met en scène, dans un texte manifestement encore juste à l'état d'ébauche, un personnage de vieillard, dont

⁶⁴² Ce prologue est édité dans le premier numéro de la revue *Beltaine*, en mai 1899. On le retrouve dans une ré-édition intégrale des trois premiers numéros, en 1970 : voir *Beltaine* n°1, May 1899, p. 5 (reprinted with an Introductory Note by B. C. Bloomfield, London, Franck Cass and Cy, 1970). On ne le retrouve plus, par contre, dans la sélection d'extraits présentée dans *Explorations*, ou dans les *Collected Works, Vol. VIII*.

⁶⁴³ Le cinquième (ou le quatrième, dans l'ordre chronologique) a un statut particulier, puisqu'il s'agit du prologue dansé de la pièce *Fighting the Waves*, ré-écrite à partir de *The Only Jealousy of Emer*, et créée en 1929. Nous y reviendrons dans notre quatrième partie.

⁶⁴⁴ Il s'agit d'une des premières traces de manuscrit de la pièce, non datée, conservée dans une collection privée aux Etats-Unis. Michael Sidnell emploie, pour identifier le locuteur de ce fragment, l'expression de « Father Time », qui renvoie selon lui au modèle shakespearien des interventions narratives d'un personnage extra-diégétique, emmenant le public d'une époque et d'un lieu à l'autre. Voir Michael SIDNELL, *Druid Craft, op. cit.*, pp. 37-38.

la fonction est d'attirer l'attention du public sur les pouvoirs alchimiques de l'art, révélateur de vérités premières et invisibles :

Prologue

The curtain lifts and shows a another curtain covered with representations of all kinds of birds and beasts and fish. An old man comes from the side. He is dressed like a peasant [sic] – and bowed as with age and toil. He holds a large globe of crystal. Lifting it above his head he speaks.

Look children of a day upon this globe. In it you will see the woods and the hills and the heavens and the face of the deep and all other things reflected as your own faces are to others but set apart that you may gaze and wonder. Look children of time upon the globe of realistic art. O world O Time look upon thy face and weep. He who looks long shall see it cloud and then shall the clouds break and the woods and the the hills [sic] and the heavens and the face of the deep and the face of man shall be seen there again but transformed by the light of the interior spirit change into types and symbols and metals of the inferior life. For I labour ideal human carry to the globe of art [sic] Behind all life burns the archetypal life and to the archetype do all things return, knocking again and again at the windy doors.
He passes behind the curtain⁶⁴⁵

Une deuxième tentative ouvre le texte de l'une des premières éditions de la pièce, en 1900 (après la toute première édition dans *The North American Review* en mai 1900, le texte est repris dans *The Speaker* en décembre de la même année). Il s'agit d'un fragment de 44 vers libres (il s'agit plus exactement de *blank verse* en pentamètres iambiques) non titré, daté de septembre 1900, qui n'est en réalité pas explicitement présenté comme un prologue⁶⁴⁶. Aucun personnage n'est indiqué. Le texte n'en est pas moins écrit à la première personne, le poète-locuteur évoque la fable qu'il a créée et qui va suivre, et s'adresse aux ombres qui en sont à la fois la source et les dédicataires :

I walked among the seven woods of Coole :
Shan-Walla, where a willow-bordered pond
Gathers the wild duck from the winter dawn ;

⁶⁴⁵ *Ibid.*, pp. 38-39. Nous restituons telles quelles l'orthographe et la ponctuation du texte. « Le rideau se lève et l'on aperçoit un autre rideau recouvert d'images de toutes sortes d'oiseaux, de bêtes et de poissons. Un vieil homme entre par le côté. Il est vêtu comme un paysan, et courbé par l'âge et le labeur. Il porte un grand globe de cristal, l'élève au dessus de sa tête et parle / Enfants d'un jour, regardez ce globe. En lui vous verrez les bois et les collines et les cieux et le visage des profondeurs et toutes autres choses reflétées comme le sont pour autrui vos propres visages mais placées à part pour que vous puissiez contempler et méditer. Regardez enfants du temps dans le globe l'art du réel. O Monde O Temps regarde ton visage et pleure. Celui-là qui regarde longtemps le verra se charger de nuage et se briser les nuages et encore apparaîtront les bois les collines les cieux et le visage des profondeurs transformés par la lumière de l'esprit changés en symboles et en métaux de la vie inférieure. Car je travaille l'idéal humain le porte dans le globe de l'art Derrière toute vie brûle la vie archétypale à l'archétype toutes choses retournent frappant et frappant encore aux portes venteuses. / Il passe derrière le rideau ».

⁶⁴⁶ Les éditions suivantes verront apparaître des titres variables : « Introduction to a Dramatic Poem », ou « Introductory Rhymes », ou encore « Dedication to *The Shadowy Waters* » ; voir *Var. Pl.*, p. 217.

Shady Kyle-dortha ; sunnier Kyle-na-no,
 Where many hundred squirrels are as happy
 As though they had been hidden by green boughs
 Where old age cannot find them [...]

And the images I have woven in this story
 Of Forgael and Dectora and the empty waters
 Moved round me in the voices and the fires ;
 [...] How shall I name you, immortal, mild, proud shadows ?
 [...] And do you gather about us when pale light
 Shining on water and fallen among leaves,
 [...] have uplifted the heart ?

I have made this poem for you, that men may read it
 Before they read of Forgael and Dectora,
 As men in the old times, before the harp began,
 Poured out wine for the high invisible ones⁶⁴⁷.

Ce fragment fut prononcé à la création de la pièce, le 14 janvier 1904⁶⁴⁸. Enfin, une troisième version, de nouveau non publiée, nous est signalée à la fois par Michael Sidnell et par Richard Ellmann. Il s'agit d'un manuscrit non daté, postérieur à janvier 1904, et probablement antérieur à juillet 1905 : il est possible, mais pas certain, que ce prologue ait été joué à cette date, à l'occasion d'une représentation à Londres, dirigée par Florence Farr⁶⁴⁹. Une lettre de Yeats de juillet 1904 évoque un personnage de bouffon (de « black jester »), pour lequel Charles Ricketts a dessiné un costume⁶⁵⁰, et dont le discours vise à apporter des éclaircissements sur les figures mythologiques évoquées dans la pièce.

⁶⁴⁷ *Variorum Poems*, p. 217. « Mes pas ont parcouru les sept bois de Coole : / Shan-Walla, où sur l'étang frangé de saules / S'assemblent les canards dès l'aube de l'hiver ; / Les bois sombres de Kyle-dortha ; Kyle-na-no l'ensoleillé / Où des centaines d'écureuils vivent heureux / Comme si l'âge ne pouvait les atteindre / A l'abri de ses vertes ramures [...] / Et les images que j'ai tissées dans ce conte, / Les images de Forgael et Dectora et de l'Océan désert / Tournaient autour de moi dans ces feux et ces voix [...] / Comment parler de vous, ombres immortelles, douces et fières ? / [...] Etes-vous là autour de nous quand nos cœurs s'élèvent / A cause d'une pâle lumière jouant sur l'eau, tombant sur les feuilles ? [...] / J'ai composé pour vous ce poème, afin que les hommes le lisent / Avant de lire le conte de Forgael et Dectora / Comme les hommes des temps anciens offraient des libations, / Aux invisibles d'en haut pour préluder au chant des harpes ».

⁶⁴⁸ C'est ce que nous explique David Clark, dans ses notes accompagnant la ré-édition du théâtre complet de Yeats en 2001 : « The prologue spoken by Honor Lavelle (Helen Laird) at the first production was the poem beginning « I walked among the seven woods of Coole », which introduces the 1900 and 1906 poetic versions » ; voir W. B. YEATS, *Collected Works, Vol. II - The Plays*, ed. by David Clark and Rosalind E. Clark, New York, Scribner, 2001, p. 864. Du reste, Joseph Holloway le confirme dans *Impressions of a Dublin Playgoer*, le 14 janvier 1904 : « Miss Honor Lavelle spoke a prologue in very Yeatsian sing-song chant but she pitched her voice so low that the meaning of the words she uttered escaped me. She looked well in the uncanny misty light, which surrounded her as she spoke and her regally clad figure was quite in keeping with the costume used in *The Shadowy Waters* which followed » (cité par Robert Hogan in *Modern Irish Drama, a Documentary History*, t. II, Dublin, Dolmen Press, 1978, p. 114 ; le passage en question est pourtant coupé dans le texte de *Impressions of a Dublin Playgoer*, dont le même Robert Hogan a dirigé la publication) – Il semble difficile que le prologue dont il est question ici ait été autre chose que cette dédicace.

⁶⁴⁹ C'est du moins l'hypothèse de Michael Sidnell.

⁶⁵⁰ W. B. YEATS, Lettre à Charles Ricketts du 26 juillet 1904, in *Collected Letters IV, op. cit.*, p. 627.

No. I wont listen any more. Go away. What is that you are saying ? (*Speaks as if talking to somebody*). No. I'll have my own way. I told you from the first I was going to. Yes. I'm quite ready to take the consequences. (*Goes C*) He's always interfering. As if one could make any kind of enchantment worth looking at, if one had always to be thinking of him (*at C facing audience*). The Stage manager says I've got to juggle for you. That I'm to cause a vision to come before your eyes, but he doesn't want to let me please myself. He says it must be simple, easy to understand, all about real human beings but I am going to please myself this time (*going halfway to side*)⁶⁵¹.

D'un texte à l'autre, et malgré leurs différences évidentes, une constante demeure, celle du double motif de l'enchantement et de la vision : « Look at this globe, in it you will see » (texte 1), « The images I have woven in this story / moved round me [...] (texte 2), « I'm going to make you dream » (texte 3). Même sur un registre comique ou ironique, cette dimension magique subsiste, et oriente l'identité et du texte et de son auteur. Dans les deux premières occurrences, surtout, le poète est un mage, qui délivre au lecteur/spectateur une vérité révélée, par le moyen des pouvoirs visionnaires du poème dramatique. Le locuteur du prologue, qu'il s'agisse du poète, ou d'un personnage de fiction, tel le vieillard, est un passeur, voire une figure initiatrice, double ou représentant de l'auteur. Son activité est celle d'un officiant, et le modèle dramaturgique du texte se rapproche de la messe, croisant le théâtral et le religieux : l'événement théâtral est une cérémonie voisine de la liturgie : « As men in the old times, before the harps began, poured out wine for the high invisible ones ». Yeats revendique lui-même cette dimension sacrée, lorsqu'il écrit peu après la création de la pièce :

It is almost religious, it is more a ritual than a human story. It is deliberately without human characters⁶⁵².

Peu de temps auparavant, il écrit dans son essai « Magic » :

And just as the musician or the poet enchants and charms and binds with a spell his own mind when he would enchant the mind of others, so did the enchanter create or reveal for

⁶⁵¹ Michael SIDNELL, *op. cit.*, ch. 10, p. 303. « Non, je ne veux plus vous entendre. Allez-vous en. Qu'est-ce donc que vous dites ? (*Il parle comme s'il s'adressait à quelqu'un*). Non, je n'en ferai qu'à ma tête, je vous ai dit dès le début que c'est ce que j'allais faire. Oui, je suis tout prêt à en subir les conséquences (*il va au centre*). Il faut toujours qu'il s'en mêle. Comme s'il était possible de créer quelque enchantement que ce soit qui vaille d'être regardé, tout en étant constamment obligé de penser à lui (*au centre, il fait face au public*). Le régisseur me dit que je dois faire des tours pour vous. Qu'il faut que je fasse apparaître à vos yeux une vision, mais il ne veut pas me laisser faire à ma guise. Il dit que ce doit être simple, facile à comprendre, ne traiter que d'êtres humains réels, mais cette fois-ci je vais faire à mon idée (*il fait quelques pas de côté*) ».

⁶⁵² Lettre à Franck Fay du 20 janvier 1904, in *Collected Letters III, op. cit.*, pp. 527-528. « [la pièce] est plus un rituel qu'une histoire humaine. Elle est volontairement dépourvue de personnages psychologiques ». (Nous traduisons ainsi « human characters », en mettant l'accent sur la connotation de l'expression, dans le contexte d'une dramaturgie qui cherche à se démarquer d'une construction réaliste des caractères et de leurs conflits).

himself as well as for others the supernatural artist or genius [...] I cannot now think symbols less than the greatest of all powers whether they are used consciously by the masters of magic, or half unconsciously by their successors, the poet, the musician, and the artist⁶⁵³.

Yeats opère ici une relecture croisée à la fois des origines mêmes du théâtre grec, et des traditions du mystère médiéval – ce que l’anglais traduit par le terme générique « Miracle plays » – selon un modèle mallarméen connu, puisque le poète français emploie lui-même le terme mystère à plusieurs reprises.

Mystère, autre que représentatif et que, je dirai, grec. Pièce, office⁶⁵⁴.

Au demeurant l’ambiguïté du statut du locuteur dans le second fragment, parce qu’elle trahit l’ambiguïté du statut du texte – entre le poème lyrique, dont l’énonciateur est directement le poète Yeats, et un prologue plus directement articulé au poème dramatique, et énoncé par un « je » distinct, au moins formellement, de l’auteur lui-même – contribue de façon subtile à la « sacralisation », dans une perspective mallarméenne, du texte et de sa profération. Le texte, au carrefour entre « l’espace-temps » de l’écriture et celui de la fiction, est en somme une double dédicace : dédicace littéraire du poète Yeats à Lady Gregory, en même temps que dédicace, dans ce qui est un prélude à la fiction dramatique, aux ombres, personnages éponymes indirectement présents dans le titre de la pièce. L’emploi du terme « read », dans cette perspective, est également ambigu, à mi-chemin entre lecture silencieuse et lecture à haute voix, la première appartenant encore à la sphère de l’écriture, la seconde déjà à celle de la performance théâtrale. Dans un esprit très mallarméen, la profération tient lieu de geste rituel, et est associée à la cérémonie ancienne de la coupe de vin bue en hommage aux divinités.

Cela dit c’est surtout la figure comique qui domine dans ces prologues, à travers le personnage du vieillard, que l’on retrouvera dans *The King’s Threshold* et *The Death of Cuchulain*, et dont le « black jester » de 1905 est proche, même si pour ce dernier il n’est pas

⁶⁵³ W. B. YEATS, *Essays and Introductions*, op. cit., pp. 44 et 49.

⁶⁵⁴ Stéphane MALLARME, *Offices*, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, collection « Poésie », 1976, p. 289. Un peu plus loin dans le même recueil, il dit encore : « Quoique le prêtre céans n’ait qualité d’acteur, mais officie – désigne et recule la présence mythique avec qui on vient de se confondre ; loin de l’obstruer du même intermédiaire que le comédien qui arrête la pensée à son encombrant personnage. » *Ibid.*, p. 293. Il emploie le terme également dans *Richard Wagner, Rêverie d’un poète français* : « L’homme, puis son authentique séjour terrestre, échantent une réciprocité de preuves. / Ainsi le Mystère. / La Cité, qui donna, pour l’expérience sacrée un théâtre, imprime à la terre le sceau universel ». *Ibid.*, p. 175 ; et dans *Crayonné au théâtre* : « La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, aussi et tout bien réfléchi, la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur [...]. *Ibid.*, p. 206.

fait mention de l'âge. Cette figure, plus proche des figures de narrateur shakespearien⁶⁵⁵, et, encore plus en amont, des maîtres de jeu du théâtre médiéval – le terme « juggle », du français « jongleur », est là pour nous le rappeler – croise l'humour et le sérieux, et joue de la proximité avec le public. Le comique naît de l'exhibitionnisme d'un ego perturbateur et bavard qui prétend être là par hasard, et avoir été réveillé dans son sommeil. Le caractère très prosaïque d'un propos dénué de caractère solennel, et l'adresse théâtralisée d'une figure de vieillard de comédie, nous rappellent irrésistiblement les introductions comiques de certaines pièces baroques espagnoles, où la tentative d'authentification de la fable par un personnage d'acteur n'a d'égal que sa déréalisation et sa mise à distance comique par la forme même du prologue. Dans cet exercice très codifié, la présence d'un tel personnage ne tente pas de dissimuler les artifices de la représentation, mais en accuse au contraire le caractère conventionnel, et soumet la fiction à l'appréciation du public en dévoilant ostensiblement les ficelles, au second degré. C'est ainsi qu'une figure burlesque (double comique, voire parodique, du metteur en scène absent, comme son avatar vieilli et sénile), se veut paradoxalement porteuse d'une parole pourtant non dénuée de sérieux, voire de lyrisme (je vais vous faire rêver, vous allez assister à un rêve).

De ces différentes tentatives aux tonalités opposées, il ressort une hésitation manifeste, chez Yeats, dans le choix d'un code de référence à cet exercice de méta-théâtralité narrative. D'un côté, un prologue poétique en forme d'offrande situe la pièce du côté du rituel, lui-même métaphorisé par l'image des harpes (« before the harps began... »⁶⁵⁶) ; de l'autre une « jonglerie » associant le comique et le sacré, le familier et le solennel. Les deux tentatives se rejoignent pourtant à leurs extrêmes, et semblent être les deux faces opposées d'un même discours. Dans les deux cas la théâtralité est à la fois affirmée et déniée : un masque est posé sur la réalité d'une parole première du poète Yeats, qui élabore des stratégies variables de « mentir-vrai », à la recherche d'un équilibre entre théâtre et performance, entre l'ailleurs de la fiction et l'ici-et-maintenant de la représentation.

⁶⁵⁵ Dans *Péridès, Prince of Tyre*, John Gower, « the Presenter », introduit par une didascalie « Enter Gower as Prologue », présente au public le cadre de la fable, et ses enjeux. Voir William SHAKESPEARE, *The Complete Works*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 1040-1041. Dans un autre ordre d'idée, dans *The Winter's Tale*, un personnage présenté comme « Time, as chorus » dans le *Dramatis Personae*, intervient au début de l'Acte IV pour justifier une ellipse temporelle : « I that please some, try all, [...] Now take upon me in the name of Time/To use my wings. Impute it not a crime / To me or my swift passage that I slide / O'er sixteen years and leave the growth untried / Of that wide gap, since it is in my power / To o'erthrow law [...]. *Ibid.*, p. 1116.

⁶⁵⁶ L'image est choisie à dessein par Yeats, pour une pièce – *The Shadowy Waters* – centrée sur un rituel d'envoûtement par la harpe de Forgael, et alors que s'associent spontanément le symbole irlandais et la figure orphique.

1.1.2. The King's Threshold.

Dans *The United Irishman* du 9 septembre 1903, Yeats publie un prologue à la pièce *The King's Threshold*, accompagné du commentaire suivant :

I have made this prologue for a book of plays which I have written for the Irish National Theatre Society. The first play in the volume will be « *On The King's Threshold* », which is to be performed for the first time in the Moleworth Hall, on the 24th, 25th and 26th of this month⁶⁵⁷.

Quelques semaines auparavant, dans une lettre à Franck Fay datée du 8 août 1903, Yeats explique : « There is to be a prologue spoken by Mr Russell in the Wise Man's Dress »⁶⁵⁸ (Le personnage du Sage fait allusion à *The Hour-Glass*, créé au printemps précédent). Un peu plus tard Yeats se ravise et souhaite confier le rôle à William Fay : « I have changed my mind about the prologue and have written one for you to speak instead of one for Russell »⁶⁵⁹ ; Malgré ces diverses manifestations d'intérêt pour sa réalisation scénique, et alors qu'il a constamment accompagné les publications de la pièce qui suivront⁶⁶⁰, ce prologue ne sera jamais joué, ce que Yeats justifie par une remarque lapidaire et peu satisfaisante : « [...] as owing to the smallness of the company, nobody could be spared to speak it »⁶⁶¹. Par la suite, les critiques ne feront pas d'autres commentaires sur ce paradoxe⁶⁶².

An old man with a red dressing gown, red slippers and red nightcap, holding a brass candlestick with a guttering candle in it, comes on, in front of curtain.

Old Man :

I've got to speak the prologue. (*He shuffles on a few steps.*) My nephew, that's one of the players, came to me and I in my bed, and my prayers said, and the candle put out, and he told me there were so many characters in this new play, that all the company were in it,

⁶⁵⁷ *Var. Pl.*, p. 313. « J'ai fait ce prologue pour un recueil de pièces que j'ai écrites pour la *Irish National Theatre Society*. La première pièce du recueil sera *On The King's Threshold*, qui doit être jouée pour la première fois au Moleworth Hall, les 24, 25, et 26 de ce mois ».

⁶⁵⁸ Lettre à Franck Fay du 8 août 1903, in *Collected Letters III, op. cit.*, p. 413. « Il y aura un prologue prononcé par Mr Russell dans la robe du Sage » (le personnage de *The Hour-Glass*).

⁶⁵⁹ Lettre à William Fay du 31 août 1903, *ibid.*, p. 420. « J'ai changé d'avis à propos du prologue, et j'en ai écrit un que vous direz vous, plutôt que celui destiné à Russell ».

⁶⁶⁰ On le retrouve en particulier dans la « note to prologue » in W. B. YEATS, *Collected Works, Vol. VIII*, London, A. H. Bullen, 1908, reprise dans *Var. Pl.*, p. 314.

⁶⁶¹ *Ibidem*. « Car compte tenu de l'effectif réduit de la compagnie, personne ne peut être mobilisé pour le dire ».

⁶⁶² Ce silence est étonnant, dans des textes critiques aussi importants que ceux de Roy Foster (*The Apprentice Mage*), Liam Miller (*The Noble Drama of W. B. Yeats*), Karen Dorn (*Players and Painted Stage*) ou James Flannery (*W. B. Yeats and the idea of a Theatre - the Early Abbey Theatre in Theory and Practice*).

whether they had been long or short at the business, and that there wasn't one left to speak the prologue. Wait a bit, there's a draught here. (*He pulls the curtain closer together*) That's better. And that's why I'm here, and maybe I'm a fool for my pains.

And my nephew said, there are a good many plays to be played for you some to-night and some on other nights through the winter, and the most of them are simple enough, and tell out their story to the end. But as to the big play you are to see to-night, my nephew taught me to say what the poet had taught him to say about it. (*Puts down candlestick and puts right finger on left thumb.*) First, he who told the story of Seanchan on King Guaire's threshold long ago in the old books told it wrongly, for he was a friend of the king, or maybe afraid of the king, and so put the king in the right. But he that tells the story now, being a poet, has put the poet in the right.

And then (*touches other finger*) I am to say : Some think it would be a finer tale if Seanchan had died at the end of it, and the king had the guilt at his door, for that might have served the poet's cause better in the end. But that is not true, for if he that is in the story but a shadow and an image of poetry had not risen up from the death that threatened him, the ending would not have been true and joyful enough to be put into the voices of players and proclaimed in the mouths of trumpets, and poetry would have been badly served. (*He takes up the candlestick again*)⁶⁶³.

Le premier et principal effet d'une telle intervention est, de nouveau, de dévoiler les ficelles de la représentation, et d'afficher l'artifice du théâtre. L'« effet de réel » commence lorsque le personnage se présente lui-même comme oncle d'un des acteurs, et présente le prologue comme un exercice obligé : « I've got to speak the prologue ». De nouveau, tout l'appareil burlesque mobilisé par l'apparence du personnage – comique de caractère autant que de situation ou de langage, à travers son costume, sa volubilité parfois proche du radotage, ses confidences et ses plaintes incessantes – contribue à casser l'illusion de la fiction, et à nous montrer de façon complaisante les coulisses de la troupe et du spectacle.

Cela dit, derrière l'apparente vanité d'un bavardage polémique, le personnage n'en introduit pas moins les protagonistes (Seanchan et le Roi Guaire), de même qu'il donne les clés de leur conflit, et en livre à demi-mot l'issue. Qui plus est, avec eux surgissent dans ses paroles d'autres personnages qui, contrairement aux apparences, sont probablement les protagonistes les plus importants du drame, ceux d'un autre conflit, méta-théâtral celui-là : celui qui oppose le premier créateur du récit au second, le poète ancien au nouveau : « He who told the story of Seanchan on King Guaire's threshold long ago in the old books told it wrongly, for he was a friend of the king, or maybe afraid of the king, and so put the king in the right. But he that tells the story now, being a poet, has put the poet in the right »⁶⁶⁴. Cet autre conflit justifie que l'histoire soit ré-écrite, et provoque la conjonction entre passé et

⁶⁶³ *Var. Pl.*, pp. 313-314. Voir traduction en annexe 1-14 p. 586.

⁶⁶⁴ *Ibidem*. « Celui qui a raconté l'histoire de Seanchan sur le seuil du palais du Roi Guaire dans les livres anciens il y a longtemps, l'a mal racontée, car c'était un ami du Roi, ou peut-être qu'il avait peur du Roi, alors il a donné raison au Roi. Mais celui qui raconte l'histoire maintenant, comme il est poète, il donne raison au poète ».

présent, autant qu'entre fiction et réalité. Non seulement les personnages de la fiction sont eux-mêmes partiellement « dé-fictionnalisés », étant considérés comme personnages historiques (puisque le poète ancien est un ami du Roi Guaire), mais surtout le poète auteur de la fable – c'est à dire Yeats lui-même – fait d'un seul coup irruption dans sa propre pièce. La parole du poète-auteur, qui nous arrive de façon indirecte par deux intermédiaires successifs, est au demeurant d'autant plus théâtralisée qu'elle est inaccessible. Le prestige d'une figure d'autorité invisible n'a d'égale, par contraste, que la cocasserie du personnage du vieillard perclus de rhumatismes. Par ce contraste, il semble également qu'un équilibre calculé soit ménagé entre le contrôle de la fable et son égarement, entre maîtrise et dépossession du discours et de la fable – motif que nous retrouvons régulièrement dans l'œuvre de Yeats. Quoi qu'il en soit, toute la légende de Seanchan est ainsi rapportée à une problématique actuelle sur les relations entre l'art et le pouvoir, et la fable dramatique n'a de sens que dans ce jeu de miroirs entre les trois figures de poètes, intra- ou extra-diégétiques : le poète Seanchan de la fable, et les deux poètes-narrateurs, l'ancien et le nouveau, dont le vieillard du prologue n'est qu'un serviteur volontairement prosaïque et populaire⁶⁶⁵.

1.1.3. The Death of Cuchulain.

Ce jeu de miroir est, trente ans plus tard, encore plus explicite avec le prologue de *The Death of Cuchulain*, puisqu'un lien, si l'on peut dire, aussi bien syntagmatique que paradigmatique associe quatre figures : le poète-scripteur Yeats ; le commanditaire imaginaire auquel le vieillard fait allusion (« I've been asked to produce a play »⁶⁶⁶) ; le vieillard proprement dit, locuteur du prologue ; et enfin, le personnage de Cuchulain lui-même. Le lien est syntagmatique, parce que tous (à part Yeats) sont reliés « narrativement » les uns aux autres : le « commanditaire » a demandé au vieillard d'intervenir, et le vieillard nous présente la fable de Cuchulain qui va suivre. Paradigmatique, car tous sont les doubles les uns des autres, en un jeu de rêves mis en abyme ; comme le dit Jacqueline Genet : « Ce rêve [i.e : le rêve du héros qui rêve son propre meurtre rituel] se situe à l'intérieur d'un autre rêve – le vieillard du début –, dont la pièce est le rêve mythologique. [...] Le protagoniste rêve donc

⁶⁶⁵ C'est ce que Yeats signifie implicitement dans ses explications préliminaires à la pièce : « I took [...] the story of *The King's Threshold* from a middle Irish account of the fantastic demands of the poet at the court of King Guaire ; but I have revised the moral of this last story to let the poet have the best of it. » ; voir « The Legendary and Mythological Foundation of the Plays and Poems », édité en *appendix* des éditions de 1907 et 1909 des *Poetical Works*, et cité dans *Var. Pl.*, p. 1282.

⁶⁶⁶ *Var. Pl.*, p. 1051.

son rêve à l'intérieur de celui du poète.[...] Le vieillard « semblant sortir de la mythologie » qui introduit la pièce est le porte-parole de Yeats à la fin de sa vie (le poète a alors soixante-treize ans) »⁶⁶⁷.

I have been asked to produce a play called *The Death of Cuchulain*. It is the last of a series of plays which has for theme his life and death. I have been selected because I am out of fashion and out of date like the antiquated romantic stuff the thing is made of. I am so old that I have forgotten the name of my father and mother, unless indeed I am, as I affirm, the son of Talma, and he was so old that his friends and acquaintances still read Virgil and Homer. When they told me that I could have my own way, I wrote certain guiding principles on a bit of newspaper. I wanted an audience of fifty or a hundred, and if there are more, I beg them not to shuffle their feet or talk when the actors are speaking. [...]

Sans revenir sur l'analyse détaillée du texte⁶⁶⁹, on peut commenter la relation paradoxale entre son cadre énonciatif et son contenu. L'usage particulièrement insolite que Yeats fait ici de cette figure du prologue éclaire en effet, rétroactivement, le sens et les enjeux de toutes ses tentatives. Dans ce fragment en effet, aucun récit ; le texte semble de nouveau jouer sur la figure du bavardage, comme s'il était finalement inutile. Tout juste apprend-on, au détour de ce bavardage, quelques informations fragmentaires : que la pièce est la dernière d'un cycle ; qu'un des personnages s'appelle Emer, et qu'elle va danser ; et qu'il y a de la musique. Du reste, le personnage semble d'autant moins disposé à livrer quelque information que ce soit, qu'il revendique de ne s'adresser qu'à un public averti : « An audience of fifty or a hundred [...] they must know the old epics and Mr Yeats' plays about them »⁶⁷⁰. Ce texte-là a donc tout d'un « anti-prologue ». Ce « non-objet » d'un prologue bavard et apparemment sans propos est pourtant, précisément, sa raison d'être. D'une part, cette écriture qui joue de constantes digressions, de commentaires improvisés sur la conception et la représentation de la pièce, est le premier et principal signe de la mise à distance de la fable héroïque. La vieillesse du personnage, plus littéraire et symbolique que réelle, et sa mise en abyme à travers la vieillesse de Cuchulain, sont une mise en forme de l'ironie. Le titre fonctionne donc en trompe-l'œil : loin de clôturer le cycle sur la consécration du héros à travers sa mort, la

⁶⁶⁷ Jacqueline GENET, *Le Théâtre de W. B. Yeats*, op. cit., pp. 258-259.

⁶⁶⁸ *Var. Pl.*, p. 1051. « On m'a demandé de monter une pièce intitulée *La Mort de Cuchulain*. C'est la dernière d'un cycle de pièces qui a pour thème sa vie et sa mort. J'ai été choisi parce que je ne suis pas à la page, pas à la mode comme la matière désuète dont est faite la pièce. Je suis si vieux que j'ai oublié le nom de mon père et de ma mère, à moins que je ne sois en effet, comme je l'affirme, le fils de Talma ; il était si vieux que ses amis et connaissances lisaient encore Virgile et Homère. Lorsqu'on m'a dit que je pouvais agir à ma guise, j'ai écrit quelques principes directeurs sur un morceau de journal. Je voulais un public de cinquante ou cent personnes et, s'il en vient davantage, je les prie de ne pas remuer les pieds ou de ne pas bavarder lorsque les acteurs parlent » (tr. J. G.).

⁶⁶⁹ Cette analyse a été faite de façon très complète par Jacqueline Genet, voir op. cit., pp. 697 sq.

⁶⁷⁰ *Var. Pl.*, pp. 1051-1052. « Une audience de cinquante ou cent personnes [...] Ils doivent connaître les vieilles épopées et les pièces de M. Yeats à ce sujet » (tr. J. G.).

pièce développe un discours sur la dérision et la vanité de personnages ballotés par le hasard. La dimension mythique semble disparaître, ou en tout cas être placée dans une distance ironique. Et d'autre part, à l'instar de l'ouverture de *The King's Threshold*, si le discours méta-théâtral du prologue vise au contrôle de la fable et de sa réception, son échec est rapidement visible, lorsqu'il se transforme en une parole égarée, abandonnée à sa rêverie : on retrouve, comme dans les occurrences précédentes, cette dialectique entre raison et passion qui caractérise l'écriture elle-même, comme on l'a vu dans notre analyse du « written speech ».

Cette expérimentation de la figure du prologue, au début et à la fin de la carrière de dramaturge de Yeats, ne s'est pas faite sans un certain nombre de contradictions et de zones d'ombres qui n'ont pas peu contribué à dérouter la critique. Le paradoxe a résidé dans le hiatus entre l'enthousiasme et l'obstination qui ont pu transparaître de certaines déclarations initiales du poète, et la réalité somme toute modeste voire quasi-inexistante des réalisations concrètes. Les zones d'ombre ont concerné l'absence de trace irréfutable permettant de conclure à l'association effective d'un prologue à une pièce particulière, et surtout à sa mise en œuvre pratique, lors de telle ou telle création : la correspondance, sur ces deux points, reste parfois imprécise⁶⁷¹. Et Liam Miller d'en conclure :

The prologue devised for the Black Jester was not completed, but a letter of 26 July 1904 to C. Ricketts shows that Ricketts had made a design for the character and that Yeats had in mind to use the character, perhaps again as Prologue to the play he was then preparing for production, *On Baile's Strand*⁶⁷².

De son côté, John Kelly, dans une note accompagnant la ré-édition de cette lettre, associe plutôt ce projet à la pièce à laquelle Yeats commence déjà à travailler durant cet été 1904 à Coole : *Deirdre*⁶⁷³. Au bout du compte, aucune des deux ne s'accompagnera de prologue à leurs créations respectives.

La pauvreté de ces résultats concrets n'empêche pourtant pas d'être alerté par la variété des commentaires critiques, parfois contradictoires, sur le sens et l'emploi de ces

⁶⁷¹ Yeats écrit à Charles Ricketts, dans une lettre du 26 juillet 1904 : « The black jester is one of the characters in a play I am now writing » ; cf. Lettre à Charles Ricketts du 26 juillet 1904, *Collected Letters III*, *op. cit.*, p. 627.

⁶⁷² Liam MILLER, *The Noble Drama of W. B. Yeats*, *op. cit.*, p. 98. « Le prologue prévu pour “the Black Jester” ne fut pas terminé, mais une lettre du 26 juillet 1904 à C. Ricketts démontre que Ricketts avait un projet pour le personnage, et que Yeats avait l'intention d'utiliser ce personnage, peut-être de nouveau comme Prologue de la pièce qu'il se préparait à mettre en scène, *On Baile's Strand* ».

⁶⁷³ « In spite of this, the black jester does not appear in *Deirdre*, which Yeats began at Coole in July 1904. An unfinished draft prologue for the Black Jester perhaps intended for *Deirdre* is printed in *Druid Craft*, pp. 303-304 ». Voir W. B. YEATS, *Collected Letters III*, *op. cit.*, p. 627, note 2.

prologues. Cette variété aura finalement eu le mérite de mettre en évidence l'importance, à une certaine période de la production de Yeats⁶⁷⁴, d'un projet qui, même s'il a connu des formes et des réalisations incomplètes, n'en est pas moins marqué par l'obstination de son concepteur. Durant cette période d'intense créativité, plusieurs pièces furent écrites et créées de façon croisée : créations de *The Hour-Glass* en mars 1903, de *The King's Threshold* en octobre, de *The Shadowy Waters* en janvier 1904 ; écriture de *Deirdre* et *On Baile's Strand* durant l'été 1904, et création de *On Baile's Strand* en décembre ; reprise de *The Shadowy Waters* à Londres en juillet 1905, puis à l'*Abbey Theatre* en décembre 1906 ; création de *Deirdre* en novembre 1906 ; et, au cœur de toutes ces créations, l'ouverture de l'*Abbey* en décembre 1904, et tous les manifestes qui accompagnent l'événement. Dans ce contexte, la figure du « black jester », autant que celle du prologue, dépassent manifestement le contexte spécifique à telle ou telle pièce, ou le simple effet de citation de modèles anciens. Plus fondamentalement, elles procèdent d'un concept global, issu de préoccupations liées aussi bien au public, et à des questions de production et de réception des œuvres, qu'à des motifs plus purement dramaturgiques. L'ouverture de l'*Abbey* est ainsi l'événement qui cristallise un projet théâtral où tentent de s'articuler forme épique et forme dramatique, poésie et théâtre, figure du conteur (ou « minstrel ») et figure du comédien.

Yeats, comme ses contemporains continentaux, n'échappe pas à la redécouverte de la littérature médiévale propre à la fin du siècle, et lui emprunte pour une bonne part les modèles de ses prologues dramatiques. Quelques années avant sa relecture de Chaucer, il assiste à une recréation de la pièce *Everyman* à Londres, au St George's Hall, recréation qui eut un grand retentissement⁶⁷⁵. Dans *Beltaine*, *The Countess Cathleen* est sous-titrée « A Miracle Play in Four Acts » ; la première version de *The Hour-Glass* est également sous-titrée *A Morality*, et l'expression même « Miracle Play »⁶⁷⁶ revient fréquemment sous sa plume durant ces

⁶⁷⁴ De ses débuts de praticien aux côtés des frères Fay vers 1901 et 1902, jusqu'à la fin 1906, autour de la création de *Deirdre*.

⁶⁷⁵ Une importante re-création de *Everyman* eut lieu à Londres en 1901, dans une mise en scène de William Poel, par la « Elizabethan Stage Society » ; la pièce fut ensuite reprise en 1902 au *Saint George's Hall*, puis à l'*Imperial Theatre* de Westminster – Cette redécouverte fit un bruit considérable à cause du scandale provoqué par les liges religieuses contre une liberté de ton jugée inadmissible, liberté pourtant propre à ces pièces médiévales ; voir Robert POTTER et Paul DEGAN, *The English Morality Play*, ed. Routledge, London and Boston, 1975, pp. 222 sq. – Le texte d'*Everyman* s'ouvre sur l'intervention d'un messager présentant la moralité de la pièce, et créant un net effet de métathéatralité : « I pray you all give your audience / And hear this matter with reverence / By figure a moral play / The summoning of everyman called it is / That of our lives and ending shows / How transitory we be all day / This matter is wondrous precious / But the intent of it is more gracious / And sweet to bear away ».

⁶⁷⁶ Sidney Clark signale le caractère générique du terme dans son emploi anglais : « In England the term "Miracle Play" was given to any kind of sacred play » ; cf. Sidnell CLARK, *The Miracle Play in England*,

quelques premières années du siècle : de *The Land of Heart's Desire* à *The Hour-Glass*, en passant par les deux *Cathleen* et *Where There is Nothing*, le projet est explicitement de créer un cycle de pièces autour d'une thématique commune de révélation d'une vérité invisible et sacrée. A la même époque, Ernest Rhys, co-fondateur avec Yeats du *Rhymers club*, est le directeur éditorial d'une collection intitulée *Everyman's Library*, auprès de son ami l'éditeur J. M. Dent. Il publie lui-même une ré-édition critique de miracles médiévaux anglais⁶⁷⁷ et en rédige l'introduction.

Cela dit, Yeats n'en opère pas moins une relecture de ces modèles, révélatrice de ses propres préoccupations, de dramaturge comme de praticien. Ainsi la figure du « minstrel »⁶⁷⁸ est-elle un moyen de jouer la proximité du poète et du peuple, par la création d'un personnage de « passeur » enjoué en même temps que pédagogue, trait d'union entre une œuvre d'inspiration noble et un public populaire. L'origine modeste des personnages de vieillard, porte-parole du poète dramatique, s'exprimant dans un langage familier mâtiné de quelques tournures populaires stéréotypées (tirées du « kiltartan » analysé dans notre première partie), est une marque de plus de l'alliance entre l'aristocratie et le peuple, entre l'héroïsme mythologique et la simplicité du monde rural. Dans *Beltaine*, Yeats évoque ainsi « the Interest common to the man of letters and the men in the crowd »⁶⁷⁹, et dans *Autobiographies*, une autre remarque, à propos de *On Baile's Strand*, résume parfaitement cette ambition de réconciliation des contraires : « I came away with my head on fire I wanted to hear my own *On Baile's Strand*, to hear Greek tragedy spoken with a Dublin accent »⁶⁸⁰. Dans le même temps, ce « minstrel » qui ouvre aussi bien la pièce que la représentation, constitue,

London, William Andrews and co, 1910, p. 5. Le terme recouvre donc aussi bien les Mystères que les Miracles ou les Moralités, dans leurs acceptions françaises.

⁶⁷⁷ *Poetry and the Drama : Everyman and Other Old Religious Plays*, London and New York, ed. J. M. Dent and sons, 1909.

⁶⁷⁸ Dans son sens médiéval originel, le ménestrel, comme le jongleur, (du latin *joculator*), est un amuseur, qui, en marge d'une activité de récitation ou de chant de poèmes, peut aussi être acrobate, montreur d'animaux, mime, musicien, danseur chanteur. Il s'en distingue uniquement par son statut, puisqu'il est employé par un seigneur et occupe à sa cour un statut de *ministerialis*, d'où le terme. Voir Michel ZINK, *Introduction à la littérature française du Moyen Age*, Paris, Le Livre de Poche, collection « références », pp. 18 sq.

⁶⁷⁹ Parlant des auteurs défendus par le *Irish Literary Theatre*, Yeats dit d'eux : « [...] they have found, as I think the drama must do in every country, those interests common to the man of letters and the man in the crowd, which are more numerous in a country that has not passed from its time of storm, than in a long-settled country like England ». *Beltaine*, April 1900, in W. B. YEATS, *The Collected Works, Vol. VIII* (« The Irish Dramatic Movement »), *op. cit.*, p. 164.

⁶⁸⁰ W. B. YEATS, *Autobiographies, op. cit.*, p. 449. On peut également noter le commentaire qu'en fait Liam Miller, qui parle de tentative « to create a bridge between the theatre of Art and the reality of the Irish Theatre founded on the Fay's company ». Voir *The Noble Drama of W. B. Yeats, op. cit.*, p. 93. Nous sommes redevable ici à Daniel Jean de ses réflexions très complètes sur le contexte de l'ouverture de l'*Abbey Theatre* en 1904 ; cf. *La scène utopique, le théâtre des poètes modernistes, Yeats, Eliot, Auden*, Thèse de Doctorat, sous la direction d'Elisabeth Angel-Perez, Université Paris IV - Sorbonne, juin 2006, et en particulier le premier chapitre.

stratégiquement, le double, dans l'économie même du spectacle, du poète comme détenteur du pouvoir créateur de l'art. C'est probablement la raison pour laquelle Yeats en parle en tant que tel, indépendamment de telle ou telle pièce particulière. Dans « Literature and the Living Voice », publié en 1906 mais écrit juste après l'ouverture de l' *Abbey*, il parle ainsi d'un :

[...] jester with black cocks-comb and black clothes. He has been in the faery hills, perhaps he is the terrible Amadan-na-Breena himself ; or he has been so long in the world that he can tell of ancient battles⁶⁸¹.

Plus tard, dans l'un de ses derniers essais, il se souvient que « Charles Ricketts designed a black jester costume for the singer, and both he and Craig helped with the panorama »⁶⁸² ; on ne saura jamais qui était exactement le chanteur en question. Cette figure du bouffon, qui fait ainsi office de maître de cérémonie, préside à un événement qui tourne le dos à tout réalisme, et où dominant l'imagination poétique et la fantaisie. Le poète y représente somme toute la diversité de ses masques : l'écrivain comme le comédien ou le metteur en scène, le poète, le dramaturge et le rhapsode tout à la fois, rassemblés dans une seule figure, et surtout dans une seule voix, source aussi bien de la fiction dramatique que de l'événement théâtral lui-même⁶⁸³.

Par ses commentaires et ses bavardages, cette voix à l'oralité prononcée vient donc perturber la logique fermée de la fiction pour laisser entendre son opinion ou son sentiment. Variant les tonalités, tantôt religieuse, porteuse de vérité, tantôt explicative, tyrannique, ou polémique, dans tous les cas cette voix est celle du questionnement, du doute, de la multiplication des possibles. Discutant de la légitimité des choix narratifs, elle déborde, tel un mauvais sujet, l'écriture dramatique : il ne s'agit plus tant d'encadrer de façon neutre et

⁶⁸¹ W. B. YEATS, *Explorations, op. cit.*, pp. 216-217. « [...] un fou du roi au bonnet pointu et aux habits noirs. Il a parcouru les collines des fées ; c'est peut-être le redoutable Amadan-na-Breena lui-même ; ou bien il est au monde depuis si longtemps qu'il peut raconter les batailles d'antan » (tr. M. D., *Explorations*, p. 199).

⁶⁸² W. B. YEATS, *Essays and Introductions, op. cit.*, pp. 529-530. « Charles Ricketts a dessiné un jour pour moi un costume noir de bouffon pour le chanteur, et lui et Craig m'ont aidé pour le panorama [...] » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 127).

⁶⁸³ Toujours dans la même note, commentant une lettre de Yeats à C. Ricketts, John Kelly suggère que le « black jester » a été conçu pour l'ouverture de l'*Abbey*, plus que pour une pièce en particulier. Cette remarque va dans le sens de toutes les réflexions de Yeats sur l'articulation, dans le projet global du théâtre, entre les deux figures croisées du comédien et du ménestrel, dont il affirme les différences de compétence, mais qu'en réalité il entremêle dans son écriture dramatique. Voir par exemple les réflexions sur ce sujet dans « Literature and the Living Voice » : « The reciter cannot be a player, for that is a different art ; but he must be a messenger, and he should be as interesting, as exciting, as are all that carry great news. He comes from far off, and he speaks of far-off things with his own peculiar animation, and instead of lessening the ideal and beautiful elements of speech he may, if he has a mind to, increase them. His art [...] is always allusion, never illusion ; for what he tells of, [...] is always distant, and for this reason he may permit himself every kind of nobleness ». *Samhain 1906 in Explorations, op. cit.*, pp. 214-215.

didactique la fable, que de manifester l'agitation intérieure perpétuelle d'une figure à la fois invisible et omniprésente. Et lorsque se font patents les jeux de doubles entre narrateur et personnage, entre le métadrame et le drame, ce sujet d'une dramaturgie de la subjectivité est, comme l'explique Jean-Pierre Sarrazac, « à la fois rêvant et rêvé [...] tour à tour voire simultanément épique et dramatique »⁶⁸⁴. Avec ces prologues, Yeats inaugure donc une forme qu'il ne quittera quasiment plus, même après en avoir abandonné le modèle initial. Le vieillard des premières versions de *The Shadowy Waters*, passant derrière un rideau intérieur⁶⁸⁵, annonce ainsi, dès le début des années 1890, aussi bien les musiciennes de *Deirdre*, que tous les chœurs des *Plays for Dancers*. Cette constante méta-théâtralité, cette représentation non d'une fiction, mais du théâtre lui-même, fait du poète le premier des personnages de ce théâtre, mettant en scène ses créatures et son univers mental.

On comprend mieux, dans ce contexte, les raisons d'une carrière aussi brève que paradoxale des prologues du théâtre yeatsien, au début et à la fin de son œuvre. Dès l'ouverture de *l'Abbey*, les relations entre le poète et son public furent houleuses, et l'accueil d'un théâtre poétique mêlant à des fables issues du fond oral irlandais une forme plus hybride, où se croisent lyrique, épique, et dramatique, fut d'emblée très réservé. Dans son essai de 1937, Yeats confie : « [...] my audience was for comedy, not for me »⁶⁸⁶. Après les tentatives des premières années, il faut attendre les pièces pour danseurs pour voir ré-apparaître, et quasiment ne plus disparaître jusqu'à la fin, une parole explicitement extra-diégétique. Cette résurgence montre néanmoins en quoi l'abandon durable de la forme-prologue ne doit pas, ou pas seulement, être compris comme le sacrifice à la convention d'une forme plus traditionnelle, mais plutôt comme le signe d'un tâtonnement dans la recherche d'une forme adéquate d'expression de la métathéâtralité. Derrière la référence à des sources anciennes – médiévales ou élisabéthaines – se cherche en effet une dramaturgie qui, en des termes modernes, se pose la question de l'abstraction, et d'un rapport nouveau entre les mots et la représentation.

⁶⁸⁴ Jean-Pierre SARRAZAC, introduction au *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, assisté de Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco et David Lescot, Circé/Poche 2005, p. 14.

⁶⁸⁵ Michael SIDNELL, *op. cit.*, p. 38 : « The curtain lifts and shows another curtain covered with representations of all kinds of birds and beasts and fish. An old man comes from the side [...] He passes behind the curtain ».

⁶⁸⁶ W. B. YEATS, *Essays and Introductions*, pp. 529-530.

1. 2. Les didascalies à la première personne.

Un autre champ d'intervention d'une parole métathéâtrale, expression directe ou indirecte du discours personnel de l'auteur, est constitué par de larges pans des didascalies, le plus souvent à l'ouverture des œuvres dramatiques, mais aussi dans le corps des textes. Le phénomène ne semble au demeurant pas devoir poser problème puisque, selon une définition communément admise du terme, alors que le dialogue est pris en charge par les énonciateurs pluriels que sont les personnages, le texte didascalique est précisément, dans une perspective énonciative et pragmatique, le seul qui soit pris en charge par une seule instance énonciative, en l'occurrence par l'auteur lui-même ; c'est ce que rappelle Anne Ubersfeld :

La distinction linguistique fondamentale entre le dialogue et les didascalies touche au sujet de l'énonciation, c'est-à-dire à la question : qui parle ? Dans le dialogue, c'est cet être de papier que nous nommons le personnage [...] Dans les didascalies, c'est l'auteur lui-même⁶⁸⁷.

Cela dit, il reste que le statut du texte didascalique est par nature ambigu, puisque son rôle est double : il désigne aussi bien les conditions d'énonciation de l'événement fictionnel, que les conditions scéniques de la représentation. Dans le premier cas, le texte est intra-diégétique, et s'apparente, *mutatis mutandis*, à une description romanesque. Dans le second, il est extra-diégétique, et met en évidence une spécificité du texte didascalique, qui est sa dimension performative : tout énoncé didascalique est une injonction donnée par l'auteur aux praticiens d'une représentation future. Dès lors se met en place une entité énonciative qu'on ne peut confondre avec un narrateur, ni, du moins formellement, avec l'auteur. C'est cette entité énonciative que Monique Martinez-Thomas appelle le didascale : « Nous avons choisi de nommer cette entité chargée de donner des instructions pour la mise en scène le

⁶⁸⁷ Anne UBERSFELD, *Lire le Théâtre I*, op. cit., p. 21. Rappelons la définition que ce même chapitre donne du terme : « On peut appeler didascalies tout ce qui dans le texte de théâtre n'est pas dialogue [...], les didascalies comprennent les indications de lieu et de temps dites indications scéniques, mais aussi les indications de ton et de mouvement, et surtout l'indication des noms des personnages devant la couche textuelle parlée par tel personnage ; la didascale comprend tout ce qui permet de déterminer les conditions d'énonciation du dialogue ». Pour le dictionnaire Larousse, le terme vient du grec *didaskalia*, et désigne « l'ensemble des signes textuels de l'œuvre dramatique n'entrant pas dans le discours des personnages (indications scéniques, noms des personnages, marques de division du texte dramatique, etc.) » (*Grand Larousse Universel*, Paris, 1994, art. DIDASCALIES) ; par extension, le didascale (du grec *didaskalos*, professeur, maître) désigne l'énonciateur des didascalies. Le discours didascalique peut être envisagé sous plusieurs angles, énonciatif (qui parle ?), poétique (quelle est la nature de ce discours ?), ou fonctionnel (quel type de texte ou paratexte ?). Sur ces questions, voir Anne UBERSFELD, *Lire le Théâtre I*, Paris, Belin/Sup, 1998 ; Thierry GALLEPE, *Didascalies, les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997 ; et Sanda GOLOPENTIA et Monique MARTINEZ-THOMAS, *Voir les didascalies*, Revue Ibericas, cahiers du Cric, éditions Ophrys, Université de Toulouse-Le Mirail, 1994.

didascale »⁶⁸⁸ ; dans le théâtre grec, le *didascalos* était celui qui donnait des instructions au cours de la représentation. Le texte didascalique peut donc être envisagé selon deux modes de lecture : selon Monique Martinez-Thomas, une lecture « littéraire » valorisera les signes intra-diégétiques, signes fictionnels du cadre spatio-temporel de la fable, alors qu'une lecture « opératoire » se focalisera sur le caractère injonctif, qu'il soit implicite ou explicite, du discours. De ces deux versants des didascalies, on peut émettre l'hypothèse que les dramaturgies classiques, et en particulier le drame « absolu » dans sa définition szondiennne, choisissent le premier : les textes didascaliques ibsenien ou tchekhovien, par exemple, se donnent comme intra-diégétiques, à l'instar d'une description romanesque, et seulement implicitement extra-diégétiques, en tant qu'injonction donnée aux praticiens de la scène. Dans ce contexte, le locuteur, narrateur à la fois omniscient et neutre, tend à s'effacer derrière son discours, lui-même marqué par l'emploi soit de l'impersonnel, soit de la 3^{ème} personne du singulier.

Or à l'inverse, chez Yeats, si subsiste dans une partie de l'œuvre des pièces encore calquées sur ce modèle traditionnel, on assiste ailleurs, et souvent, à l'hypertrophie d'un *je* explicitement nommé dans le texte didascalique. Cette première personne, brisant l'illusion de la fiction dramatique, contamine l'un comme l'autre des deux versants du discours didascalique : par la présence de marques visibles de subjectivité dans la présentation du cadre fictionnel⁶⁸⁹, ou d'interventions concernant directement le dispositif scénique, ce discours déborde ses frontières traditionnelles, pour se muer en réflexion à haute voix, commentaire, voire en chronique d'une expérience scénique particulière.

Certes, cette intrusion n'est pas systématique ; dans un certain nombre de textes Yeats respecte scrupuleusement la frontière symbolique entre espace scénique et espace dramatique⁶⁹⁰. Dans ces premiers cas de figure, le texte théâtral s'affirme comme un texte de fiction, et le texte didascalique reste, selon les termes d'Anne Ubersfeld, l'émanation d'un énonciateur effacé et absent. Même si ce texte ne doit en réalité être lu que comme une injonction globale d'un locuteur-écrivain à un interlocuteur-praticien, dans cette forme « en

⁶⁸⁸ Sanda GOLOPENTIA et Monique MARTINEZ-THOMAS, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁸⁹ Pour Sanda Golopentia, une didascalie est dite subjective lorsque l'auteur intervient de façon plus personnelle dans le discours ; cette intervention peut être, entre autres exemples, évaluative (« une table splendide est dressée »), ou poétique (exemples de la didascalie d'ouverture de *L'Eden cinéma* de M. Duras).

⁶⁹⁰ Patrice Pavis distingue ainsi les deux concepts d'« espace scénique » et d'« espace dramatique » : l'espace dramatique est celui de la fiction, tel qu'il est présenté par le texte, et tel que le lecteur se le représente imaginativement. L'espace scénique est l'espace concrètement perceptible par le public sur la scène, et nous est donné ici et maintenant par le spectacle. Il est construit à partir, entre autre, de l'espace dramatique, que le metteur en scène retraite selon son interprétation propre de la fable. Cf. *Dictionnaire du Théâtre*, articles « espace dramatique » et « espace scénique », *op. cit.*, pp. 119-121.

creux » il ne brise pas le cadre de la fiction dramatique. C'est ainsi le cas dans de textes aussi différents que *The Pot of Broth*, *On Baile's Strand*, *The Unicorn from the Stars*, *The Words upon the Window Pane*, ou *Purgatory* :

*A cottage kitchen. Fire on the hearth ; table with cabbage, onions, a plate of meal, etc. Half open door. A tramp enters, looks about*⁶⁹¹.

*A great hall at Dundealghan, not Cuchulain's great ancient house but an assembly house nearer to the sea. A big door at the back, and through the door misty light as of sea-mist [...]*⁶⁹²

*Interior of a coachbuilder's workshop. Parts of a gilded coach, among them an ornament representing a lion and unicorn. Thomas working at a wheel. Father John coming from door of inner room*⁶⁹³.

*A lodging house room, an armchair, a little table in front of it, chairs on either side. A fire place and window. A kettle on the hob and some tea things on a dresser [...]*⁶⁹⁴

*Scene – A ruined house and a bare tree in the background*⁶⁹⁵.

Symptomatiquement, ces fragments sont composés majoritairement de phrases nominales, et l'écriture, elliptique, va jusqu'à omettre certains déterminants. L'instance locutrice s'efface, et le texte reste descriptif et fonctionnel. Il n'en est plus de même dans une quantité significative de textes, où Yeats, à des degrés divers, manifeste sa présence. Cela commence par de discrètes marques de subjectivité, à l'instar de celle qui surgit dans la didascalie aperturale de *The Countess Cathleen*, avant de substituer à la description de l'espace de la fiction des indications concernant l'espace scénique lui-même, marquant ainsi l'écart entre les deux et le travail symbolique du passage à la scène :

*A room with lighted fire, and a door in the open air, through which one sees, perhaps, the trees of a wood, and these trees should be painted in flat colour upon a gold or diapered sky*⁶⁹⁶.

⁶⁹¹ *Var. Pl.*, p. 236. « *La cuisine d'une chaumière. Du feu dans la cheminée ; une table avec un chou, des oignons, une assiette de farine, etc. Une porte à moitié ouverte. Entre un vagabond qui regarde autour de lui* ».

⁶⁹² *Ibid.*, p. 459. « *Une grande salle à Dunealghan, non pas « la grande demeure ancienne de Cuchulain », mais un lieu de réunion plus proche de la mer. Une grande porte au fond, et à travers la porte passe une lumière brumeuse comme celle de la mer* ». (tr. J. G.) Dans son apparente neutralité, la didascalie est en fait assez insolite, définissant un lieu par ce qu'il n'est pas autant que par ce qu'il est : il y a donc déjà, en réalité, modalisation du discours. Il s'agit de la didascalie aperturale de la deuxième version de la pièce, éditée en 1906. Celle de la première est plus « orthodoxe ».

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 648. « *L'intérieur de l'atelier d'un carrossier. Des éléments d'un carrosse doré ; parmi eux un ornement représentant un lion et une licorne. Thomas travaille sur une roue. Le Père John vient par la porte de la pièce intérieure* ». (tr. J. G.)

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 937.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 1041.

Dans cet exemple, la didascalie s'ouvre sur la description d'un cadre spatio-temporel aux accents réalistes. Une marque insolite de subjectivité – *perhaps* – est le prélude à une brusque bascule dans un autre registre de discours, d'ordre explicitement opératoire : la deuxième partie de la phrase, au conditionnel, est une injonction au praticien-scénographe, et une revendication soudainement anti-naturaliste du décor. Dans *The Shadowy Waters*, version 1911, le phénomène est encore plus marqué. Le texte est explicitement tourné vers des questions scénographiques, et signale le choix d'un décor symbolique, valorisant des effets plastiques ou colorés :

*A mast and a great sail, a large tiller, several feet above the stage, and from the overhanging stern a lanthorn hangs. The sea or the sky is represented by a semi circular cloth of which nothing can be seen except a dark abyss*⁶⁹⁷.

Dans *The Green Helmet*, Yeats ajoute à ces indications scéniques des réflexions sur l'actualité de la création :

*[...] At the Abbey Theatre the house is orange-red [...] The effect is intentionally violent and startling*⁶⁹⁸.

Dans *At the Hawk's Well* enfin, ces réflexions sont écrites à la première personne :

*The stage is any bare space before a wall against which stands a patterned screen. A drum and a gong and a zither have been laid close to the screen before the plays begins [...] We had two lanterns upon posts – designed by Mr Dulac – at the outer corners of the stage, but they did not give enough light, and we found it better to play by the light of a large chandelier. Indeed I think, so far as my present experience goes, that the most effective lighting is the lighting we are most accustomed to in our rooms. [...]*⁶⁹⁹

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 5. « Une pièce où brûle un feu, et une porte ouverte sur l'extérieur par laquelle on voit peut-être les arbres d'un bois ; ces arbres doivent être peints d'une couleur mate sur un ciel or ou diapré ». (tr. J. G.)

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 317. « Un mât et une grande voile, une longue barre, une poupe s'élevant à plusieurs pieds au-dessus de la scène ; sur la partie arrière en suplomb un fanal est suspendu. La mer ou le ciel est représenté par un tissu en demi-cercle dont on ne peut rien voir qu'un sombre abîme » (tr. J. G.).

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 421. « Au théâtre de l'Abbaye, la salle est rouge-orange, les chaises, les tables et les pots noirs, avec une légère teinte violette qu'on ne peut pas clairement distinguer du noir [...] L'effet est intentionnellement violent et saisissant ». (tr. J. G.)

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 398. « La scène est un quelconque espace vide devant un mur, contre lequel se dresse un paravent peint. Un tambour, un gong et une cithare ont été posés près du paravent avant que la pièce commence [...] Nous avons deux lanternes placées sur des poteaux – dessinés par Edmond Dulac – aux coins extérieurs de la scène, mais elles ne donnaient pas assez de lumière, et nous avons préféré jouer à la lumière d'un grand lustre. En fait, pour autant que je puisse en juger par mon expérience actuelle, je pense que l'éclairage le plus efficace est celui auquel nous sommes habitués dans nos chambres » (tr. F. X. J.) (nous soulignons).

Une frontière est ici abolie à double titre, entre le temps de l'écriture et celui de la fiction, et entre Yeats auteur et Yeats metteur en scène, voire « meneur de jeu », au sens médiéval évoqué plus haut. Le texte prend ici implicitement, de par sa forme, valeur de manifeste en faveur d'un « théâtre d'auteur » : ce phénomène, qui voit l'écrivain se confondre avec le didascale, est ainsi propre à une époque où les auteurs nouveaux du mouvement symboliste se veulent maîtres du théâtre qu'ils entendent créer, et qui, conjointement, voit naître et croître cette discipline nouvelle qu'est la mise en scène.

Qui plus est, cette didascalie aperturale, sous couvert d'indications scéniques, se fait narration, et au delà de simples instructions aux praticiens, restitue une mémoire scénique autant qu'une mémoire d'auteur : Yeats, réfléchissant à haute voix sur les choix opérés lors de la première représentation, inscrit dans son texte dramatique une chronique de sa création. Sa parole a d'abord un statut autobiographique ; une actualité biographique de l'écrivain témoigne au présent et *in medias res* de ses recherches et de ses interrogations scéniques. Yeats, de fait, semble à tel point à l'aise dans ce costume multiple d'auteur-metteur en scène-commentateur, qu'il accentue encore, dans le déroulement même de *At The Hawk's Well*, une liberté de ton inaugurée à l'ouverture de la pièce.

*The words "a speckled shin" are familiar to readers of Irish legendary stories in descriptions of old men bent double over the fire. While the cloth has been spread out, the Guardian of the Well has entered and is now crouching upon the ground [...]*⁷⁰⁰

Globalement, l'originalité d'un tel texte réside dans la relation inhabituelle de postériorité de l'écriture par rapport à la création, et non l'inverse. Bien sûr, le corps du texte et des dialogues a été écrit avant le 2 avril 1916. Mais l'auteur a manifestement écrit ces didascalies particulières après la création scénique de la pièce, dans les salons de Lady Cunard. Le texte ne nous raconte plus tant une fiction qu'une performance scénique de cette fiction⁷⁰¹.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 400. « L'expression "un jarret grêlé" est familière aux lecteurs des légendes irlandaises dans les descriptions de vieillards courbés en deux devant le feu. Pendant que l'étoffe était tendue, la Gardienne du Puits est entrée. Elle s'accroupit au sol [...] » (tr. F. X. J.).

⁷⁰¹ Le phénomène est en réalité courant chez Yeats, comme nous le confirme Curtis Bradford dans son étude sur le travail d'écriture de Yeats en amont de ses publications : « During rehearsals he frequently made changes in his text [...] Some fifteen of Yeats's plays were produced before they were printed, a certain indication that Yeats whenever possible wished to see his plays before completing his revision of the text. Rather soon after production Yeats would have his plays printed, often in a magazine or in whatever book was being planned by the Cuala Press at that moment. » Voir Curtis BRADFORD, *Yeats at Work*, South Illinois U.P., 1965, pp. 172-173. Outre la preuve qu'une telle habitude apporte du souci qu'a Yeats d'inscrire dans l'écriture l'expérience d'une pratique orale de son texte, qui vient en assouplir et amender le flux rythmique, elle donne aussi au poète

Par la suite, avec *The Only Jealousy of Emer*, *The Dreaming of the Bones*, ou *Calvary*, Yeats ne fait que jouer de l'intertextualité des pièces, soit explicitement, soit par effet de citation. Ainsi l'ouverture de *The Only Jealousy of Emer*, écrite fin 1917, dix-huit mois après la création de *At the Hawk's Well*, s'y rapporte-t-elle directement :

*Musicians who are dressed and made up as in At the Hawk's Well [...] The stage as before can be against the wall of any room [...]*⁷⁰²

Celle de *Calvary*, de son côté, se réfère aux ouvertures qui la précèdent dans la chronologie éditoriale des « pièces pour danseurs » :

*At the beginning of the play the first musician comes to the front of the bare place, round three sides of which the audience are seated [...] Two other musician come, as in the preceding play [...]*⁷⁰³

La didascalie d'ouverture de *The Dreaming of the Bones* est, quant à elle, marquée par un paradoxe insolite. La pièce a, semble-t-il, été écrite au printemps 1917, sous le coup des événements de Pâques, et avant, donc, *The Only Jealousy of Emer*, écrite elle-même l'automne de la même année. Cette didascalie fait pourtant allusion au pluriel aux autres *Plays for Dancers*.

*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 1st stands singing, as in preceding plays, while the others take their places*⁷⁰⁴.

S'il n'est pas question ici d'inversion de date entre écriture et création, on peut par contre émettre l'hypothèse, au vu d'un tel détail, que cette didascalie fut écrite, ou en tout cas corrigée, au moment de la publication des quatre pièces, en 1921. Entre ces phénomènes d'intertextualité, et les digressions et commentaires de Yeats dans les textes, l'ensemble des

la tentation de laisser également dans le texte définitif une trace de ces expériences, créant ainsi le niveau de métathéâtralité original dont il est ici question.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 529. « *Les musiciens... habillés et maquillés comme dans At the Hawk's Well [...] Comme dans At the Hawk's Well on peut se servir d'un mur comme fond de scène [...]* » (tr. Y. de B.).

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 780. « *Au début de la pièce le Premier musicien vient sur le devant d'une plateforme nue, autour de laquelle les spectateurs sont assis de trois côtés. [...] Comme dans la pièce précédente, deux autres musiciens arrivent [...]* » (tr. J. G.). La pièce *At the Hawk's Well* est publiée dans *The Harper's Bazar*, en mars 1917 ; *The Dreaming of the Bones* et *The Only Jealousy of Emer* sont éditées en janvier 1919 par Cuala Press. Yeats écrit *Calvary* durant l'année 1919, et les quatre pièces sont publiées en 1921 chez Macmillan sous le titre *Four Plays for Dancers*.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 762. « *La scène est un quelconque espace nu dans une chambre près du mur. Contre ce mur, peut se dresser un paravent, portant un motif de montagne et de ciel, ou pendre un rideau avec un motif semblable, mais le motif doit seulement symboliser ou suggérer. Un musicien entre, puis deux autres ; le premier reste debout et chante, comme dans les pièces précédentes, alors que les autres gagnent leur place* » (tr. F. X. J.)

didascalies des *Plays for Dancers* s'apparente ainsi à un vaste méta-texte qui rassemble les pièces dans un cycle à la fois unifié et discontinu.

Pour finir, le cas de *The Resurrection* est particulièrement frappant : le texte didascalique fait état, de nouveau à la première personne, du travail de ré-écriture.

Before **I** had finished this play **I** saw that its subject matter might make it unsuited for the public stage in England or in Ireland. **I** had begun it with an ordinary stage scene in the mind's eye, curtained walls, a window and door at back, a curtained door at left. **I** now changed the stage directions and wrote songs for the unfolding and folding of the curtain that it might be played in a studio or a drawing-room like my dance plays, or at the Peacock Theatre before a specially chosen audience. If it is played at the Peacock Theatre the Musicians may sing the opening and closing songs, as they pull apart or pull together the proscenium curtain ; the whole stage may be hung with curtains with an opening at the left. While the play is in progress the Musicians will sit towards the right of the audience ; if at the Peacock, on the step which separates the stage from the audience, or one on either side of the proscenium⁷⁰⁵.

Ce texte fait allusion à une version antérieure de la pièce finalement abandonnée par son auteur, soucieux du décalage entre son propos et un public insuffisamment averti ou compétent. Il expose alors succinctement les indications scéniques de l'ancienne version⁷⁰⁶, puis développe celles de la nouvelle, tout en en déclinant deux variantes selon les choix de dispositif et d'espace de la représentation. Ce faisant, il tient pour acquis, dans l'esprit du lecteur/spectateur, comme des praticiens, un certain nombre d'éléments contextuels et de codes de représentation dont il laisse les détails dans l'implicite, comptant sur leur connaissance de l'œuvre et des réalisations antérieures : ainsi des chansons et du rituel de « folding/unfolding of the curtain », ainsi de l'écriture des précédentes pièces pour danseurs, ou de l'espace du *Peacock*, la petite salle expérimentale de l'*Abbey*, ouverte en 1927. Parlée

⁷⁰⁵ *Var. Pl.*, p. 901. « Avant d'avoir fini cette pièce j'avais compris que son sujet pourrait la rendre bien difficile pour la scène anglaise ou irlandaise. Je l'avais commencée avec en esprit l'ordinaire scène des théâtres, murs tendus de rideaux, une fenêtre et une porte au fond, et à gauche une porte fermée par une tenture. Je changeai alors les indications scéniques et écrivis des chansons en guise de lever et de baisser de rideau, de façon que *La Resurrection* puisse être jouée comme mes pièces dansées dans un atelier ou un salon, ou au *Peacock Theatre* encore, si le public est choisi pour la circonstance. Si l'œuvre est donnée au *Peacock Theatre*, les Musiciens pourront chanter ces chansons du commencement et de la fin tout en ouvrant ou fermant les rideaux du proscenium ; et toute la scène peut être tendue de rideaux sauf une ouverture sur la gauche. Tant que durera la pièce, les Musiciens resteront assis à la droite de l'assistance ; et si c'est au *Peacock* ils resteront sur la marche qui sépare la scène de la salle, ou sur une d'un côté ou de l'autre du proscenium » (tr. Y. Bonnefoy).

⁷⁰⁶ Il s'agit d'une première version publiée dans la revue *The Adelphi*, en juin 1927 ; cf. *Var. Pl.*, pp. 900-902. La didascalie aperturale de cette version, au demeurant, constitue également une réflexion à haute voix sur une hypothèse de dispositif scénique ; elle est suivie, quelques lignes loin, d'une didascalie plus « classique » présentant l'espace fictionnel de la fable : « The stage represents an upper chamber in Jerusalem ; there is a door at the right leading to an inner room and a door at the back [...] When the play is performed in an ordinary room, neither door nor window [...] ». *Ibid.*, p. 900.

autant qu'écrite, cette longue didascalie dit la connivence supposée entre l'auteur qui l'énonce et les acteurs qui vont jouer la pièce. Comme le dit Monique Martinez-Thomas :

L'auteur s'adresse à la troupe d'une façon familière, suggérant qu'il y a eu des dialogues antérieurs et qu'il y en aura encore, qu'une histoire conversationnelle⁷⁰⁷ commune nourrit et abrite les propos didascaliques du moment [...] et que tout est ouvert et à continuer⁷⁰⁸.

Dans le même temps, et conformément à son discours, ce texte s'adresse à un public averti, dans tous les sens du terme. Dépassant largement le cadre attendu d'une didascalie, il présuppose un code commun au producteur et au récepteur de la pièce, et l'existence d'une sorte de communauté rassemblant dans une même communion de pensée, et sous la tutelle de l'écrivain, l'auteur, les praticiens, et le public. Pour le moins insolite dans le cadre d'une didascalie aperturale, ce texte est donc en réalité un méta-discours qui pose de nouveau la question de la figure du didascale et du champ extensible de ses interventions.

Même si ce phénomène de débordement du discours didascalique reste en marge de notre problématique centrale du narrateur-personnage, ou d'une pulsion rhapsodique du drame à l'œuvre dans le théâtre de Yeats, cette façon qu'a le poète irlandais de briser, dans le texte didascalique, l'illusion référentielle, n'en dit pas moins une tentation générale d'intervenir dans l'événement théâtral, de mettre à distance la fable, et de se placer entre elle et le lecteur-spectateur. Cette tentation permanente du commentaire et de la digression franchit ici la frontière symbolique du *pro-logos*, et s'invite dans ce qui d'ordinaire ouvre la fable elle-même, entremêlant encore un peu plus le temps de l'écriture et celui de la fiction. Du reste, Yeats subvertit doublement cette frontière, en la franchissant également à l'intérieur même du texte dialogué.

1.3. Les répliques didascaliques.

Le concept de didascalie déborde en effet le champ strictement limité du texte didascalique proprement dit : peuvent être considérés comme didascalies tous les éléments textuels qui, y compris dans le dialogue, renvoient à la « mise en scène » du spectacle. Or, si parfois, comme on vient de le voir, une parole métathéâtrale présente la fable et la modalise,

⁷⁰⁷ L'histoire conversationnelle, selon Sanda Golopentia, renvoie à « toutes les conversations ayant eu lieu à un moment donné entre deux ou plusieurs locuteurs » ; voir *op. cit.*, p. 39.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, pp. 39-40.

s'intercalant entre elle et le lecteur/spectateur, il arrive également que la fable elle-même s'ouvre sur une parole narrative et/ou commentatrice. En s'invitant dans le corps du texte dramatique yeatsien, cette voix, dont nous avons identifié et analysé, dans notre deuxième partie, le statut énonciatif⁷⁰⁹, joue de l'ambiguïté d'un statut à la fois intra et extra-diégétique. En développant un discours descriptif, elle acquiert un statut didascalique, et son locuteur celui de didascale. Ce double statut reste cependant paradoxal : le discours didascalique ainsi développé par le personnage procède plus, en effet, de l'adresse à l'imagination du lecteur/spectateur que de l'injonction à un praticien, et l'espace dont il est question est plus mental que réel.

Le phénomène se produit dès *The Shadowy Waters* : les didascalies proprement dites⁷¹⁰ y restent paradoxalement elliptiques. Le lieu de la fiction y est, de version en version, évoqué de façon de plus en plus minimaliste, voire suggéré « en creux », par ce qui n'est pas vu ; à moins qu'il ne disparaisse au profit d'une description d'éléments scéniques dont on accuse la théâtralité, et le caractère symbolique :

*The deck of a galley. The steering-oar, which comes through the bulwark, is to the left hand. One looks along the deck toward the high forecastle, which is partly hidden by a great square sail. [...] The sea is hidden in mist, and there is no light except where the moon makes a brightness in the mist*⁷¹¹. (version 1900)

*The deck of an ancient ship. At the right of the stage is the mast, with a large square sail hiding a great deal of the sky and sea on that side. [...]*⁷¹² (version 1906)

*A mast and a great sail, a large tiller, a poop rising several feet above the stage and from the overhanging stern a lanthorn hangs. The sea or sky is represented by a semicircular cloth of which nothing can be seen except a dark abyss.[...]*⁷¹³ (version 1907)

L'espace est paradoxalement en grande partie décrit sous le signe du non-vu (« hidden », « no light », « hiding », « nothing can be seen »), et la voile devient un écran, dans les deux sens du terme : à la fois dissimulant ce qui est caché, et page blanche sur laquelle peut se projeter

⁷⁰⁹ Alors que notre deuxième partie s'est surtout attachée à identifier cette parole dans le jeu énonciatif, et à démonter les rouages d'un dialogisme « intérieur », il s'agit désormais d'identifier le champ de son discours.

⁷¹⁰ C'est-à-dire en dehors du texte dialogué.

⁷¹¹ *Var. Poems*, pp. 746-747. « Le pont d'une galère. A gauche, la barre de gouvernail, qui traverse le bastingage. On aperçoit sur le pont le gaillard d'avant, en partie dissimulé par une grande voile carrée. [...] La mer est cachée par la brume, et il n'y a pas de lumière, si ce n'est là où les reflets de la lune brillent dans la brume ».

⁷¹² *Ibid.*, p. 221. « Le pont d'un vieux navire. A droite de la scène le mât, avec une grande voile carrée qui cache une grande partie du ciel et de la mer de ce côté-là ».

⁷¹³ *Var. Pl.*, p. 317. « Un mât et une grande voile, une longue barre, une poupe s'élevant à plusieurs pieds au-dessus de la scène ; sur la partie arrière en surplomb un fanal est suspendu. La mer ou le ciel sont représentés par un tissu en demi-cercle dont on ne peut rien voir qu'un sombre abîme ».

[...]

The hour before dawn and the moon covered up ;
The little village of Abbey is covered up ;
The little narrow trodden way that runs
From the white road to the Abbey of Corcomroe
Is covered up ; [...] ⁷¹⁸

Dans une logique de dévoilement, leur parole prend une valeur de geste déictique, et leur discours est présentatif. Le plus souvent, ils se présentent sur les lieux mêmes de l'action décrite, comme des témoins privilégiés, des spectateurs placés au premier rang, double du spectateur implicite qu'est le lecteur. Les musiciens, en s'extrayant du drame, théâtralissent la double énonciation propre à l'écriture dramatique. Ils ont pour destinataire le lecteur/spectateur, et adoptent la posture du didascalie : l'esprit devant l'œil duquel sont convoquées les scènes dramatiques qui vont suivre est bien celui du spectateur. L'espace dramatique des *Four Plays for Dancers* nous est décrit non par un texte didascalique extra-diégétique, mais au fil des répliques des musiciens et des personnages, et se réfère aux codes du Nô, avec ses lieux transitionnels, tels que le puits de *At the Hawk's Well*, ou la montagne de *The Dreaming of the Bones*. Seuls la parole des acteurs et leur mouvement nous aident à nous représenter ces lieux :

No naturalistic effect is sought. [...] [The actors] sing as much as they speak, and there is a chorus which describes the scene and interprets their thought [...] ⁷¹⁹

Ce dévoilement de l'espace est en même temps quasi magique : l'emploi de « I call », à valeur performative, vise à convoquer des lieux, des objets, dans l'imagination du spectateur. Le caché se mêle au révélé : on retrouve, à l'instar de *The Shadowy Waters*, un vocabulaire du dissimulé ou de l'invisible : « darkened », « covered up ». Ces lieux s'apparentent au demeurant autant à un espace mental, ou plutôt à la projection, dans le monde, de cet espace mental, qu'à un espace réel. Le paysage de montagnes qui nous est décrit dans *The Dreaming of the Bones*, avec ses chemins et, au sommet, l'abbaye sous

⁷¹⁷ *Ibid.*, pp. 531-533. Ici Yves de Bayser traduit l'expression par : « Représentez-vous un toit / Aux poutres noircies par la fumée ». Nous lui préférerions cette fois-ci une variante de l'hypothèse de F. X. Jaujard dans l'exemple qui précède : « Devant nos yeux je convoque / un toit aux poutres noires de fumée... ».

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 763. « L'heure d'avant l'aube, et la lune voilée ; / Le petit village de l'Abbaye est voilé ; / L'étroit petit sentier battu qui court / De la route blanche à l'Abbaye de Corcomroe / Est voilé [...] » (tr. F. X. J.).

⁷¹⁹ « Certain Noble Plays of Japan », in *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 230. « On ne recherche aucun effet "naturaliste". Les acteurs portent des masques et calquent leurs mouvement sur ceux des marionnettes ; [...] Un mouvement lent ou rapide, un arrêt court ou prolongé puis un autre mouvement. Ils chantent autant qu'ils parlent et le chœur décrit la scène ou interprète les pensées [...] » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 153).

laquelle repose une figure historique, a tout d'une représentation symbolique à plusieurs titres, d'abord parce qu'il est aussi bien l'espace de la fuite que celui, mental, de cette agitation ; ensuite parce qu'il constitue, en tant qu'espace-limite, loin du monde réel de la ville, et proche du monde de l'au-delà – un au-delà historique aussi bien que métaphysique, la représentation d'une confrontation aux accents tragiques, celle de ce jeune homme avec la mort – mort évitée de justesse, côtoyée, fuie, affrontée.

Ainsi l'espace dramatique de la fiction – l'océan et le cosmos de *The Shadowy Waters*, la forêt de *Deirdre*, la montagne de *The Dreaming of the Bones*, et d'autres, – est-il pris en charge de façon allusive par la parole, dans le corps même des dialogues, dans le flux du discours des personnages. Il en résulte deux phénomènes qui guideront la suite de notre réflexion. D'une part, les personnages deviennent à tour de rôle, et à différents degrés, narrateurs-didascales, évoquant différentes facettes de l'espace dramatique. Et d'autre part, les mots sont créateurs d'espace, un espace imaginaire, non représenté. « Le sujet du poème », dit Peter Szondi, « n'est pas une action mais un tableau »⁷²⁰. La question de la représentation est ici posée : qu'est-ce que ces textes dramatiques *représentent* ? Le poème dramatique yeatsien consiste plus, en effet, en un drame de la vision, qu'en la représentation directe d'une fiction : Le texte donne à voir de façon allusive plus qu'il ne représente⁷²¹.

1.4. Du didascalique au narratif. – Avant les *Plays for Dancers*.

Cette question de la représentation, soulevée au cœur même de l'écriture dramatique yeatsienne, est définitivement posée lorsque cette voix, identifiée à la frontière de la fable, tient un discours non plus didascalique mais narratif⁷²². Chevauchant la voix des personnages, une voix méta- ou para-dialogique, celle du sujet épique ou rhapsodique, s'infiltré dans les

⁷²⁰ Peter SZONDI, *Poésies et poétiques de la modernité*, présenté par Mayotte Bollack, Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 117.

⁷²¹ C'est dans le contexte d'une telle « poétique de la suggestion » que Yeats trouve, à la fin des années 1900, avec les inventions scéniques de Craig, puis les codes du Nô, les réponses adéquates à ses interrogations sur la relation entre l'espace imaginaire déployé par la parole et l'espace concret de la scène – relation qu'il jugeait auparavant conflictuelle.

⁷²² On envisage les termes narration et narrateur dans leur sens restreint, lié à la présence d'un récit à l'intérieur même du texte dramatique, le récit étant une narration d'un ou plusieurs événement(s) par un personnage. Au demeurant, on peut aussi considérer que certains de ces fragments narratifs font encore partie, au moins partiellement, du domaine des didascalies : Monique Martinez-Thomas distingue ainsi, dans son travail d'identification générique, ce qu'elle appelle les « didascalies actionnelles », qui elles-mêmes se subdivisent en didascalies gestuelles, didascalies d'actions non verbales ou didascalies d'actions verbales : dans ce contexte, tout discours qui aurait trait à la description ou à la narration de ces différents types d'action, dans l'actualité du déroulement de la fable, sera en réalité d'ordre didascalique, à l'intersection des deux types de discours, narratif et didascalique – voir Sanda GOLOPENTIA et Monique MARTINEZ-THOMAS, *op. cit.*, pp. 101 sq.

interstices de la fable, par des jeux d'enchâssements réciproques, soit qu'une narration encadre un dialogue, soit que le dialogue, à l'inverse, s'ouvre sur une narration. Ce faisant, elle tend à dépasser largement les frontières du registre didascalique, et même au-delà, des codes du théâtre classique, et à se substituer à toute représentation.

Chez Aristote, le récit est en effet ce qui distingue la tragédie et l'épopée : toutes deux procèdent de la *mimesis*, mais selon des modes différents : « La tragédie est l'imitation [...] imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration »⁷²³ ; à l'inverse, « l'épopée est art d'imiter à travers un récit mis en vers »⁷²⁴. Le récit est donc, *a priori*, exclu de la forme dramatique. On sait comment le théâtre classique l'y réintègre, pour des raisons à la fois de vraisemblance et de bienséance ; d'où une variante de définition telle que celle proposée par Patrice Pavis : « Au sens strict, le récit est le discours d'un personnage narrant un événement qui s'est produit hors scène »⁷²⁵. Hegel par contre, dans *l'Esthétique*, ré-exclut le récit de la poésie dramatique :

Ce que nous avons donc sous les yeux, ce sont des fins individualisées en caractères vivants et en situations conflictuelles, en ce qu'elles se montrent et s'affirment, agissent et se déterminent les unes faces aux autres – ainsi que le résultat final et fondé en lui-même de toute cette machinerie humaine⁷²⁶.

C'est à partir d'une telle définition du drame en terme « d'événement interpersonnel au présent » que Peter Szondi élabore son concept de « drame absolu », clos sur lui-même, excluant toute forme d'intervention, au second degré, d'une voix méta-théâtrale. Si l'on en excepte les interventions narratives qui, à l'ouverture de certaines pièces, n'ont surtout pour fonction que de condenser le drame sur son épisode final, c'est pourtant par le biais de telles voix que l'auteur Yeats s'avance masqué au cœur de ses textes, en se démultipliant en de nombreux déguisements de personnage-narrateurs, depuis le Fou ou l'Aveugle de *On Baile's Strand*, les personnages secondaires de *The Green Helmet*, ou les musiciennes puis les musiciens de *Deirdre* et des *Plays For Dancers*. Dans le même temps, en adoptant ce statut narratif, chacun de ces personnages devient narrateur soit de sa propre histoire, soit de celle dont il est le spectateur privilégié, témoin *in situ*, rhapsode et passeur de mémoire.

⁷²³ ARISTOTE, *Poétique*, Introduction, traduction nouvelle et notes de Michel Magnien, Paris, Livre de Poche classique, 1990, p. 92.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁷²⁵ Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 325.

⁷²⁶ Friedrich HEGEL, *Cours d'esthétique*, Traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque Philosophique », 1997 (tome 3), p. 450.

La dernière version n'échappe pas à la même convention :

- First Sailor : It is long enough, and too long, Forgael has been bringing us through the waste places of the great sea.
- Second Sailor : We did not meet with a ship to make a prey of these eight weeks, or any shore or island to plunder or to harry. It is a hard thing, age to be coming on me, and I not to get the chance of doing a robbery that would enable me to live quiet and honest to the end of my lifetime.
- First Sailor : We are out since the new moon. What is worse again, it is the way we are in a ship, the barrels empty and my throat shrivelled with drought, and nothing to quench it but water only⁷²⁸.

On retrouve ici le procédé de choralité évoqué dans notre partie précédente, lorsque plusieurs personnages, dans un faux dialogue, développent un récit à deux ou plusieurs voix. De même, la pièce *The Land of Heart's Desire* peut, quant à elle, être lue comme un roman familial dont on ne voit que l'épisode final, et dont les premières répliques, notamment de Bridget, font allusion aux épisodes les plus récents (le mariage du fils, et l'étrangeté du comportement de Mary). *The King's Threshold*, de son côté, s'ouvre sur un échange entre le roi et le disciple, prétexte à un historique du conflit présidant à la situation initiale de la pièce : le barde Seanchan refuse de renoncer à l'ancien droit des poètes de siéger à la droite du Roi, et préfère se laisser mourir de faim – ce qu'il fait depuis plusieurs jours, sur le seuil du palais. De la même façon, toutes les pièces du Cycle d'Ulster – autour du héros Cuchulain – constituent des épilogues, à chaque fois provisoires (sauf le dernier), d'épisodes d'un roman théâtral à tiroirs jamais terminé, ou qui ne se termine qu'avec la mort de son auteur : *At the Hawk's Well* débute à l'issue d'un voyage évoqué par une réplique de Cuchulain. *The Green Helmet* s'ouvre sur une longue séquence de récit durant laquelle les deux rois racontent à Cuchulain les premières visites de l'homme en rouge. Dans *On Baile's Strand*, les deux mendiants, puis Cuchulain lui-même, évoquent un voyage en Ecosse, et un passé proche ou lointain – nous reviendrons sur ces deux derniers exemples. Dans *The Only Jealousy of Emer* nous est rappelé par la bouche d'Emer l'épisode de la mort du fils et de la lutte avec les vagues. Les autres pièces pour danseurs témoignent d'une structure et de procédés pour la plupart identiques : dans *The Dreaming of the Bones* est évoquée en quelques mots elliptiques

⁷²⁸ *Var. Pl.*, p. 318 (version dite « pour la scène », 1907-1911). « Le Premier marin : Il y a longtemps, trop longtemps que Forgael nous conduit à travers la vaste mer désolée. / Le Second marin : Nous n'avons pas croisé de bateau dont nous puissions faire notre proie depuis huit semaines, aucun rivage ou île à piller ou à dévaster. Il est dur, en avançant en âge, de ne pas avoir la chance de commettre un vol qui me permettrait de vivre tranquille et honnête jusqu'à la fin de ma vie. / Le Premier marin : Nous sommes partis depuis la nouvelle lune. Ce qui est pire, c'est d'être dans un bateau, les tonneaux vides, la gorge ratatinée par la sécheresse, et rien pour se désaltérer que de l'eau [...] » (tr. J. G.).

du jeune homme la révolte de Pâques 1916. *Calvary* est tout entier habité par le récit des miracles du Christ, et *The Resurrection* par la Cène et la Passion. Il n'est pas étonnant, au demeurant, qu'une telle structure se retrouve de façon aussi récurrente, dans des pièces en un acte dont Peter Szondi analyse les principes de construction dans la *Théorie du Drame Moderne* :

La pièce en un acte moderne n'est pas un drame en miniature, mais une partie du drame érigée en une totalité. La scène dramatique en est le modèle. [...] Comme dans la pièce en un acte la tension ne se nourrit plus de l'événement interhumain, elle doit être déjà ancrée dans la situation⁷²⁹.

Une telle concentration sur une situation « arrêtée », considérée aussi bien comme point de départ que comme point d'arrivée du drame, et excluant les détours de péripéties dans les « événements interhumains », est bien intrinsèquement dépendante de ces rappels narratifs, qui encadrent ce qui devient un tableau vivant, plus qu'une action dramatique au sens traditionnel.

1.4.2. *Trois cas exemplaires* : *On Baile's Strand*, *Deirdre*, *The Green Helmet*.

Si certains fragments narratifs s'apparentent, *mutatis mutandis* et dans le contexte du drame poétique, aux expositions de la dramaturgie classique, d'autres, par leur dimension plus importante, structurent plus radicalement la fable. Portés par des personnages à la fois spectateurs et protagonistes du drame, ils dépassent, à différents titres, les limites d'une simple exposition, comme c'est le cas dans *On Baile's Strand*, *Deirdre*, ou *The Green Helmet*.

Dans *On Baile's Strand*, la pièce est encadrée par les deux personnages du Fou et de l'Aveugle, qui sont les premiers et les derniers sur scène. Jacqueline Genet parle à ce propos d'une pièce dans la pièce, une tragédie enchâssée dans une comédie burlesque⁷³⁰. Dans la première scène, l'intrigue secondaire que constitue le conflit entre ces deux figures autour d'une poule volée et de leur futur repas constitue, sur un mode très élisabéthain, le miroir inversé de l'intrigue principale. La scène est en même temps, entremêlée à ces chamailleries, une exposition narrative, en plusieurs mouvements successifs, de la situation initiale, et des événements à venir. Les personnages nous annoncent d'abord, sur le mode du jeu (ils en donnent une version jouée et parodiée), la future scène d'allégeance entre Cuchulain et Conchubar ; puis l'Aveugle, à l'intérieur même de ce jeu de rôles, et en basculant dans un

⁷²⁹ Peter SZONDI, *op. cit.*, pp. 77-78.

⁷³⁰ Jacqueline GENET, *Le théâtre de W. B. Yeats, op. cit.*, pp. 217 sq.

autre rôle (celui du conteur attaché au Roi) introduit un nouveau récit, celui de la future arrivée du jeune homme, qui, soi-disant, vient dans le dessein de tuer Cuchulain. Enfin le Fou, sous prétexte de démêler les multiples informations qu'il vient de recevoir, récapitule tous les personnages et leur situation, sur le mode du théâtre de marionnettes – puisqu'il utilise ses pieds, puis son sac, puis son chapeau, pour se représenter ces différents personnages. A l'issue de cette séquence bavarde et mouvementée, marquée par ce qui est presque une frénésie de représentations multiples, la chanson du Fou exalte sur le ton de la naïveté populaire l'héroïsme de Cuchulain. Par sa fantaisie et ses chansons, l'imagination du Fou transforme en légende et en geste héroïque la réalité de l'action, tandis que l'Aveugle, de son côté, se mue pour un instant en conteur fabuleux d'une palpitante épopée de voyage et de meurtre :

Blind Man : I' ll tell you a story – the kings have story-tellers while they are waiting for their dinner – I will tell you a story with a fight in it, a story with a champion in it, and a ship and a queen's son that has his mind set on killing somebody that you and I know.

Fool : Who is that ? Who is he coming to kill ?

Blind Man : Wait now, till you hear.

[...]

Fool : (to a tune)

Cuchulain has killed kings,
Kings and sons of kings,
Dragons out of the water,
And witches out of the air,

Banachas and Bonachas and people of the woods

[...] ⁷³¹.

Le dialogue entre les deux personnages pose donc un cadre mythologique qui transforme l'événement à représenter en légende et en chanson, fruit de l'imagination populaire ⁷³². Dans le même temps, une relecture comparée des récits de ces deux personnages-narrateurs, ou même de leurs négociations, et de la réalité du conflit entre Conchubar et Cuchulain, permet d'apercevoir la distorsion entre les deux, et les mensonges du Fou comme de l'Aveugle :

⁷³¹ *Var. Pl.*, p. 465. « L'Aveugle : Je vais te conter une histoire – les rois écoutent les conteurs en attendant leur dîner – Je te raconterai une histoire avec un champion, et un bateau, et le fils d'une reine qui a dans la tête l'envie de tuer quelqu'un que toi et moi connaissons. / Le Fou : Qu'est-ce que c'est que ça ? Qui vient-il tuer ? / L'Aveugle : Attends maintenant, et entends. [...] (*Il chante*) Cuchulain a tué des rois / Des rois et des fils de rois / Des dragons vomis par l'eau / Et des sorcières surgies de l'air / Banachas et Bonachas et le peuple des bois» (tr. Y. de B.).

⁷³² La virtuosité poétique et rythmique de ce fragment, analysé dans notre première partie, ne contribue pas peu à cette tonalité à la fois épique et burlesque, en particulier à travers les effets de répétitions et de cadence confinant au parlé-chanté, dans un crescendo dont les dernières paroles balbutiantes et répétitives du fou, alliées à ses mouvements frénétiques, constituent le sommet.

lorsque ce dernier prétend que le jeune homme est venu pour tuer Cuchulain, il ment, puisque c'est l'inverse qui va se passer. Lorsque le Fou refuse de prêter serment alors qu'il joue le rôle de Cuchulain, il ne joue pas ce qui va réellement se produire, puisque Cuchulain va finir par se soumettre. Les deux personnages, loin de n'être que de simples « annonceurs », développent un point de vue sceptique, voire ironique sur la fable. Ce décalage entre les paroles et les actes qui vont suivre peuvent être aussi bien le signe de la présence subtile d'une instance méta-dramatique invisible, celle de l'auteur, que d'un « dérapage », au contraire, de la parole, qui se met à fonctionner « en roue libre », sans contrôle. Quoi qu'il en soit, cet écart dit à la fois la vanité de tout destin à visée héroïque, comme celle de toute construction dramatique à visée tragique ; l'épopée n'est qu'un théâtre dont on démontre et démonte les artifices. Préfigurant avec trente-cinq ans d'avance la tonalité ironique de *The Death of Cuchulain*, la tragédie de *On Baile's Strand* n'est pas seulement celle du personnage, c'est aussi celle de la faillite de l'épique : c'est Beckett qui surgit au milieu de la fable homérique. Les deux mendiants de *On Baile's Strand*, à la fois conteurs, commentateurs, protagonistes, sont de ce fait un bel exemple d'une parole rhapsodique qui non seulement fait advenir le drame, mais aussi le perturbe de ses interprétations et de ses commentaires, en en valorisant les facettes aussi bien burlesques que pathétiques. Le texte, globalement, procède d'une dramaturgie qui, au lieu d'unifier l'action dans une fable close, choisit de confronter plusieurs voix et plusieurs versions de la fable.

Le cas de figure de *Deirdre* serait identique aux exemples évoqués plus haut – une narration initiale ouvre un drame se concentrant sur « l'instant de la crise », et ce que l'on pourrait considérer comme un épilogue dramatique – si le récit de la légende n'était pas livré d'emblée comme tel par les musiciennes⁷³³.

I have a story right, my wanderers,
That has so mixed with fable in our songs
That all seemed fabulous. We are come, by chance,
Into King Conchubar's country, and this house
Is an old guest-house built for travellers

⁷³³ A verser au crédit d'une telle hypothèse initiale, on peut rapporter les propos de Yeats lui-même sur ses principes de resserrement de la fable à son épisode final : « In arranging the story for the bounds of a one-act play, I have had to leave out many details, even some important persons, that are in all the old versions. I have selected certain things which seem to be characteristic of the tale as well as in themselves dramatic, and I have separated these from much that needed an epic form or a more elaborate treatment » (*Var. Pl.*, p. 389). Une fois la fable ramenée à son épisode final (le retour des amants) le drame ne se développe désormais plus en différents épisodes meublés de péripéties, tels les chapitres d'un « roman théâtral » – comme chez Synge par exemple – mais est réduit à une confrontation épurée de paroles opposées les unes aux autres, métaphore de la partie d'échecs omniprésente dans la pièce. C'est ce resserrement qui justifie que les péripéties disparues subsistent à l'état de trace dans un récit inaugural, comme nous l'avions signalé dans nos précédents exemples.

From the seashore to Conchubar's royal house,
And there are certain hills among these woods
And there Queen Deirdre grew⁷³⁴.

Dès lors que s'entremêlent avec subtilité, dans leurs paroles, le conte merveilleux et le récit rétrospectif, les musiciennes ne sont plus de simples protagonistes qui, à l'intérieur de la fiction, rappellent des épisodes précédents, mais des conteuses qui, racontant une fable, la font advenir dramatiquement. Ce n'est qu'*a posteriori* qu'elles s'avèrent protagonistes à l'intérieur de cette fable : lorsque Fergus, et bientôt Deirdre elle-même, apparaissent, le récit s'actualise en scène. Les musiciennes entrent littéralement dans leur récit, et deviennent personnages dans leur propre fiction – à moins que ce ne soit leur fiction qui fasse brusquement irruption dans la réalité. Quoi qu'il en soit, la parole fait surgir l'action, et les musiciennes sont une figure d'aède ou de rhapsode analogue à celle de l'antiquité grecque, que nous décrit Florence Dupont à propos de *L'Odysée* :

Ainsi Ulysse, revenant de Troie et traité en hôte par les Phéaciens, se trouve-t-il face à face avec sa propre histoire en écoutant l'aède du roi de Phéacie, Démocodos, qui chante la ruse d'Ulysse et le cheval qu'il inventa pour s'emparer de Troie [...] Dans l'épopée homérique, rien ne distingue la poésie de la réalité. Rien ne distingue l'Ulysse qui écoute l'aède de l'Ulysse chanté par l'aède⁷³⁵.

Le récit devient premier : toute dramatisation en vient et y retourne, et la réalité n'est elle-même que parole : toute réalité n'existe qu'en tant qu'elle est dite et chantée, toute la pièce n'est peut-être qu'une vision provoquée par la parole. Au demeurant, cette fable dramatique n'existe, dans l'actualité de son déroulement, que par analogie à un récit premier ; à l'intérieur de la pièce il y a enchâssement d'un autre récit, référent passé de ce qui se déroule au présent : de même que dans *The Shadowy Waters*, l'enlèvement de Dectora ne prend sens que par analogie à celui de Midhir par Angus⁷³⁶, ici la mort des deux héros est relative à celle de Lugaid Redstripe et de son époux.

⁷³⁴ *Var. Pl.*, pp. 345-346. « Je connais une histoire, mes sœurs d'errance / Qui dans nos chants s'était tant mêlée de fable / Que tout y semblait fabuleux. Nous voici par hasard / Au pays du roi Conchubar, et cette maison / Est une vieille auberge construite pour les voyageurs / Qui vont depuis la mer à la demeure royale de Conchubar / Et là dans ces bois il y a certaines collines / Et c'est là qu'a grandi la reine Deirdre ».

⁷³⁵ Florence DUPONT, *Homère et Dallas*, Paris, Hachette, 1989, p. 20.

⁷³⁶ Dans la première version publiée de *The Shadowy Waters*, en 1900, Yeats place dans la bouche de Forgael un fragment narratif évoquant l'enlèvement d'Edain, femme de Midhir, par Aengus. Ce récit, qui est une évidente mise en abyme de la fable, sera significativement rejeté en « avant-dire » de la pièce dans la version dite « dramatic poem » de 1906-1907, et éliminé dans la version scénique. Voir *Var. Poems*, pp. 762 (version 1900) et 219 (version 1906).

You'll show that you have Deirdre's story right⁷³⁸.

Le personnage vivra d'une seconde vie une fois transfiguré par les mots. Deirdre, en dépeignant Naoise sous des traits héroïques dans son plaidoyer auprès de Conchubar, opère sur son amant le même traitement de transfiguration par la parole que celui qu'elle réclame pour elle-même aux musiciennes : « A brave strong man [...] A cup of wine moves him to mirth not madness [...] »⁷³⁹.

Enfin, si dans *The Green Helmet*, le discours des deux rois ne semble être qu'un récit rétrospectif des épisodes précédant la crise finale, à l'instar des mendiants de *On Baile's Strand*, Laegaire et Conall par ce récit introduisent le merveilleux dans le drame. Les événements narrés, par leur caractère surnaturel et extravagant, eux-mêmes redoublés par un discours hyperbolique et imagé, et le burlesque de l'allusion aux effets de l'alcool, ont quelque chose de fabuleux, au sens premier du terme – d'autant qu'ils se colorent du contraste avec « l'effet de réel » induit par la situation quotidienne de la conversation :

Conall : You were gone but a little while. We were there and the ale-cup full,
 We were half-drunk and merry, and midnight on the stroke,
 When a wide, high man came in with a red foxy cloak,
 With half-shut foxy eyes and a great laughing mouth,
 And he said, when we bid him drink, that he had so great a drouth
 He could drink the sea.

[...]

 When we had sung or danced as he were our next of kin
 He promised to show us a game, the best that ever had been ;
 And when we had asked what game, he answered,
 « why, whip off my head !
 Then one of you two stoop down, and I'll whip off his », he said.
 « A head for a head », he said, « that is the game that I play ».

[...]

Conall : Whether he does or does not, we'll drive him out with the sword,
 And take his life in the bargain if he but dare to scoff.

Cuchulain : How can you fight with a head that laughs when you've whipped it off ?

Laegaire : Or a man that can pick it up and carry it out in his hand ?

Conall : He is coming now, there's a splash and a rumble along the strand
 As when he came last.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 377. « Femme, si je meurs, / [...] Comment nous chanterez-vous ? / Quels mots choisirez-vous ? / [...] Dans toutes vos errances [...] / Vous montrerez que vous connaissez bien l'histoire de Deirdre ».

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 382. « Un homme brave et fort [...] Une coupe de vin / Le rend joyeux mais non pas fou ».

*A tall red-headed, red cloaked man stands upon the threshold against the misty green of the sea. [...]*⁷⁴⁰

Comme dans *On Baile's Strand* (et à la suite de *Deirdre*, où le procédé est explicite), un trouble s'insinue entre le fabuleux et le réel : même si les événements narrés sont déclarés réels, il semble que l'homme en rouge soit plus littéralement suscité par les paroles des protagonistes, que surgi de l'extérieur lors de son apparition au seuil de la maison⁷⁴¹. La mythologisation de la fable fait des péripéties des « événements-paroles », plus que des épisodes concrets rapportés par un récit transparent.

Ce dernier exemple, comme les précédents, montre à quel point sont indissolublement liées, dans l'écriture théâtrale, forme narrative et forme dramatique. Si le dialogue des mendiants ou des rois n'est qu'un récit déguisé, corrolairement, les mendiants jouent ce qu'ils racontent, et les rois trouvent en Cuchulain le spectateur-auditeur de leur récit à deux voix : le premier quart de *The Green Helmet* n'est que le spectacle d'une séance de conteurs. Et symptomatiquement, les derniers mots de l'homme rouge sont encore un hommage aux récits épiques, et à leurs auteurs : « And these things I make prosper, till a day come that I know, / When heart and mind shall darken that the weak may end the strong, / And the long-remembering harpers have matter for their song »⁷⁴². Pour paraphraser Mallarmé en le détournant, tout n'existe que pour parvenir à un livre – ici, en l'occurrence, une œuvre de littérature orale.

1.5. Du narratif au lyrique. – Les *Plays For Dancers*.

Dans « Certain Noble Plays of Japan », Yeats présente les personnages de ses pièces pour danseurs inspirées du Nô : « There is a chorus which describes the scene and interprets their thought and never becomes as in the Greek theatre a part or the action »⁷⁴³. Le lecteur attentif de cette phrase ne manquera pas de s'interroger sur le référent exact du possessif *their*. La traductrice française elle-même, consciente de l'ambiguïté, s'est bien gardée de trancher la

⁷⁴⁰ *Var. Pl.*, pp. 428 et 432-433. Voir traduction annexe I-16 p. 588.

⁷⁴¹ Il est remarquable, de ce point de vue, qu'aucune didascalie ne signale son arrivée – si ce n'est dans la réplique didascalique de Conall –, et qu'il soit, littéralement, « déjà là » au moment de son apparition : « A tall red-headed man [...] stands [...] » : sa présence est un fait avant même d'être un événement. Ce procédé deviendra systématique avec les *Plays for Dancers*.

⁷⁴² *Var. Pl.*, p. 453. « Et toutes ces choses je les fais prospérer jusqu'au jour que je sais, / Que le cœur et l'esprit s'obscurcissent et que la faiblesse à la fin triomphe de la force, / Et les harpistes à la longue mémoire se souvenant de tout y trouvent la substance de leur chant » (tr. Y. de B.).

⁷⁴³ W. B. YEATS, *Essays and Introductions*, op. cit., p. 231.

question⁷⁴⁴, et probablement à juste titre : aucune précision en effet, ni avant ni après ce fragment, ne permet de dire si ce possessif se rapporte aux pensées émanant des personnages de la fiction, ou du chœur lui-même. Cette imprécision, trahie par l'écriture, révèle une incertitude de l'écriture dramatique elle-même : dans leur posture narrative, les musiciens des *Plays for Dancers*, s'ils décrivent un décor et rapportent la scène dont ils sont témoin, n'en recentrent pas moins rapidement le récit théâtral sur leur propre subjectivité.

1.5.1. Parole descriptive, parole réflexive.

Double du spectateur implicite qu'est le lecteur, le *je* narratif semble, à première vue, s'effacer derrière un récit à la troisième personne. C'est le cas dans cette ouverture de *At the Hawk's Well* :

An old man enters through the audience.

First musician, *speaking* : That old man climbs up hither,
Who has been watching by his well
These fifty years.
He is all doubled up with age ;
The old thorn-trees are doubled so
Among the rocks where he is climbing.

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 marionnette.

First musician, *speaking* : He has made a little heap of leaves
He lays the dry sticks on the leaves
And, shivering with cold, he has taken up
The fire-stick and socket from its hole.
He whirls it round to get a flame ;
And now the dry sticks take the fire,
And now the fire leaps up and shines
Upon the hazels and the empty well⁷⁴⁵.

⁷⁴⁴ « Le chœur décrit la scène ou interprète la pensée sans jamais prendre part à l'action comme dans le théâtre grec » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 153).

⁷⁴⁵ *Var. Pl.*, p. 402. « Ce vieillard qui monte ici / est resté à veiller près de son puits / Cinquante années durant. / Il est courbé en deux par l'âge ; / Ainsi courbés sont les vieux épineux / Parmi les rochers qu'il gravit. / *Le vieil homme se tient immobile un moment sur le côté de la scène, la tête baissée. Il relève la tête au son d'un tambour. Il s'approche du devant de la scène au rythme du tambour. Il s'accroupit et ses mains bougent comme s'il faisait un feu. Ses mouvements, comme ceux des autres personnages de la pièce, évoquent une marionnette.* / Premier Musicien (*parlé*) : Il a fait un petit tas de feuilles ; / Il pose les brindilles sèches sur les feuilles / Et, frissonnant de froid, il ôte de leur cache / Le bâton à feu et sa planchette. / Il le roule dans ses paumes pour faire venir une flamme ; / Et maintenant les brindilles sèches prennent feu, / Et maintenant le feu bondit et brille / Sur les noisetiers et le puits vide. [...] » (tr. F. X. J.).

qui va suivre, Emer, Eithne et Fand⁷⁴⁸. Cette parole n'en reste pas moins énigmatique, et s'affranchit librement de toute préoccupation didactique ou explicative, par rapport à la fable qui va suivre, vis-à-vis du lecteur ou du spectateur. Yeats, dans sa préface aux *Four Plays for Dancers*, n'hésite pas à revendiquer le caractère élitiste d'un tel discours :

While writing these plays intended for some fifty people in a drawing room or a studio, I have so rejoiced in my freedom from the stupidity of an ordinary audience that I have filled *The Only Jealousy of Emer* with those little known convictions about the nature and history of a woman's beauty [...]⁷⁴⁹

On retrouve une telle liberté de ton et de forme dans l'ouverture insolite, et unique en son genre dans l'œuvre de Yeats, de *A Full Moon in March*. Le chant qui ouvre la pièce, à l'instar d'autres pièces pour danseurs⁷⁵⁰, est cette fois-ci précédé d'un dialogue : les deux musiciens s'y interrogent sur le protocole qu'il doivent respecter pour ouvrir le drame. Se référant, sur un mode très pirandellien, aux injonctions d'un « il » inconnu, auteur ou metteur en scène supposé, ils finissent par ouvrir le rideau en chantant.

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
First Attendant :	What do we sing ?
Second Attendant :	« Sing anything, sing any old thing », said he.
First Attendant :	Come then, and sing about the dung of swine.

⁷⁴⁸ Voir la citation du passage dans notre deuxième partie, point 3.2.2. Jacqueline Genet fait une analyse complète de cette parabole et de ses enjeux philosophiques, selon lesquels la beauté physique ne serait que la trace incarnée de l'âme et de la spiritualité. Il en résulte une relation dialectique variable entre l'âme et le corps dans les différents archétypes que constituent les trois figures féminines de la pièce : beauté surnaturelle et purement céleste de la « femme des Sidhe », Fand ; beauté incarnée, rassemblant le matériel et le spirituel, de l'amante, Eithne ; figure temporelle et humaine de l'épouse, Emer. Voir *Le Theatre de W. B. Yeats, op. cit.*, pp. 237 sq.

⁷⁴⁹ « Note on *The Only Jealousy of Emer* », in *Four Plays for Dancers*, London, Macmillan, 1921, re-ed. in *Var. Pl.*, p. 566. « Alors que j'écrivais ces pièces à l'intention d'un cinquantaine de personnes dans un salon ou un atelier, j'étais si heureux d'être libéré de la stupidité d'un public ordinaire, que j'ai rempli *The Only Jealousy of Emer* de ces opinions peu connues, au sujet de la nature et de l'histoire de la beauté féminine ».

⁷⁵⁰ Voir en deuxième partie l'analyse du chant d'ouverture, chapitre 3, point 2.2.

*They slowly part the inner curtain. The Second Attendant sings – The first Attendant may join in the singing at the end of the first or second verse. [...]*⁷⁵¹

Plusieurs éléments rapprochent une telle séquence du prologue de *The King's Threshold* : la volonté de nous montrer une entrée en matière improvisée – l'un des deux personnages s'interroge en scène sur ce qu'ils doivent faire et dire – est une façon de mettre à distance le protocole d'ouverture de la pièce : le contraste est marqué entre la familiarité du dialogue initial, et le caractère ritualisé du chant et de l'ouverture du rideau qui s'en suivent. Cette conversation quotidienne, et l'emploi du présent, sont une façon de mettre en scène une illusion de performance. L'ambiguïté sémantique du terme « attendant » joue ici à plein. Les « attendants » sont d'abord des comédiens qui, dans l'actualité de la représentation, inventent sur le moment, comme des « servants de scène », le démarrage. Ils sont aussi serviteurs de l'auteur, d'un « he » non nommé, exécutants d'une cérémonie dont « il » est l'ordonnateur invisible. La rêverie sur Pythagore qui suit fait donc elle-même l'objet d'une introduction qui la relativise au regard d'autres entrées en matière possibles : la voix épique de ces deux musiciens, doubles, dans la fable, de l'auteur, et mitoyenne du théâtre et de la réalité, est bien celle qui « embraye, [qui] problématise »⁷⁵² : l'écrivain, *via* le théâtre de ses doubles, problématise dans le texte l'ouverture de la pièce.

1.5.2. De Calvary à The Resurrection : de la narration à l'identification.

On peut analyser comment, dans *Calvary*, puis dans *The Resurrection* cette parole personnelle extérieure à la fable se complexifie. A l'inverse des exemples précédents, elle introduit en effet un trouble dans la relation qu'elle entretient à l'objet de son discours, allant jusqu'à s'identifier, voire se fondre à lui. A l'horizon même de ce mouvement, le sujet-même de cette parole tend à disparaître. A l'ouverture de *Calvary*, le fragment des vers 16 à 31, qui suit le poème chanté, est une réplique parlée par le premier musicien, narrateur et témoin d'une scène elle-même plus mentale que réelle :

The three musicians are now seated by the drum, flute, and zither at the back of stage.

⁷⁵¹ *Ibid.*, pp. 978-979. « Premier serviteur : Que faisons-nous ? / Quel rôle jouons-nous ? / Qu'a-t-il dit ? / Deuxième serviteur : De nous joindre quand nous voulons, / En chantant ou en parlant. / Premier serviteur : Avant que le rideau ne se lève sur le début de la pièce ? / Deuxième serviteur : Avant qu'il ne se lève. / Premier serviteur : Que chantons-nous ? / Deuxième serviteur : Chantez n'importe quoi, chantez n'importe quelle vieille chose. / Premier serviteur : Alors allons-y, chantons le fumier de porc. / *Ils tirent lentement le rideau intérieur. Le deuxième serviteur chante. Le premier serviteur chante avec lui à la fin du premier couplet ou au second. Le premier serviteur a une voix de soprano, le deuxième une voix de basse* ».

⁷⁵² Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame, écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 47.

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.
 The cross that but exists because He dreams it
 Shortens His breath and wears away his strength.
 And now He stands amid a mocking crowd,
 Heavily breathing.

A player, with the mask of Christ and carrying a cross has entered and now stands leaning upon the cross.

 Those that are behind
 Climb on the shoulders of the men in front
 To shout their mockery : "Work a miracle",
 Cries one, "and save yourself" ; another cries,
 "Call on your father now before your bones
 Have been picked bare by the great desert birds" ;
 Another cries, "Call out with a loud voice
 And tell him that his son is cast away
 Amid the mockery of his enemies"⁷⁵³.

Aucune didascalie n'assure le caractère extérieur au discours de ce tableau, et si le personnage rapporte les paroles des spectateurs de la montée au calvaire, le caractère mental de la scène n'en est pas moins fortement suggéré⁷⁵⁴ : la scène muette qui commence au même moment sur la scène – l'apparition du Christ – ne coïncide pas avec le récit du musicien, tout au plus en constitue-t-elle un mince fragment ; les spectateurs de la passion christique, en particulier, ne sont pas dans l'image, et leurs paroles, rapportées au style direct par les musiciens, loin de créer un « effet de réel », acquièrent paradoxalement le statut d'un songe hallucinatoire, comme si le narrateur s'identifiait aux personnages qu'il évoque. Le phénomène s'accroît dans le fragment suivant, composé de six vers brefs et chantés de nouveau à la première personne du singulier :

Singing
 O, but the mockers' cry
 Makes my heart afraid,
 As though a flute of bone
 Taken from a heron's thigh

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 781. « Les trois musiciens sont maintenant assis près du tambour, de la flûte et de la cithare au fond de la scène. / Le Premier musicien : La route vers le Calvaire, et moi tout près / Sur une pierre ancienne. Le Vendredi Saint est arrivé, / Le jour où le Christ rêve sa passion, / Il monte jusqu'ici mais monte comme un rêveur. / La croix qui n'existe que parce qu'Il la rêve / Raccourcit Son souffle et épuise Sa force, / Et maintenant Il se tient au milieu d'une foule railleuse, / Respirant péniblement. / Un acteur avec le masque du Christ est entré en portant une croix ; il se tient debout appuyé sur la croix. / Ceux qui sont derrière / Montent sur les épaules des hommes devant / Pour crier leur raillerie : "Accomplis un miracle", / Crie l'un, "et sauve-toi toi-même" ; un autre crie : / "Appelle ton père maintenant avant que tes os / N'aient été dépouillés par les grands oiseaux du désert" ; / Un autre s'écrie : "Appelle-le d'une voix forte / Et dis-lui que son fils est jeté / Au milieu de ses ennemis railleurs" » (tr. J. G.). Voir également *supra* p. 137.

⁷⁵⁴ Voir à ce propos dans notre deuxième partie notre point concernant les « acousmates de l'énonciation ».

A heron crazed by the moon,
Were cleverly, softly played⁷⁵⁵.

A priori rien n'indique qu'on ait changé d'énonciateur, il s'agirait donc du musicien – thématiquement, on retrouve d'ailleurs le motif du héron abordé au début de la pièce ; mais le changement de forme du texte (une strophe de six trimètres, chantée), et son enchâssement dans un ensemble homogène et parlé, transforme cette parole, au minimum en un aparté, et peut-être implicitement en une parole rapportée, celle du Christ. Ici de nouveau le diégétique et l'extra-diégétique se fondent, le narrateur *est* le personnage, et l'actualité de la représentation rencontre le temps reculé du mythe. Les deux reprises des musiciens, au milieu et à la fin du texte, poursuivent ce jeu subtil de confusion des personnes : après un nouveau fragment narratif, le premier musicien s'adresse à l'impératif à un interlocuteur dont on ne sait s'il s'agit du Christ ou du spectateur. Le chant final, quant à lui, retrouve la tournure impersonnelle de l'ouverture, et la circulation, entre trois voix cette fois-ci, d'une rêverie métaphorique sur la solitude de l'oiseau.

Dans *The Resurrection*, nous avons vu plus haut comment Yeats faisait de la didascalie aperturale de la pièce le lieu d'une chronique de ses réflexions « à voix haute » sur des questions de genre et de réception de ses textes. La suite de la pièce, en réalité, prolonge la prise de parole de cette voix, en en changeant simplement en quelque sorte le masque. Si le texte qui suit, en effet, n'est plus en italiques et, par convention, n'émane donc théoriquement pas du même locuteur que la didascalie, il y manque un détail important : aucune mention n'est faite, précisément, de son locuteur⁷⁵⁶.

(Song for the unfolding and folding of the curtain)

I

I saw a staring virgin stand
Where holy Dionysus died,
And tear the heart out of his side,
And lay the heart upon her hand
And bear that beating heart away ;
And then did all the Muses sing
Of Magnus Annus at the spring,

⁷⁵⁵ *Ibid.*, pp. 781-782. « Oh, mais le cri des railleurs / Effraie mon cœur, / Comme si on jouait habilement un air suave / Sur une flûte en os / Enlevée à la cuisse d'un héron, / Un héron affolé par la lune » (tr. J. G.).

⁷⁵⁶ Même si, par un implicite intertextuel, on peut déduire de l'indication "Song for the unfolding and folding of the curtain" qu'il s'agit des musiciens, l'absence de précision est significative.

As though God's death were but a play. [...]⁷⁵⁷

Par la conjonction d'un changement graphique (le texte n'est plus en italiques), énonciatif (il est chanté), poétique (il est en tétramètres rimés), et sémantique (il y est question de l'une des deux figures centrales de la fable, Dionysos), nous entrons dans un registre de discours différent. Même si, par un implicite intertextuel, on peut déduire de l'indication « Song for the unfolding and folding of the curtain » qu'il s'agit des musiciens, l'absence de toute didascalie ne peut être considérée comme neutre. Deux hypothèses s'offrent alors à notre jugement. D'un côté, nous pouvons considérer que tant qu'une nouvelle information ne nous a pas été donnée, nous ne pouvons attribuer ce texte, au moins formellement, qu'au locuteur de celui qui l'a précédé, c'est-à-dire au poète-didascale. Cette hypothèse est évidemment renforcée par ce que nous savons du caractère intertextuel de ce fragment⁷⁵⁸. De l'autre, puisque le texte n'est plus en italiques, il peut être attribué à une autre instance vocale, celle des musiciens. Le mystère de ce statut dramatique duel, à la fois parole des musiciens et parole du narrateur premier de la fable, reste pourtant entier. En réalité, un troisième terme permet probablement de dépasser la contradiction : s'il n'y a pas de locuteur, c'est que ce texte n'est peut-être pas fait pour être dit. Parole pensée, chant intérieur, ces deux strophes, comme leurs jumelles qui referment la pièce, apparaissent au moins symboliquement, et peut-être concrètement, comme la représentation de cette « voix qui garde le silence », rêvée par Jacques Derrida.

1.6. Bilan : *quarelling with ourselves*, ou l'auteur-rhapsode et ses doubles.

Quasiment aucun texte dramatique de Yeats n'échappe donc à ce principe d'inscription, à côté ou à l'intérieur de la fiction dramatique, d'une ou plusieurs voix qui annoncent, commentent, interrogent, voire font surgir cette fiction, qu'il s'agisse de prologues, de didascalies à la première personne, de répliques didascaliques, de narrations, voire de la combinaison de plusieurs de ces procédés. Si l'on fait la synthèse de ces différentes manifestations, on ne trouve en effet que cinq pièces, sur une trentaine que compte l'œuvre, dans lesquelles on ne rencontre aucune de ces voix, et encore, sans tenir compte des

⁷⁵⁷ *Var. Pl.*, p. 903. « *Chanson pour le lever et le baisser du rideau.* / 1 / Je vis se dresser une vierge / Quand le saint Dionysos mourut / Qui arracha, les yeux fixes, / Le cœur du flanc déchiré. / Elle le coucha dans sa paume, / Emporta cette pulsation, / Et d'un coup toutes les Muses / chantèrent Magnus Annus / Là où jaillit l'eau, comme si / Que Dieu meurt n'était qu'un jeu [...] » (tr. Y. B.)

⁷⁵⁸ Il s'agit du poème « *Two Songs from a Play* », prélevé de la pièce pour l'insérer dans le recueil *The Tower*, in *Var. Poems*, p. 437.

« narrations inaugurales » évoquées plus haut⁷⁵⁹. A l'inverse, cinq sont pourvues de prologues⁷⁶⁰, trois s'ouvrent sur une séquence narrative importante à plusieurs voix⁷⁶¹, douze sur le même type de séquence jouée dans un dispositif comprenant un proscenium, un rideau intérieur ou un tissu symbolisant ce même rideau⁷⁶², et une sur une séquence poétique précédant la fable⁷⁶³. A cela il faut ajouter quelques cas particuliers : le diptique œdipien d'abord qui, sans comprendre de prologue, n'en inclut pas moins une figure essentielle de chœur ; *Purgatory*, dont la structure-même repose sur le récit et le commentaire ; enfin, les deux textes atypiques que sont *The Player Queen* et *The Words upon the Window-Pane*, dans lesquels le théâtre intervient comme motif central à l'intérieur même du drame. Dans tous ces textes, à l'exception peut-être des trois derniers, une parole medium, intermédiaire entre le spectateur et la représentation, présente ou commente le cadre et le contenu du *muthos*, de la fable, et, dans certains cas, va jusqu'à substituer sa parole à cette représentation. Ces deux sphères de l'extra- et de l'intra-diégétique parfois se chevauchent, et parfois s'excluent, dans une relation de contiguïté qui n'est pas sans rapport avec la structure même de l'événement théâtral, qui met face à face, séparé par un mur transparent et invisible, spectateurs et personnages.

Ce nouveau « partage des voix »⁷⁶⁴, cet enchâssement systématique de deux niveaux de parole, constitue le symptôme majeur d'une crise de la *mimesis* et de la représentation, propre à cette époque de profond bouleversement esthétique, auquel participe le poète dramatique irlandais : pour reprendre les termes de Jean-Pierre Sarrazac, la forme dramatique cesse d'être primaire (centrée sur un « événement interpersonnel au présent ») pour devenir secondaire. Le microcosme se scinde, le drame n'est plus clos sur lui-même, l'homme dramatique se divise en sujet regardant et sujet regardé⁷⁶⁵. Un « fil rouge » dans l'œuvre théâtrale de Yeats relie ainsi ces figures de « regardants » que sont les mendiants de *On Baile's Strand*, les musiciennes de *Deirdre*, les musiciens des « pièces pour danseurs », aussi bien que les vieillards des prologues de *The Shadowy Waters* ou *The Death of Cuchulain*, et pour finir,

⁷⁵⁹ *The Land of Heart's Desire, Cathleen ni Houlihan, The Pot of Broth, The Unicorn from the Stars, The Herne's egg.*

⁷⁶⁰ *The Countess Cathleen, The Shadowy Waters, The King's Threshold, Fighting the Waves, The Death of Cuchulain.*

⁷⁶¹ *On Baile's Strand, Deirdre, The Green Helmet.*

⁷⁶² Un rideau intérieur dans *Deirdre*, une scène avec proscenium et rideau dans *The Hour-Glass*, un tissu faisant symboliquement office de rideau, et plié/déplié par les musiciens dans les quatre « pièces pour danseurs » et dans *The Resurrection*, un rideau intérieur dans *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*.

⁷⁶³ *The Cat and the Moon.*

⁷⁶⁴ L'expression vient de Jean-Luc Nancy, *Le Partage des voix*, Galilée, coll. « Débats », Paris, 1982.

⁷⁶⁵ Jean-Pierre SARRAZAC, « Au carrefour, l'étranger », in *Etudes Théâtrales*, n° 15-16, 1999 (« Mise en crise de la forme dramatique »), p. 53.

derrière tous, Yeats lui-même, directement présent dans certaines de ses didascalies. Ce sont toutes ces figures qui s'intercalent dans le tissu textuel de la pièce « explicitement [...] chevauchant [la parole] des personnages », ou « plus implicitement, en tant que monteur ou qu'«opérateur», au sens mallarméen »⁷⁶⁶ que l'on est tenté de nommer « sujet rhapsodique ». L'auteur dramatique s'apparente à la figure du rhapsode antique, qui coud ensemble⁷⁶⁷ des modes poétiques différents (tels le lyrique, l'épique et le dramatique), et « accompagnerait [le personnage] tout au long de son périple théâtral, dont il suivrait pas à pas les tribulations »⁷⁶⁸. Cette pulsion rhapsodique à l'œuvre dans l'écriture construit ainsi un texte où le montage, voire le collage, de différentes formes, vient contredire le projet d'une « pièce bien faite » sur le modèle aristotélicien :

[...] refus du « bel animal » aristotélicien et choix de l'irrégularité ; kaléidoscope des modes dramatique, épique et lyrique ; retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique ; assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant la mosaïque d'une écriture résultant d'un montage dynamique ; percée d'une voix narratrice et questionnante qu'on ne saurait réduire au « sujet épique » szondien [...] ⁷⁶⁹.

Si le théâtre de Yeats participe donc de cette « dramaturgie de la subjectivité » émergeant à la fin du XIX^e siècle, il en constitue néanmoins un cas de figure particulier. Jean-Pierre Sarrazac, par exemple, fait du rhapsode une sorte d'« étranger dans la maison », personnage fréquemment narrateur de sa propre histoire, dans une démarche analytique de lecture et de décryptage d'une mémoire personnelle enfouie – ainsi, par exemple, des *Revenants*, d'Ibsen, ou de *La Maison brûlée*, de Strindberg. On passe ainsi d'une dramaturgie de l'intersubjectivité (relation catastrophique avec l'autre) à une dramaturgie de l'intrasubjectivité et de la solitude visionnaire, centrée sur le « point de vue intérieur »⁷⁷⁰. Chez Yeats, cette figure du rhapsode n'est pas liée à une telle problématique – à l'exception notable, probablement, de *Purgatory*, dont la structure rappelle précisément *La Maison brûlée*. Qui est « l'étranger » dans la dramaturgie de Yeats ? Certes, dans les premières pièces les figures de poète, dans tous leurs travestissements possibles – l'ange, l'enfant, Aleel, et les

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁶⁷ Voir notre note en introduction de la présente III^{ème} partie pour la définition du terme rhapsode.

⁷⁶⁸ Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 78.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 197. Pour revenir sur les termes « montage » et « collage », le *Lexique du drame moderne et contemporain*, tout en soulignant leur proximité sémantique, distingue ainsi les deux termes : « Le montage est un terme technique emprunté au cinéma et suggère [...] l'idée d'une discontinuité temporelle [...] Le collage, pour sa part, fait références aux arts plastiques [...] et évoquerait donc davantage la juxtaposition spatiale de matériaux divers [...] » (*Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, pp. 131-132).

⁷⁷⁰ Jean-Pierre SARRAZAC, « Au carrefour, l'étranger », in *Mise en crise de la forme dramatique*, *op. cit.*, p. 59.

autres – sont des figures situées à la fois dans et hors de l’espace, voire de la fable, qui renvoient en miroir le vide métaphysique de la maisonnée ou des personnages. Dans un autre ordre d’idée, on a vu comment les personnages de *The Green Helmet* se dédoublent pour se faire les narrateurs de leur propre drame ; ou comment les héros tels que Cathleen, Deirdre ou Seanchan, parlant d’eux-même à la troisième personne, construisent leur propre « drame à stations », tout en le vivant de l’intérieur, correspondant alors cette idée d’un personnage « clivé, à la fois dramatique et épique, [...] prenant part à l’action et témoin de l’action »⁷⁷¹. Plus tard par contre, toutes les autres paroles méta-théâtrales analysées dans ce chapitre, et en particulier celle des musiciens, semblent plus émaner du « sujet épique » cher à Peter Szondi, que du rhapsode tel qu’il est défini par Jean-Pierre Sarrazac. A l’exception des musiciennes de *Deirdre* – et c’est ce qui, au passage, fait leur intérêt –, ils observent et commentent, dans une posture extra-diégétique revendiquée clairement par Yeats, sans être eux-mêmes pris dans les méandres du drame. Deux hypothèses permettent pourtant de défendre le caractère rhapsodique de leur parole. La première concerne la place du poète Yeats dans son écriture dramatique. Lorsque la fiction se transforme en réflexion, la poésie lyrique s’insinue dans le drame. Cette réflexion où s’entremêle parole publique et lyrisme personnel, réflexion politique ou métaphysique, met en discussion la fiction, et la voix de l’auteur, ne pouvant s’incarner directement dans un personnage, se fait entendre par cette figure, au statut intermédiaire, des musiciens. En outre ceux-ci, loin de garder une posture de pur observateur extérieur, entrent rapidement en empathie avec les personnages de la fable et leur destin mortel. Un jeu de miroir en abyme se met ainsi en place entre ces différents niveaux de parole : le poète, les musiciens, les personnages ; et ce « partage des voix » répartit subtilement les rôles dans la mise en scène du rituel de deuil et de passage que devient alors l’œuvre dramatique. La deuxième hypothèse a trait directement à la question de la représentation. En faisant appel au modèle du Nô, Yeats ne fait pas que se référer à une forme scénique, mais aussi à des contenus. Dans le Nô, le *waki* est un étranger qui vient visiter un lieu hanté, et est confronté à un revenant, à une vision spectrale. Yeats, quant à lui, pousse le principe jusqu’à son extrême, au point de démultiplier ce principe visionnaire. Les musiciens aussi, dans leur empathie, sont habités par des visions dont on ne sait si elles sont extérieures ou intérieures à eux. Dans ce passage du *theatrum mundi* au *theatrum mentis* surgissent des figures fantômatiques selon des protocoles spécifiques de mise en relation de la parole et de l’apparition. Lorsque le dire suscite ainsi le voir, il s’établit une relation hiérarchique

⁷⁷¹ Jean-Pierre SARRAZAC, « Le Partage des voix », in *Nouveaux territoires du dialogue*, s.l.d. Jean-Pierre RYNGAERT et Jean-Pierre SARRAZAC, Actes Sud, coll. « Apprendre », Arles, 2005, p. 14.

paradoxe entre l'épique et le dramatique, le second enchâssé à l'intérieur du premier – et c'est cette relation qui ré instaure cette dimension rhapsodique, cette sorte « d'entre-deux » permanent du drame⁷⁷². D'une part, les personnages héroïques sont les doubles incarnés de figures de légende portées par des récits, lorsqu'ils ne sont pas eux-mêmes surgis de leur propre légende, et promis à y retourner après un passage plus ou moins long dans l'espace-temps d'une fiction dramatique. Et d'autre part, la parole narrative, de par un certain usage de l'écriture poétique, se fait le cadre et le siège de moments épiphaniques⁷⁷³.

⁷⁷² Cette interdépendance entre forme dramatique et forme épique ou lyrique dépasse largement le cadre strict de la structure interne des pièces, et s'avère jouer, bien en amont, sur la genèse même de l'écriture des œuvres. Ainsi la correspondance trahit-elle à plusieurs reprises le va-et-vient du poète, dans la naissance du cycle de Cuchulain, entre poème épique et drame poétique : « After these books I start a long-cherished project – a poetical version of the great celtic epic tale, Deirdre, Cuchullin at the Ford, and Cuchullin's death, and Dermot and Grainne ». (Lettre à Fiona MacLeod, janvier 1897, in *Collected Letters II*, *op. cit.*, p. 280).

⁷⁷³ Le terme « épiphanie », dans son acception religieuse, renvoie, comme le précise l'*Encyclopaedia Universalis*, à la « manifestation » (du sens grec du mot : manifestation, apparition) de Dieu dans l'humanité de Jésus, manifestation illustrée par l'épisode de l'adoration de mages, mais aussi par le baptême du Christ et le miracle de Cana. Par extension, dans le domaine littéraire, le terme peut désigner « un moment fort, presque un moment de grâce et de fusion entre la conscience d'un personnage et le réel qu'il perçoit, comme s'il venait à sa rencontre dans l'éclat, je devrais dire l'aura, de sa manifestation » (Dominique RABATE, *Poétique de la Voix*, *op. cit.*, p. 145). Comme l'explique Dominique Rabaté, le terme connaît une grande fortune dans la critique anglo-saxonne depuis son usage par Joyce. Chez Yeats, le croisement entre l'esthétique et le religieux prend une dimension particulière, puisqu'on peut avancer que les « épiphanies » qui seront évoquées dans les chapitres qui suivent constituent bien des « apparitions », une forme d'incarnation éphémère de personnages fantomatiques revenus de l'au-delà, transfigurés par la danse et la musique.

Chapitre 2. – Narration et catastrophe annoncée : représentation de la mort.

Dans le processus d'élaboration d'une parole méta-dramatique propre au théâtre de Yeats, un motif joue un rôle fondamental : le destin unique de la quasi-totalité des personnages héroïques est en effet d'être voués à la mort – Cathleen (*The Countess Cathleen*), Mary (*The Land of Heart's Desire*), Michael Gillane (*Kathleen ni Houlihan*), Forgael et Dectora (*The Shadowy Waters*), Deirdre et Naoise (*Deirdre*), Seanchan (*The King's Threshold*), The Wise Man (*The Hour-Glass*), Paul Ruttledge et Martin Hearne (*Where There is Nothing* et *The Unicorn from the Stars*), Cuchulain (dans tous le cycle, de *At the Hawk's Well*, où il découvre sa mortalité, à *The Death of Cuchulain*, où il vit la troisième et dernière de ses morts successives), le Christ (dans *Calvary* et *The Resurrection*), le mendiant ou le porcher (*The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*) – la liste suffit à démontrer que l'ensemble de l'œuvre ne constitue que de multiples variantes d'une même fable, toujours centrée sur le voyage vers la mort, vers une résurrection, réelle ou rêvée, sur le rituel de passage que constitue ce voyage, et sur le cérémonial qui l'entoure⁷⁷⁴.

Yeats, sous l'influence d'une conception apocalyptique de l'histoire et de l'humanité, opère une relecture de l'écriture tragique, qui fait de la mort non plus le violent et soudain renversement final de la fable, mais le fruit d'une transfiguration progressive du personnage. C'est dans ce contexte que la forme rhapsodique trouve sa raison d'être, puisque cette mort tragique, devenue un autre « état de vie » vers lequel tend le personnage héroïque, voire dans lequel il se trouve (dans le cas de *The Dreaming of the Bones* ou de *The Only Jealousy of Emer*), imprègne l'écriture par le lyrisme d'un rituel de parole, de chant, ou de déploration, partagé entre le discours de son principal protagoniste, ou celui de ses spectateurs.

2.1. Une poétique de l'apocalypse.

Le thème apocalyptique a marqué l'écriture de Yeats à un point tel qu'on a pu à son propos parler d'une poétique de la mort. Il n'est pas question ici de prétendre revenir en détail sur cet aspect de l'œuvre, déjà longuement analysé⁷⁷⁵. Tout au plus est-il possible d'en rappeler les termes principaux, et de tenter d'élucider, plus précisément, comment cette

⁷⁷⁴ Il peut aussi s'agir de revenants, comme dans *The Dreaming of the Bones*, ou même, sur un autre registre, *The Words upon the Window-Pane*.

⁷⁷⁵ Nous appuyons en particulier ce chapitre de notre étude sur l'ouvrage de Jahan Ramazani, *Yeats and the Poetry of Death*, Yale University Press, 1990.

pensée apocalyptique s'articule à l'écriture dramatique, et joue sur les orientations dramaturgiques de l'œuvre théâtrale.

Yeats est marqué par une vision de l'histoire qui procède à la fois d'un positionnement politique et de présupposés philosophiques. Contre une idéologie progressiste qu'il juge populiste et scientiste, et en même temps contre ce qui lui apparaît comme la pensée petite-bourgeoise du nationalisme catholique, il se réfugie dans un aristocratism autoritaire, où le concept de caste se substitue, d'une certaine façon, au concept de classe⁷⁷⁶. Dans le contexte du mouvement national irlandais, d'une société victorienne sur le déclin, et d'une Europe au bord de la guerre, ses rêves de bouleversement du monde s'associent à des fantasmes apocalyptiques, comme en témoignent aussi bien sa correspondance que ses mémoires : « Has the magical Armageddon begun at last ? » demande-t-il à Florence Farr dans une lettre de décembre 1895⁷⁷⁷. Trente-cinq ans plus tard, dans une note préliminaire à *The Resurrection*, il évoque sa jeunesse dans les mêmes termes :

When I was a boy, everybody talked about progress, and rebellion against my elder took the form of aversion to that myth. I took satisfaction in certain public disasters, felt a sort of ecstasy at the contemplation of ruin [...]
[...] Our civilization was about to reverse itself, or some new civilization about to be born from all that our age had rejected, from all that my stories symbolized as a harlot, and take after its mother [...]⁷⁷⁸

Malgré cette association entre apocalypse et révolution, l'imaginaire de Yeats ne s'en s'oppose pas moins à toute idée de progrès, et se rattache à une conception anti-hégélienne de l'histoire, se référant plutôt à la pensée pré-socratique de Pythagore et Héraclite :

I had never read Hegel, but my mind had been full of Blake from boyhood up and I saw the world as a conflict – Spectre and Emanation – and could distinguish between a contrary and a negation. « Contraries are positive », wrote Blake, « a negation is not a contrary », « how great the gulph between simplicity and insipidity », and again, « there is a place at the bottom of the graves where contraries are equally true » [...] I had never put the conflict in

⁷⁷⁶ Ainsi ignore-t-il radicalement les clivages socio-économiques, lorsqu'il proclame dans son essai « Poetry and Tradition » : « Three types of men have made all beautiful things, aristocracies, countrymen [...] and artists ». W. B. YEATS, « Poetry and tradition », in *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 251. Pour contourner la question des conflits de classe, il invente ce faisant une solidarité imaginaire qui manifeste, en réalité, son aversion pour l'Irlande urbaine et capitaliste qui est en train de naître.

⁷⁷⁷ W. B. YEATS, *Collected Letters I*, edited by John Kelly, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 477.

⁷⁷⁸ *Var. Pl.*, pp. 932-933. « Quand j'étais jeune, tout le monde parlait de progrès, et ma révolte contre mes aînés prit la forme d'une aversion pour ce mythe. J'éprouvais du plaisir à assister à certains désastres publics, et je ressentais une certaine jouissance au spectacle de la ruine [...] Notre civilisation était sur le point de faire marche arrière, ou bien une civilisation nouvelle était sur le point de naître de tout ce que notre époque avait rejeté – de tout ce que mes récits désignaient sous le symbole de la prostituée –, et de naître à la ressemblance de ce qui l'avait engendrée elle-même ».

logical form, never thought with Hegel that the two ends of the see-saw are one another's negation, nor that the spring vegetables were refuted when over⁷⁷⁹.

Cette pensée constitue le socle sur lequel Yeats élabore son concept des « gyres », représentation symbolique des cycles de déclin et de renouveau rythmant selon lui l'histoire de l'univers et de l'humanité. L'apocalypse et le renouveau ne sont indissociables que parce qu'ils s'engendrent mutuellement, comme en témoignent les citations connues de quelques-uns de ses poèmes les plus importants :

[...] Things fall apart ; the center cannot hold ;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned.
[...]
Surely some revelation is at hand ;
Surely the Second Coming is at hand.
The Second Coming !⁷⁸⁰

Les ruines et la destruction préparent à une possible renaissance, et sont même le préalable nécessaire à la métamorphose, au miracle d'une vérité révélée. L'histoire du monde du début du XX^e siècle nourrit cette pensée, à travers les catastrophes successives de la guerre mondiale, du soulèvement de 1916, de la guerre d'indépendance et de la guerre civile, manifestations de la disparition d'un monde et d'une civilisation.

Dans ce paysage apocalyptique, le poète occupe une place privilégiée, et sa parole, comme il a été dit plus haut, porte une dimension sacrée, puisqu'elle est prophétique,

⁷⁷⁹ W. B. YEATS, *A Vision*, London, Macmillan (Papermac), 1981 (1st ed. 1923) ; voir le livre premier : « The Great Wheel », p. 73. En français : « Je n'avais jamais lu Hegel, dès mon adolescence, mon esprit s'était profondément imprégné de Blake. Je voyais le monde comme un conflit – Spectre et Emanation – et je savais faire la distinction entre un contraire et une négation. “Les contraires sont positifs,” écrivait Blake, “une négation n'est pas un contraire”, “Qu'il est grand, l'abîme entre la simplicité et l'insipidité !”, “il est un endroit au fond des tombeaux où les contraires sont également vrais”. Je n'avais jamais posé le conflit en termes de logique, je n'avais jamais pensé, avec Hegel, que les deux extrémités de la bascule puissent être la négation l'une de l'autre ni que les végétaux printaniers puissent être niés, une fois passés de saison » (*Vision*, traduit de l'anglais par Léon-Gabriel GROS, Paris, Fayard, 1979, pp. 81-82).

⁷⁸⁰ « The Second Coming », in *Var. Poems*, p. 402. « Tout se disloque. Le centre ne peut tenir. / L'anarchie se déchaîne sur le monde / Comme une mer noircie de sang : partout / On noie les saints élans de l'innocence [...] Surement que quelque révélation, c'est pour bientôt. / Surement que la Seconde Venue, c'est pour bientôt. / La Seconde Venue ! [...] » (tr. Yves Bonnefoy, in *Quarante-cinq poèmes, op. cit.*, p. 61). On peut également citer, entre autres, les poèmes « Lapis Lazuli », « Leda and the Swan » ou « The Gyres ». Pour le premier, voir *Var. Poems*, p. 565 : « [...] For everybody knows or else should know / That if nothing drastic is done / Aeroplane and Zeppelin will come out / Pitch like King Billy bomb-balls in / Untill the town lie beaten flat ». Pour le second, voir *Var. Poems*, p. 441 : « A shudder in the loins engenders there / The broken wall, the burning roof and tower / And Agamemnon dead ». Pour le troisième, voir *Var. Poems*, p. 564 : « [...] Irrational streams of blood are staining earth ; / Empedocles has thrown all things about ; / Hector is dead and there's a light in Troy ; / We that look on but laugh in tragic joy ».

annonciatrice de la catastrophe et révélatrice de vérités occultes. Dans *The Tables of the Law*, Owen Aherne attribue à l'art une mission destructrice et régénératrice :

[...] the beautiful arts were sent into the world to overthrow nations, and finally life herself, by sowing everywhere unlimited desires, like torches thrown into a burning city⁷⁸¹.

Quelques lignes plus loin, il associe la mort et l'art en une phrase qui enrichit et précise la valeur accordée à ce dernier :

The world only exists to be a tale in the ears of coming generations ; and terror and content, birth and death, love and hatred, and the fruit of the Tree, are but instruments for that supreme art which is to win us from life and gather us into eternity like doves into their dove-cots⁷⁸².

A la même époque, au détour d'un article sur Blake et Dante, Yeats reformule cette proposition quasiment dans les mêmes termes, dans un vocabulaire plus explicitement biblique :

True art is the flame of the Last Day, which begins for every man when he is first moved by beauty, and which seeks to burn all things until they become "infinite and holy"⁷⁸³.

L'aspiration à la mort n'est autre qu'une entreprise de libération des contingences, doublée d'une réparation de la Chute. La vie réelle ne trouve sa pleine raison d'être que dans cette dimension épique d'une quête d'éternité. Or, seul l'art, par nature, est à même de lui donner cette dimension. Cette conquête d'éternité est donc en elle-même un geste artistique, et l'art est à la fois outil et fin de la quête.

Pour finir, une telle vision millénariste d'une mort nécessaire à la régénération du monde trouve son corollaire dans le destin humain. Dans l'imaginaire yeatsien, la posture suprême, réservée conjointement à l'aristocrate et à l'artiste, consiste à affronter la mort, et à pénétrer, ce faisant, une dimension supérieure de l'existence. Toute une pensée esthétique naît

⁷⁸¹ W. B. YEATS, *Mythologies*, London, Macmillan, 1959, p. 294. « Les beaux-arts ont été envoyés dans le monde pour renverser les nations, et finalement la vie elle-même, en semant partout des désirs illimités comme des torches qu'on jette dans une ville qui brûle » (tr. Sylviane Troadec, *La Rose secrète*, p. 148).

⁷⁸² W. B. YEATS, « The Tables of the Law », in *Mythologies*, *op. cit.*, pp. 300-301. « Le monde n'existe que pour être un conte qu'entendront les générations futures ; et la terre et le contentement, la naissance et la mort, l'amour et la haine, et le fruit de l'Arbre, ne sont que des instruments pour cet art suprême qui doit nous ravir à la vie et nous rassembler dans l'éternité comme des colombes dans leur colombier » (tr. S.T., *La Rose secrète*, p. 152).

⁷⁸³ W. B. YEATS, *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 140. « Le vrai art est la flamme du Dernier Jour, qui commence pour chaque homme la première fois qu'il est ému par la beauté, et qui cherche à brûler toutes choses jusqu'à ce qu'elles deviennent "infinies et sacrées" » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 234).

ainsi de la condamnation d'une supposée médiocrité de la « Middle Class », telle qu'elle apparaît dans le poème « September 1913 » :

What need you, being come to sense
But fumble in a greasy till
And add the halfpence to the pence
And prayer to shivering prayer, until
You have dried the marrow from the bone ?
For men were born to pray and save :
Romantic Ireland's dead and gone,
It's with O'Leary in the grave⁷⁸⁴.

Pour Yeats, l'artiste est au contraire le prêtre d'une foi oubliée, contre les faiseurs de religion, qui ont construit leur culte sur la peur : la société nouvelle qu'il voit poindre est marquée par la peur de la mort, alors qu'il prône, quant à lui, une libération de soi au seuil de la mort, signe d'une puissance héroïque toute nietzschéenne. Une part importante de l'œuvre poétique, et même de ses essais, est constituée par des poèmes ou des pages élégiaques, consacrés à des proches ou à des personnages publics, à la mort desquels il rend hommage – à commencer par Synge, pour lequel il éprouve une admiration sans borne, face à ce qui lui apparaît comme une capacité hors du commun à affronter sa propre fin. Il revient à plusieurs reprises sur celle-ci :

[...] Later on, he can see himself as but a part of the spectacle of the world and mix into all he sees that flavour of extravagance, or of humour, or of philosophy, that makes one understand that he contemplates even his own death as if it were another's and finds in his own destiny but, as it were, a projection through a burning glass of the general to men⁷⁸⁵.

Dans « The Death of Synge », il revient sur la prescience de cette mort, laquelle n'est de ce fait pas sans analogie avec le destin héroïque de Cuchulain : « He had the knowledge of his coming death and was cheerful to the end [...] It was as though we and the things about us

⁷⁸⁴ « September 1913 », *Responsibilities* (1914), in *Var. Poems*, p. 289.

« Ne vous suffit-il pas, maintenant que vous êtes raisonnables,
De fouiller dans un tiroir grasseyé
Et d'ajouter les centimes aux sous,
La prière à la prière tremblante, jusqu'à
Sécher la moelle de vos os ?
Car les hommes sont nés pour prier et épargner,
L'Irlande romantique est morte et disparue ;
Elle est avec O'Leary dans la tombe ».
(Tr. J. G.).

⁷⁸⁵ W. B. YEATS, « Synge and the Ireland of his Time », *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 322. « Plus tard, il se voit comme seulement une parcelle dans le spectacle du monde et il mélange à tout ce qu'il voit ce parfum d'extravagance, ou d'humour, ou de philosophie qui fait comprendre qu'il contemple même sa propre mort comme si elle était celle d'un autre, et ne trouve dans sa propre destinée, en quelque sorte, qu'une projection à travers un verre ardent de la destinée commune à tous les hommes » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 108).

died away from him and not he from us »⁷⁸⁶. Plus tard, il évoque également Robert Gregory, mort lors d'une opération de l'aviation militaire en 1918 ; lui donnant la parole, il le fait pareillement affronter sa fin :

I know that I shall meet my fate
Somewhere among the clouds above⁷⁸⁷.

Lui-même fait de cette confrontation sans fléchir à sa condition mortelle l'enjeu de toute une vie, n'hésitant pas à associer une telle attitude à l'héroïsme dramatique d'un Hamlet :

I wished to become self possessed, to be able to play with hostile minds as Hamlet played, to look in the lion's face, as it were, with unquivering eyelash⁷⁸⁸.

Au demeurant, sa vie entière semble marquée, selon ses dires du moins, par une telle confrontation, puisqu'elle ouvre et referme le récit qu'il construit de lui-même. D'un côté, les premiers souvenirs évoqués dans *Reveries over Childhood and Youth* évoquent une relation ambivalente au fantasme de mort :

I may have already had the night of misery when, having prayed for several days that I might die, I began to be afraid that I was dying and prayed that I might live⁷⁸⁹.

De l'autre, ses dernières lignes avant de mourir n'auront pour objet que de mettre poétiquement en scène sa propre mort, en construisant le masque de sa posture héroïque posthume, à travers son très célèbre poème-épitaphe « Under Ben Bulben »⁷⁹⁰, appliquant ainsi à la lettre et pour lui-même les proclamations du poème « Death » :

Nor dread nor hope attend
A dying animal ;
A man awaits his end
Dreading and hoping all ;

⁷⁸⁶ W. B. YEATS, *Autobiographies*, op. cit., p. 511. « Il savait qu'il allait mourir et il est resté enjoué jusqu'au bout [...] C'était comme si nous nous fussions éloignés de lui avec tout ce qui entourait et non pas lui de nous » (tr. P. Leyris).

⁷⁸⁷ « An Irish Airman foresees His Death », in *The Wild Swans at Coole* (1919), Var. *Poems*, p. 328. « Je sais que mon destin m'attend / Quelque part, au cœur des nuages [...] » (tr. J. Y. Masson).

⁷⁸⁸ W. B. YEATS, *Autobiographies*, op. cit., p. 93. « Je voulais apprendre à être maître de moi, à jouer comme Hamlet avec des esprits hostiles, à regarder le lion en face, pour ainsi dire, sans sourciller » (tr. P. Leyris).

⁷⁸⁹ W. B. YEATS, *Autobiographies*, op. cit., p. 6. « Peut-être ai-je déjà connu la nuit de misère où, après avoir prié pendant plusieurs jours afin qu'il me fût donné de mourir, je me mis à avoir peur de mourir et pria pour qu'il me fût donné de vivre » (tr. P. Leyris).

⁷⁹⁰ Il le fait également, moins directement, non seulement à travers nombre de ses derniers poèmes – « The Circus Animals' Desertion », ou « Cuchulain Comforted » parmi les plus connus – mais aussi à travers la pièce *The Death of Cuchulain*.

Many times he died,
 Many times rose again.
 A great man in his pride
 Confronting murderous men
 Casts derision upon
 Supersession of breath ;
 He knows death to the bone –
 Man has created death⁷⁹¹.

Richard Ellmann, de son côté, rappelle que la *Golden Dawn* plaçait au cœur de sa pensée le mythe fondateur de la mort et de la résurrection. L'un des rites d'admission du nouvel adepte était ainsi de le plonger dans un puits avant de l'en ressortir spirituellement et physiquement transformé.

La figure de Seanchan, dans *The King's Threshold*, cristallise à elle seule toutes les facettes de cette dramaturgie apocalyptique. Invoquant le prophète Ezechiel qui, par ses visions prédit la ruine de Jérusalem, puis le retour et la reconstruction du temple, il annonce la chute et le châtement du Roi Guaire. Au bord de sa mort, il construit par ses paroles son éternité et sa propre légende. De la même façon, la mort est pour Deirdre non un crépuscule mais un commencement, lorsqu'elle associe le dernier baiser qu'elle réclame à Naoise avant de mourir, à un autre reçu dans la splendeur de l'aube :

Do you remember that first night in the woods
 We lay all night on leaves, and looking up,
 When the first grey of the dawn awoke the birds,
 And bending down to kiss me on the eyes
 Found they were open. Bend and kiss me now,
 For it may be the last before our death.
 And when that's over, we'll be different ;
 Imperishable things, a cloud or a fire⁷⁹².

2.2. Une nouvelle dramaturgie tragique.

De ce défi héroïque porté à la mort, et de la théâtralisation corollaire d'une figure de poète messianique, Yeats tire toutes les conséquences quand il s'agit de ré-explore les formes

⁷⁹¹ « Death », *The Winding Stairs* (1933) in *Var. Poems*, p. 476. « Ni effroi ni espoir / Pour l'animal qui meurt, / Mais l'homme attend sa fin / craignant, espérant tout. / Que de fois est-il mort / Puis se relève ! / Le grand homme, lui, seul / Devant ses meurtriers, / A cet orgueil qui jette / Dérision sur le simple / Détrônement du souffle. / Il sait la mort, à fond, / – L'homme a créé la mort » (tr. Y. Bonnefoy, in *Quarante-cinq poèmes, op. cit.*, p. 101).

⁷⁹² *Var. Pl.*, pp. 375-376. « Te souviens-tu de cette première nuit dans les bois / Allongés sur les feuilles ? Et quand au-dessus de nous / Le premier gris de l'aube éveilla les oiseaux, / Nous vîmes encore les feuilles. Tu croyais que je dormais, / Et te penchant pour me baiser les yeux / Tu vis qu'ils étaient ouverts. Alors penche-toi vers moi, / Car c'est peut-être notre dernier baiser avant de mourir. / Et quand cela sera, nous serons différents, / Des créatures impérissables, nuage ou feu, / Et je ne connais rien que ce corps, rien / Que ce baiser d'autrefois, impétueux et stupéfiant ».

traditionnelles de la tragédie. Relisant Nietzsche, il prend le contrepied d'Aristote, en reconstruisant un théâtre tragique désormais fondé sur une révision radicale de la figure du héros, et sur la disparition du concept d'action, au profit d'une importance nouvelle accordée à la parole et au chant.

2.2.1. *Le voyage héroïque vers la « joie tragique ».*

Le destin du héros tragique n'est plus en effet de périr d'une mort qui, qu'elle soit soudaine ou lente, n'en est pas moins un événement spectaculaire, mais de faire face à sa propre mort, et d'entreprendre, en quelque sorte, le voyage intérieur menant du refus à l'acceptation, puis à la « joie tragique » : « The motives of tragedy are not related to action but to changes of state in the soul »⁷⁹³. Le concept lui-même vient également de Nietzsche et du *Gai Savoir* : « On ne saurait nier *qu'à la longue*, le rire, la raison et la nature ne l'aient jusqu'à présent emporté sur chacun de ces grands théoriciens du but : la brève tragédie finit toujours par aboutir et en revenir à l'éternelle comédie de l'existence, et les “vagues de rires innombrables” – pour parler avec Eschyle⁷⁹⁴ – doivent toujours finir par emporter jusqu'aux plus grands de ces tragédiens ; [...] Ce ne sont pas seulement le rire et la gaie sagesse, mais encore le tragique avec toute sa sublime déraison qui font partie des moyens et des nécessités de la conservation de l'espèce ! »⁷⁹⁵. La joie tragique, de façon volontairement oxymorique, consiste donc, au cœur de l'apocalypse, en ce renversement intérieur, du sentiment de défaite en libération et en jubilation. Peu à peu, par propositions successives, Yeats élabore autour de cette figure centrale sa construction dramaturgique de l'écriture tragique. Dans l'article « The Freedom of the Theatre », paru en 1902, il esquisse une réflexion sur le parcours intérieur du héros :

Drama is a picture of the soul of man, and not of his exterior life. It is the same with all tragedies, we watch the spectacle of some passion living out its life with little regard for the trouble it is giving⁷⁹⁶.

⁷⁹³ W. B. YEATS, « Estrangement », in *Autobiographies, op. cit.*, p. 471.

⁷⁹⁴ Expression empruntée au premier monologue de Prométhée dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, v. 89-90.

⁷⁹⁵ Friedrich NIETZSCHE, *Le Gai savoir*, présentation, traduction et notes de Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 1997 (collection G.F.), p. 58. (titre original : *Die Fröhliche Wissenschaft*, « la gaya scienza »). Sur les liens entre Yeats et Nietzsche, on peut se référer à l'ouvrage d'Otto BOHLMANN, *Yeats and Nietzsche*, London, Macmillan, 1982.

⁷⁹⁶ W. B. YEATS, « The Freedom of the Theatre », in *Uncollected Prose - vol. II*, coll. and ed. by John P. Frayne and Colton Johnson, New York, Columbia University Press, 1976, p. 298. « Le théâtre dépeint l'âme de l'homme, et non sa vie extérieure. Il en va de même dans toutes les tragédies : nous assistons au spectacle d'une passion qui vit sa vie sans égards pour les désordres qu'elle provoque ».

Puis, dans son essai sur William Morris, il associe, dans un vocabulaire visiblement marqué par sa lecture de Nietzsche, la mort et le triomphe de ce qui n'est pas encore désigné comme l'extase tragique : « [...] that ecstasy which Shelley's nightingale call death, that extremity of life in which life seems to pass away like the phoenix in flame of its own lighting »⁷⁹⁷. Dans *Samhain 1904*, il emploie pour la première fois l'expression, en articulant le concept à la fois sur l'affranchissement du monde et la confrontation à la mort :

The arts are at their greatest when they seek for a life growing always more scornful of every thing that is not itself and passing into its own fullness, as it were, ever more completely as all that is created out of the passing mode of society slip from it ; and attaining that fullness, perfectly it may be – and from this is tragic joy and the perfectness of tragedy – when the world itself has slipped away in death⁷⁹⁸.

Trois ans plus tard, dans l'essai « Poetry and Tradition », le mythe arthurien du *Liebestod* associé à Tristan et Iseult prend valeur d'archétype dans l'association entre passion, mort héroïque et « gai savoir ».

Only when we are gay over a thing, and can play with it, do we show ourselves its master, and have minds clear enough for strength. The raging fire and the destructive sword are portion of eternity [...], and it is only before such things, before a love like that of Tristan and Iseult, before noble or ennobled death, that the free mind permits itself aught but brief sorrow. [...] and so to world end, strength shall laugh and wisdom mourn⁷⁹⁹.

Le parcours de Deirdre, tel qu'il est décrit dans « The Tragic Theatre », en 1908, s'apparente de la même façon à une *passio et mors* où s'associent chemin christique et abandon à la passion amoureuse :

[...] A reverie of passion that mounts and mounts till grief itself has carried her beyond grief into pure contemplation [...] the player, whose art had seemed clumsy and incomplete, like

⁷⁹⁷ W. B. YEATS, *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 57. « Cette extase que le rossignol de Shelley appelait la mort, ce moment extrême de la vie où la vie semble finir comme le phénix dans la flamme par lui-même allumée » (tr. A. G., *Essais et Introductions*, pp. 219-220). Yeats, à propos du « nightingale », semble confondre ici Shelley et Keats.

⁷⁹⁸ W. B. YEATS, *Explorations, op. cit.*, pp. 169-170. « Les arts sont à leur apogée quand ils recherchent une vie toujours plus dédaigneuse de ce qui n'est pas elle-même, et qui parvient à une maturité d'autant plus complète, pour ainsi dire, qu'elle se dépouille de tous les produits des modes passagères de la société ; et qui atteint à cette plénitude, parfaitement peut-être – c'est la source de la joie tragique et de la perfection de la tragédie – quand le monde lui-même a disparu dans la mort » (tr. B. L., *Explorations*, p. 158).

⁷⁹⁹ W. B. YEATS, « Poetry and Tradition » (1907), in *Essays and Introductions, op. cit.*, pp. 252-253. « Ce n'est que lorsque nous nous amusons de quelque chose et en faisons un jeu que nous nous montrons son maître et gardons l'esprit libre pour la force. Le feu dévorant et l'épée meurtrière sont des morceaux d'éternité [...], et ce n'est que devant ceci, devant un amour comme celui de Tristan et Iseult, devant la mort noble ou ennoblée, que l'esprit libre peut se permettre autre chose qu'une douleur brève [...] et c'est ainsi que jusqu'à la fin du monde, la force rira et la sagesse pleurera » (tr. Dominique Catherine, *Essais et Introductions*, p. 179).

the writing itself, ascended into that tragic ecstasy which is the best that art – perhaps that life – can give⁸⁰⁰.

Dans *A Vision*, il évoque également les « phases » lunaires marquées par le conflit intérieur caractéristique de la tragédie⁸⁰¹. Enfin, dans la synthèse que constitue l'essai « A General Introduction for my Work », en 1937, il ramasse sa pensée en une formule :

I have heard Lady Gregory say, rejecting some play in the modern manner sent to the Abbey Theatre, « Tragedy must be a joy to the man who dies »⁸⁰².

A ce point, la théorie du masque vient croiser celle de la tragédie : en faisant du masque l'« antithèse émotionnelle » du moi⁸⁰³, Yeats trouve une traduction personnelle de l'injonction nietzschéenne de volonté de puissance. Lorsque Zarathoustra dit « surpasse-toi »⁸⁰⁴, il désigne et exalte le conflit interne à la psyché, le « Dialogue of Self and Soul ». C'est cette lutte entre ce qu'il est et ce qu'il tend à devenir qui caractérise le héros tragique, répondant en cela à une autre proposition de Nietzsche : nous sommes obligatoirement des étrangers à nous-mêmes⁸⁰⁵. Le héros, au bout d'un parcours qui n'est qu'un combat avec lui-même, trouve son « anti-

⁸⁰⁰ W. B. YEATS, « The Tragic Theatre », *ibid.*, p. 239. « Une rêverie où la passion croît jusqu'à ce que la douleur l'emporte au-delà de la douleur vers la pure contemplation [...] l'acteur, dont l'art avait paru maladroit et inachevé, comme l'écriture même, s'éleva jusqu'à cette extase tragique qui est le meilleur que l'art – que la vie peut-être – puisse donner » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, pp. 159-160).

⁸⁰¹ W. B. YEATS, *A Vision*, *op. cit.*, p. 83.

⁸⁰² W. B. YEATS, « A General Introduction for my Work », in *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 523. « J'ai entendu dire par Lady Gregory qui refusait une pièce dans la veine moderne, proposée au Théâtre de l'Abbaye : « La tragédie doit être une joie pour l'homme qui meurt » » (tr. J. G. et E. H., *Essais et Introductions*, p. 38). Il reprend la même expression directement à son compte, à la même période, dans son introduction à *The Oxford Book of Modern Verse*, Oxford, Clarendon Press, 1936, p. XXXIV : « In all the great tragedies, tragedy is a joy to the man who dies ».

⁸⁰³ Dans son autobiographie, Yeats évoque tous les poètes de ce qu'il appelle « The Tragic Generation », et en particulier Henley, dont il dit : « When I think of him, the antithesis that is the foundation of human nature being ever in my sight, I see his crippled legs as though he were some Vulcan perpetually forging swords for other men to use » ; voir « Four Years », in *Autobiographies*, London, Macmillan, 1955, p. 128 ; il est encore plus explicite un peu plus loin dans le même chapitre : « As life goes on we discover that certain thoughts sustain us in defeat, or give us victory, whether over ourselves or others, and it is these thoughts, tested by passion, that we call convictions. Among subjective men (in all those, that is, who must spin a web out of their own bowels) the victory is an intellectual daily recreation of all that exterior fate snatches away, and so that fate's antithesis ; while what I have called « the mask » is an emotional antithesis to all that comes out of their internal nature ». *Ibid.*, p. 189.

⁸⁰⁴ Voir Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi Parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard (nrf), 1971, en particulier dès le prologue, pp. 22 sq, notamment : « Je vous enseigne le surhomme. L'homme est quelque chose qui se doit surmonter. Pour le surmonter que faites-vous ? [...] Le surhomme est le sens de la Terre. Que dise votre vouloir : soit le surhomme le sens de la Terre ! [...] » (texte français de Maurice de Gandillac, traduit de l'allemand *Also Sprach Zarathustra*, ed. Walter de Gruyter, 1968).

⁸⁰⁵ La citation entière est : « Nous ne nous connaissons pas nous-mêmes, nous les hommes de la connaissance, et nous sommes nous-mêmes inconnus à nous-mêmes. A cela il y a une bonne raison : nous ne nous sommes jamais cherchés – pourquoi faut-il qu'un jour nous nous trouvions ? » ; voir Friedrich NIETZSCHE, *Généalogie de la morale*, traduction inédite par Eric Blondel, Ole Hansen-Love, Theo Leydenbach et Pierre Pénisson, Introduction et notes par Philippe Choulet, Paris, Flammarion, (collection GF), 1996, Avant-propos, p. 25.

self », cette partie de soi à laquelle il aspire, et que Yeats fixe par le terme masque, comme il l'explique dans *Per Amica Silentia Lunae* :

The poet finds and makes his mask in disappointment, the hero in defeat⁸⁰⁶.

Toute l'œuvre du poète est de bout en bout parcourue par cette figure de la joie tragique, dont on trouve de multiples variantes, narratives, poétiques ou dramatiques. Dans *Mythologies*, le poète Hanrahan a choisi sa mort : « It is death he has chosen ; let him die, let him die, let him die »⁸⁰⁷. Dans l'œuvre théâtrale, la figure acousmatique du rire, analysée plus haut⁸⁰⁸, en est la manifestation la plus récurrente : dans *The Shadowy Waters*, lorsque Forgael cherche une femme, « one of the Laughing People »⁸⁰⁹ ; ou dans *Where There is Nothing*, lorsque Paul Ruttledge évoque « My wild beast, laughter »⁸¹⁰. Dans *The King's Threshold*, Seanchan convoque la jubilation poétique et le rire divin au milieu des ruines :

Seanchan : And I would have all know that when all falls
 In ruin, poetry calls out in joy
 Being the scattering hand, the bursting pod
 The victim's joy among the holy flame
 God's laughter at the shattering of the world
 And now that joy laughs out, and weeps and burns
 On these bare steps⁸¹¹.

Dans *Deirdre*, les musiciennes associent dans leurs chants l'amour, le rire, et la mort. Dans *A Full Moon in March*, les chants croisés de la Reine et du porcher peuvent être interprétés comme l'expression d'une joie tragique au cœur de la catastrophe. Enfin, l'œuvre poétique dans son entier est ponctuée aussi bien par la figure du rire, que par la figure de la joie tragique elle-même, telle qu'on la retrouve dans *The Gyres* :

Irrational streams of blood are staining earth ;
Empedocles has thrown all things about ;
Hector is dead and there's a light in Troy ;
We that look on but laugh in tragic joy⁸¹².

⁸⁰⁶ W. B. YEATS, *Per Amica Silentia Lunae*, in *Collected Works, Vol. 5 - Later Essays*, edited by William H. O'Donnell, New York, Scribner, 1994, p. 12.

⁸⁰⁷ « The Twisting of the Rope », in W. B. YEATS, *Mythologies*, ed. by Warwick Gould and Deirdre Toomey, London, Palgrave Macmillan, 2005, p. 152.

⁸⁰⁸ Voir deuxième partie chapitre 2.

⁸⁰⁹ *The Shadowy Waters, Dramatic Poem*, in *Var. Poems*, p. 231.

⁸¹⁰ *Var. Pl.*, p. 1102.

⁸¹¹ *Ibid.*, pp. 266-267. « Seanchan : [...] Et je voudrais que tous sachent que lorsque tout tombe / En ruines, la poésie crie de joie / Car elle est la main du semeur, la cosse qui éclate, / La joie de la victime dans la flamme sacrée, / Le rire de dieu devant le monde qui vole en éclats. / Et maintenant que la joie rie, pleure et brûle / Sur ces marches nues » (tr. J. G.).

Le rire a chez Yeats une fonction apotropaïque⁸¹³ : il défie la mort et transcende l'humain. Au point de jonction de la tragédie et de la farce, ce rire tragique donne tout leur sens aux figures burlesques des premiers prologues de l'œuvre théâtrale. Quoi qu'il en soit, au-delà de la figure du rire et de la joie, le héros trouve dans cette mutation intérieure une forme de dépassement de soi. La victoire de Deirdre, plus que le fruit de sa lutte avec Conchubar, est une victoire de la passion contre la peur, victoire qui la rend supérieure à la froideur de la mouette incarnée par l'épouse de Lugaid Redstripe, qui, avec son Roi, « moved the men and waited for the end »⁸¹⁴. A l'image du baiser réclamée par l'amante à son amant avant de mourir, le triomphe de l'amour ramène le langage de l'homme à celui de la passion. De la même façon, de la découverte de sa mortalité par Cuchulain dans *At the Hawk's Well*, au défi lancé à « l'homme rouge » dans *The Green Helmet*, puis d'une première mort dans *On Baile's Strand*, à une seconde dans *The Death of Cuchulain*, après en être revenu dans *The Only Jealousy of Emer*, tout le cycle consacré au héros légendaire, tel qu'il est relu par Yeats, n'est qu'un parcours initiatique dont chaque station est constituée par une épreuve de traversée de la mort, de la part d'un personnage qui peu à peu accepte son destin mortel et va au devant de lui. Enfin, le Christ de *Calvary* ne déclare-t-il pas audacieusement : « I have conquered death »⁸¹⁵ ?

2.2.2. Une relecture du concept de catastrophe.

De cette relecture du héros à la lumière de la pensée nietschénienne, Yeats tire une recomposition dans son entier de la fable tragique, en banissant de sa trame toute idée de renversement, ou catastrophe⁸¹⁶, caractéristique pourtant de la dramaturgie aristotélicienne, depuis les grandes œuvres des trois tragiques grecs, jusqu'à leurs disciples de l'Europe classique. Hélène Kuntz, analysant la *Poétique*⁸¹⁷, met en évidence le paradoxe selon lequel

⁸¹² « The Gyres », (*New Poems*, 1938), in *Var. Poems*, p. 564. « Irrationnels, des flots de sang souillent la terre. / Empédocle a tout renversé, tout dispersé, / Hector est mort, Troie s'embrase là-bas d'une lumière, / Et nous qui regardons, / Nous ne pouvons que rire avec une joie tragique [...] » (tr. Y. Bonnefoy, in *Quarante-cinq poèmes*, op. cit., p. 157). On retrouve également cette figure du rire face à la mort dans « Lapis Lazuli », « Upon a Dying Lady », « Under Ben Bulben » ou « Vacillation », ou enfin dans le « Dialogue of Self and Soul ».

⁸¹³ « Apotropaïque (du grec *apotropein*, détourner) : se dit d'un objet, d'une formule, servant à détourner les influences maléfiques. » *Grand Larousse Encyclopédique*, 1960.

⁸¹⁴ *Var. Pl.*, p. 356.

⁸¹⁵ *Calvary*, in *Var. Pl.*, p. 783.

⁸¹⁶ Le terme grec *katastrôphê* signifie renversement.

⁸¹⁷ Hélène KUNTZ, *La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, *Etudes Théâtrales* n° 23, 2002, Centre d'Etudes Théâtrales de l'Université Catholique de Louvain/Institut d'Etudes Théâtrales de l'Université Paris-III.

l'œuvre d'Aristote ne comporte aucune occurrence du mot « catastrophe », alors que cette même notion, dans la dramaturgie classique, s'est toujours construite à partir de la conception aristotélicienne de dénouement tragique comme renversement du bonheur au malheur :

J'appelle nouement ce qui va du début jusqu'à la partie qui précède immédiatement le renversement qui conduit au bonheur ou au malheur, dénouement ce qui va du début de ce renversement jusqu'à la fin⁸¹⁸.

Ce n'est que plus tardivement que le terme sera utilisé pour désigner le dénouement de l'intrigue. Aristote, pourtant, dans sa description générale de la tragédie, place bien l'« effet violent » au cœur de la composition de la fable tragique (élément analysé dans le chapitre 11 de la *Poétique*), en tant que renversement conclusif du bonheur au malheur, comme en témoigne l'exemple archétypal d'*Œdipe-Roi*. Dans la tragédie classique, le renversement et le dénouement tragiques se situent dans une cohérence logique, et résultent de l'histoire elle-même. La tragédie procède d'une esthétique de la complétude, qui vise à construire un drame bouclé sur lui-même. Le concept de renversement, dans ce contexte, est corrolaire du concept de dénouement. C'est l'esthétique du « bel animal » présenté dans le Chapitre 7 de la *Poétique*, qui compare la tragédie à un être vivant, dont elle doit avoir l'unité et les proportions. « Durant des millénaires », rappelle Jean-Pierre Sarrazac, « cette analogie a fait dogme et accompagné l'essor du drame »⁸¹⁹.

Chez Yeats, si, dès le début, le drame poétique n'obéit plus à cette règle de clôture, que vient consacrer un renversement final de situation⁸²⁰, ce n'est pas à cause d'un simple choix de format – en l'occurrence celui du drame poétique qui, adoptant la brièveté d'une pièce en un acte, se resserre sur l'épilogue de la fable, et rejette les péripéties dans des formes de récits rétrospectifs placés en début de drame. Cette forme de verbalisation caractéristique de son esthétique du drame poétique ne tient en effet pas essentiellement au resserrement de la fable. Si récit il y a, c'est surtout parce que la mort est un « non-événement », processus plus que résultat, voyage mental plus que péripétie soudaine. Comme on l'a vu plus haut, si l'on examine les grandes pièces tragiques de la première période, on ne trouve pas de grande

⁸¹⁸ Voir le chapitre 18 de ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, pp. 112 *sq.*, et également le chapitre 13, pp. 103 *sq.* ; les deux chapitres analysent l'agencement de la tragédie, en valorisant le dénouement funeste sur l'autre, à partir d'exemples d'Euripide et Sophocle.

⁸¹⁹ Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du Drame*, *op. cit.*, p. 42.

⁸²⁰ Comme il a été dit plus haut, certains textes ménagent encore une structure classique, où le renversement s'opère à la fin, par l'événement spectaculaire d'une destruction ou d'une mort accompagnée de manifestations naturelles apocalyptique : ainsi de *The Countess Cathleen*, *Where There is Nothing*, ou *The Unicorn from the Stars*. Ces textes, d'une facture plus traditionnelle, sont, comme par hasard, plus longs. Par ailleurs deux d'entre eux sont écrits dans une prose plus « réaliste », et deux également sont organisés assez classiquement en scènes.

scène dramatique de mort du héros dans le théâtre de Yeats. Le voyage initiatique au bout duquel le personnage se retrouve transformé fait plutôt écho aux différentes étapes de la mort du héros homérique, comme le rappelle Fiona Macintosh :

In the Homeric epic we see the emergence of the death scene in which death is represented as a process, and during the course of which the hero may be said to die on at least one occasion before his actual death⁸²¹.

Fiona Macintosh, croisant l'analyse anthropologique et la réflexion sur les codes de symbolisation et de représentation, établit des parallélismes entre les traditions de la Grèce ancienne, et les rites qui entourent la mort en Irlande, depuis les figures de messagers, jusqu'aux rites de deuils, depuis la préparation du corps jusqu'à son ensevelissement. Elle corrobore de ce fait cette réflexion de Jacqueline de Romilly⁸²², selon laquelle, dans le temps tragique, le passé et le futur sont ramassés dans le présent, puisque la mort ainsi annoncée, déplorée puis mise en récit induit une superposition des temps, plus que leur succession. Pour revenir à l'œuvre de Yeats, l'usage systématique de métaphores géographiques pour désigner ce voyage vers la mort est au demeurant le signe le plus tangible d'une telle transformation de la mort en lieu plus qu'en événement, et en processus plus qu'en résultat. Dans *Deirdre*, les musiciennes disent, alors que l'héroïne vient de disparaître derrière le rideau : « They are gone, they are gone. / The proud may lie by the proud »⁸²³. Dans *On Baile's Strand*, à l'espace de la maison et du royaume dont Conchubar veut clore les frontières s'oppose un territoire incertain ; et cette opposition, métaphysique autant que physique, sépare également le monde des vivants de celui des morts, ou du moins des créatures éternelles et surnaturelles que sont les « shape-changers » et les « women of the Country-under-Wave »⁸²⁴, dont Aoife semble

⁸²¹ Fiona MACINTOSH, *Dying Acts : Death in Ancient Greek and Modern Irish Tragic Drama*, Cork, University Press, 1994, p. 49. « Dans l'épopée homérique, on voit apparaître "la scène de mort", dans laquelle la mort est représentée comme un processus au cours duquel le héros, si l'on peut dire, meurt au moins une fois avant sa mort véritable ».

⁸²² voir Jacqueline DE ROMILLY, *Le Temps dans la tragédie grecque*, Paris, 1971, p. 11.

⁸²³ *Var Pl.*, p. 387.

⁸²⁴ Cuchulain, rêvant d'une alliance avec le jeune homme, parle de leurs équipées dans les montagnes : « We will hunt the deer and the wild bulls ; / And, when we have grown weary, light our fires / Between the wood and water, or on some mountain / Where the Shape-Changers of the morning come ». (*Var. Pl.*, pp. 505-506) Plus loin, lorsqu'il lui offre son manteau, il en décrit l'origine surnaturelle : « It was woven / By women of the Country-under-Wave / Out of the fleeces of the sea ». (*Ibid.*, p. 508) En ménageant le jeune homme, et en préservant la mémoire d'Aoife, Cuchulain ménage autant cet univers surnaturel, qu'un simple ennemi. L'enjeu du conflit dramatique est donc plus métaphysique que ses apparences en quelque sorte géo-politiques, et l'agitation de Conchubar et des rois, ne le laissent supposer de prime abord. Dans *The Only Jealousy of Emer*, on retrouve d'ailleurs une géographie implicite séparant la scène proprement dite, purgatoire dans lequel gît le mourant, d'un hors-scène désignant de fait le territoire des morts, où Bricriu et Fand cherchent à entraîner Cuchulain.

l'alliée menaçante. D'une façon générale au demeurant, les espaces extérieurs, ouverts sur l'océan, désignent plus ou moins explicitement le Tir-nan-og, où évoluent les oiseaux à têtes d'homme et les « everliving creatures », et où les morts ne sont précisément que des « vivants-à-jamais ». C'est particulièrement vrai de *The Green Helmet*, lorsque l'homme en rouge surgit explicitement de la mer, ou de *The Shadowy Waters*, où la métaphore du voyage est au fondement même de la fable dramatique.

De ce fait, la « catastrophe » tragique est dans le théâtre de Yeats traitée selon deux variantes possibles : soit elle va avoir lieu, mais est inéluctable et annoncée dès le départ ; soit elle a déjà eu lieu, et il n'y a alors plus qu'à y revenir dans une sorte de lamento théâtralisé. Dans l'un ou l'autre de ces deux cas de figure, dès lors que cette catastrophe est considérée comme donnée *a priori*, objet d'une ré-exposition perpétuelle, la fable ne peut qu'être prise à son terme, et l'action resserrée à sa plus simple expression :

On s'aperçoit que ce texte conçu comme l'exposition d'une action dramatique, se refuse à introduire quelque action que ce soit et à projeter, au devant d'elle, un futur. L'exposition se constitue elle-même en but absolu ; l'action s'épuise dans le dévoilement, au lieu d'y prendre son origine. Le poème exclut le schéma même de l'action⁸²⁵.

L'analyse des situations initiales des pièces fera apparaître une classification selon leur appartenance à l'un ou l'autre de ces deux catégories. Ainsi dans *Deirdre*, si Yeats sélectionne un moment particulier du récit, ce n'est pas, ou pas essentiellement, contrairement à ses allégations⁸²⁶, par la simple contrainte formelle du drame poétique en un acte. Ce qu'il donne comme cause n'est en réalité qu'un effet : derrière une soumission déclarée à un facteur technique, ce qui intéresse l'écrivain, c'est le parcours intérieur du personnage tragique. Lorsqu'il ramène la figure de Deirdre à son modèle grec, c'est bien de cela qu'il s'agit, dans ce qui apparaît désormais comme la tragédie de Deirdre face à l'inéluctabilité de sa propre mort. A l'ouverture de la pièce, la faute est consommée : Naoise et Deirdre ont fui, transgressant l'ordre royal. La décision de leur retour est, de l'aveu même de Yeats, une acceptation de la mort⁸²⁷. Si la catastrophe n'est pas encore effective, et si le drame s'ouvre au

⁸²⁵ Peter SZONDI, *Poésies et poétiques de la modernité*, op. cit., p. 112.

⁸²⁶ « [...] in arranging the story for the bounds of a one act play, I have had to leave out many details, even some important persons, that are in all the old versions ». *The Arrow*, 24 nov. 1906, in *Var. Pl.*, p. 389. « En reprenant l'histoire pour l'adapter au format d'une pièce en un acte, j'ai dû abandonner beaucoup de détails, et même quelques figures importantes, qui sont toutes dans les vieilles versions ».

⁸²⁷ : « Deirdre and her lover, as Synge tells the tale, returned to Ireland, though it was nearly certain they would die there, because death was better than broken love ». « The Tragic Theatre », in *Essays and Introductions*, op. cit., pp. 238-239. « Deirdre et son amant, selon le récit qu'en fait Synge, retournèrent en Irlande, malgré la quasi-certitude qu'ils y mourraient, parce que la mort était préférable à l'amour brisé » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 159).

seuil de son dénouement mortel, celui-ci est néanmoins connu dès les premières lignes. La question posée par la fable, dans la plus pure tradition épique, n'est plus quoi, mais comment. Comme le dit encore P. Szondi, la scène est dominée par « l'impuissance et par l'attente inquiète »⁸²⁸, dans un moment et un espace uniques. L'attente de l'arrivée du Roi crée un effet de ralentissement ; les mouvements sont rares, le drame ne se développe plus en différents épisodes meublés de péripéties, tels les chapitres d'un « roman théâtral » à la manière de Synge, mais est réduit à une confrontation de paroles opposées les unes aux autres, confrontation métaphorisée par la partie d'échecs, comme une mise en abyme de la partie réelle qui se joue devant nous. Cette métaphore du jeu d'échecs (Fergus : « We'll play at chess / Till the King comes »⁸²⁹), est elle-même doublement le signe que la mort est inéluctable. Outre qu'elle désigne par sa nature intrinsèque l'issue mortelle, la partie d'échecs en évoque une autre, celle que jouèrent les figures légendaires de Lugaidh Restripe et de son épouse, dont les personnages, qui en sont les doubles, connaissent et évoquent le destin. La pièce n'est donc que la chronique d'une mort annoncée, ou le « re-jeu », avec variantes, d'un récit déjà écrit, constamment à ré-écrire, re-dire et re-chanter. Ce qui étonne un critique comme S.B. Bushrui⁸³⁰ semble ainsi le fondement même de la structure de *Deirdre* : l'absence d'action dramatique – dont Peter Szondi fait l'une des caractéristiques majeures du drame symboliste :

La pièce en un acte et le drame ont bien en commun le point de départ, à savoir la situation, mais non pas l'action dans laquelle les décisions des personnages modifient sans cesse la situation initiale et la conduisent vers le point final de la résolution⁸³¹.

⁸²⁸ Peter SZONDI, *op.cit.*, p. 106.

⁸²⁹ *Var. Pl.*, p. 355.

⁸³⁰ « Much of the preceding dialogue and action is weakened by our feeling that the death of the lovers is a foregone conclusion », in Suheil Badi BUSHRUI, *Yeats's Verse Plays : the Revisions, 1900-1910*, Oxford, Clarendon Press, 1965, p. 125.

⁸³¹ Il faut en réalité nuancer, à propos de *Deirdre*, ce concept de catastrophe inaugurale. Pour reprendre les termes d'Hélène Kuntz, on peut en effet parler ici aussi bien d'un mouvement progressif que rétrospectif de la fable héroïque, du moins dans la version proposée par Yeats : rétrospectif, parce que le mythe de l'amour tragique, du *liebestod*, est d'emblée développé dans les paroles et les chants des musiciennes, et que d'emblée également, les personnages se comparent à Lugaid Restripe et sa femme, scellant ainsi eux-même leur propre destin ; dans ce cas, la fable n'est que la mise en œuvre de ce qui a déjà été dit ; progressive parce que, malgré tout, les musiciennes font semblant de ne pas savoir, et ménagent le doute sur l'issue du drame ; et parce que Deirdre, tout en connaissant son destin, l'affronte sur des modes différents : elle le fuit, le craint, puis au bout d'un moment seulement l'accepte, et va au devant de lui. Il y a donc à la fois rétrospection et progression, ou plutôt, sans parler véritablement de progression dramatique, un « gonflement jusqu'à son paroxysme d'une situation posée au départ ». Hélène Kuntz, à propos d'une telle ambivalence de structure, parle d'une « hésitation dramaturgique », suggérant que cette émergence historique d'une dramaturgie rétrospective fondée sur le concept de catastrophe inaugurale ne se fait pas sans hésitations. Voir Hélène KUNTZ, *op. cit.*, p. 48.

Les autres pièces concernées par une telle structure en montreront les mêmes signes extérieurs, y compris dès les premiers drames de facture plus traditionnelle, écrits au tournant du siècle. Dans *The Land of Heart's Desire*, la jeune Mary a décidé de son destin, et toute négociation est vaine. Dans *Kathleen ni Houlihan*, la récurrence obsessionnelle du motif des morts et du deuil dans les chants de Kathleen vient contredire l'apparent libre-arbitre de Michael Gillane, et fermer toute possibilité d'alternative à une perception unilatéralement tragique de la fable par le lecteur/spectateur. Dans *On Baile's Strand*, la scène initiale des deux mendiants ne vaut pas seulement comme récit, mais surtout comme effet d'annonce : la parole anticipe sur l'événement, et toute la fable semble (littéralement) jouée d'avance. Yeats, entre le prologue et l'épilogue de la pièce, dont les mendiants sont dans les deux cas les principaux acteurs, tisse une toile qui transforme la mort en destin⁸³².

Dans tous ces exemples donc, ce qui sépare le héros de sa fin, c'est « le temps vide qui ne peut plus être rempli par aucune action, un espace pur ouvert sur la catastrophe »⁸³³. Celle-ci, parce qu'elle est annoncée, est privée de toute capacité conclusive. La mort, qui était initialement, dans le modèle tragique ancien, un événement violent, fruit du « renversement » aristotélicien, consacrant à la fois le *fatum* attaché au héros et la clôture finale du drame, perd son caractère de soudaineté, et devient une mort à étapes, ou à répétitions, dans une fable qui n'est plus constituée, comme dit Peter Szondi, que du temps qui sépare le héros de l'annonce de sa mort à sa mort effective, et du voyage intérieur qui lui permet de l'affronter.

Un cas de figure différent sera représenté par la plupart des pièces pour danseurs, inspirées du Nô. On est confronté dans ce contexte à un drame résolument « post-catastrophique », puisqu'entièrement construit, en quelque sorte, sur les ruines du passé, et le retour des fantômes, de personnages déjà morts. La structure même du Nô permet à Yeats d'épuiser ce motif du retour, et de remettre en question toute linéarité conduisant à un dénouement du drame. Dans *Calvary*, le Christ que nous voyons et entendons est spectral, puisqu'il est déjà mort. Ce qui est joué devant nous est un « rêve rétrospectif », lorsque, revivant sa marche vers le calvaire, il est confronté à la remise en question de ses actions passées, face à Lazare et Juda. Yeats suit les traces d'une structure dramatique dans laquelle

⁸³² Dans le cas de *On Baile's Strand* cependant, et pour des raisons différentes de l'exemple précédent, le « rétrospectif » croise également le « progressif ». Dans la première scène, le mendiant aveugle s'avère en effet mentir, et annoncer le faux pour le vrai : Cuchulain acceptera de prêter serment, et c'est lui qui tuera son fils, et non l'inverse. La manipulation du spectateur opérée par la parole est à la source d'une nouvelle dimension tragique, lorsque le stéréotype épique, annoncé par le mendiant, contredit la réalité dramatique qui va suivre. Ce jeu de variation et de miroir déformant, tout en ménageant le cadre épique de la fable, le met à distance et l'interroge en le détruisant partiellement.

⁸³³ Peter SZONDI, *Théorie du Drame Moderne*, op. cit., p. 78.

le personnage fantomatique du *shite* cherche, par le retour sur des scènes anciennement douloureuses, à s'arracher à une vie antérieure marquée par la faute ou la frustration. C'est dans une introduction à *The Dreaming of the Bones* qu'il introduit pour la première fois ce concept de *dreaming back* : « The conception of the play is derived from the world wide belief that the dead dream back [...] through the more personal thoughts and deeds of life »⁸³⁴. Dans cette pièce également tout est, plus que joué d'avance, en quelque sorte « déjà joué ». Le « sujet » du poème dramatique n'est pas une action, puisque celle-ci se situe en amont du drame : les deux désastres, l'un récent, la révolte de Pâques écrasée dans un bain de sang, et l'autre lointain – la trahison de Diarmuid et Devorgilla –, sont évoqués et mis en perspective l'un par l'autre. De la même façon, l'une des sources de l'étrangeté de *The Only Jealousy of Emer* est que sa fable s'ouvre après ce qui semble être pourtant une clôture définitive du cycle constitué par les trois premières pièces (*At the Hawk's Well, The Green Helmet, On Baile's Strand*) : après la mort de son fils, et son combat avec les vagues, Cuchulain se trouve entre la vie et la mort – mais c'est précisément cet état transitoire qui est en jeu dans le drame.

Yeats revient par la suite sur cette idée du rêve rétrospectif dans son essai *A Vision*, en particulier dans la section intitulée « The Soul in Judgement » :

[...] A spirit may meet some spirit in the séance-room to ask forgiveness for something done in life, a forgiveness not always granted [...] In the *Dreaming Back*, the *Spirit* is compelled to live over and over again the events that had most moved it ; there can be nothing new [...]. All spirits inhabit our unconsciousness or, as Swedenborg said, are the *Dramatis Personae* of our dreams. One thinks of those apparitions haunting the places where they have lived that fill the literature of all countries and are the theme of the Japanese *Nô* Drama [...] ⁸³⁵.

Par ce procédé dramatique du rêve rétrospectif, ce qui est joué devant nous se déroule dans la mémoire – celle des musiciens d'abord, habités par une vision ; celle des spectres ensuite, le Christ ou les deux amants par exemple, que leur tourment fait revenir au seuil du monde des vivants. Selon les termes de Noël Péri, dans cette « conversation sacrée entre les morts et les vivants », « la frontière des mondes du rêve, de l'illusion et du réel, des spectres

⁸³⁴ Introduction à *The Dreaming of the Bones, The Little Review*, janvier 1919, in *Var. Pl.*, p. 777.

⁸³⁵ W. B. YEATS, *A Vision*, London, Macmillan, 1962, pp. 222, 226, 227. « Il peut arriver dans une salle de séances spirites qu'un esprit vienne rencontrer un autre esprit pour lui demander pardon de quelque chose qu'il a fait de son vivant, pardon qui ne lui est pas toujours accordé [...] Dans le *retour en Rêve, l'Esprit* est contraint de revivre perpétuellement les événements qui l'ont le plus ému ; il ne peut rien arriver de nouveau [...]. Tous les esprits habitent notre inconscient ou, comme l'a dit Swedenborg, sont les personnages dramatiques de nos rêves. On pense à toutes ces apparitions de spectres hantant les lieux où ils vécurent, à toutes ces apparitions qui foisonnent dans la littérature de tous les pays et constituent le thème du drame *Nô* japonais. [...] » (tr. L. G. G., *Vision*, pp. 216, 219, 221).

et des individus de chair, de l'effroi et de la compassion, est le lieu de l'action »⁸³⁶. Contrairement au Nô pourtant, les personnages ne sont pas absous à l'issue du drame. A l'exception de Cuchulain, dans *The Only Jealousy of Emer* – mais au prix de la solitude d'Emer –, aucun des personnages concernés par ce retour n'est sauvé. Leur parcours, entre « procès » et « passion », reste circulaire, refermé sur leur isolement : l'espace-temps dramatique semble être celui d'un purgatoire perpétuel.

Le cas de figure de *Purgatory* constitue précisément, en fin de parcours de l'œuvre, un exemple synthétique de ce théâtre où, à une catastrophe brutale, se substitue une « mort par étapes », effective ou annoncée. D'un côté, la pièce fonctionne quasiment comme un cas d'école de « dramaturgie rétrospective ». Sur le modèle de *La Maison brûlée* de Strindberg, elle présente en effet un personnage de vieillard hanté, face aux ruines d'une maison d'enfance, par un passé tragique. Ressassant, dans le désespoir et la haine, la faute d'une mère déclassée par amour, souillée symboliquement autant que physiquement par un époux roturier et alcoolique, il accuse son père de la ruine aussi bien de sa mère, morte en couches, que de la « Big House », ou Grande Maison, symbole d'un passé glorieux, raffiné et aristocratique, incendiée un soir de beuverie. Par vengeance, le fils a tué son père, la nuit-même où a brûlé la maison. De l'autre, le drame est encore à venir : des décennies plus tard – au moment où s'ouvre le drame –, lorsque ce fils, devenu vieillard, se retrouve face à la vision hallucinée, au milieu des ruines, des amours de ses parents disparus, il tue son propre fils rebelle et solidaire du grand-père, dans un accès de démence vengeresse. En tuant en ce fils aussi bien le double du grand-père, que son propre double, il ré-itére ainsi sa faute, tout en s'en punissant par personne interposée. Le jeu de doubles virtuose, dans l'écriture, entre les deux personnages, fait de la pièce une boucle où les deux catastrophes se rejoignent et se répondent en miroir, dans un temps circulaire fermé sur un purgatoire perpétuel, sans issue possible. L'anniversaire de la nuit de noces fonde le rêve rétrospectif. Le bruit des sabots du cheval montre que l'hallucination recommence. La mort est à la fois passée et à venir, et le drame se déploie dans l'intervalle entre les deux, concentré sur la ré-itération obsessionnelle de la faute originelle.

⁸³⁶ François LACHAUD, introduction à Noël PERI, *Etude sur le drame lyrique japonais*, Paris, éd. de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, 2004, p. 9.

2.2.3. Une mort verbalisée : la voix au cœur d'un parcours initiatique.

Quoi qu'il en soit, c'est de ce traitement particulier de la catastrophe – le voyage intérieur du protagoniste vers sa mort, ou le retour du mort sur sa vie et son passé – que résulte le trait le plus caractéristique de l'écriture tragique yeatsienne : dans un drame ramené à l'épisode final de la mort, de la perte et du deuil, à l'événement soudain se substitue en effet sa verbalisation : son annonce angoissée ou prophétique, son ressassement par la parole, son commentaire, son développement élégiaque ; la mort n'est que parole. Hélène Kuntz, pour sa part, évoque des personnages qui « apparaissent moins comme des acteurs que comme des narrateurs »⁸³⁷. Yeats, de son côté, n'hésite pas à placer la parole lyrique au cœur de l'esthétique tragique : « All is lyricism, unmixed passion, “the integrity of fire” », déclare-t-il dans « The Tragic Theatre »⁸³⁸. Il reprend le terme vingt ans plus tard dans *A Vision* : « [...] an intensity which is never dramatic but always lyrical and personal [...] »⁸³⁹.

Ce croisement, dans la forme dramatique, entre épique et lyrique – déjà abordé dans notre deuxième partie sous l'angle de l'organisation énonciative de la parole – prend, dans l'écriture tragique, des formes spécifiques selon que l'on aborde la première ou la seconde partie de l'œuvre. Jusqu'au *Plays for Dancers*, le poète dramatique démultiplie une parole lyrique partagée clairement entre regardant et regardé : le chœur des musiciennes de *Deirdre*, les femmes et les mendiants de *On Baile's Strand*, le peuple de *The Countess Cathleen*, entourent à chaque fois la voix du protagoniste – lequel n'est lui-même, à l'instar du poète, qu'une figure « raging in the dark »⁸⁴⁰, ou « a bird's sleepy cry / Among the deepening shades »⁸⁴¹. Plus tard, à partir de *At the Hawk's Well*, la voix du ou des protagonistes – les

⁸³⁷ Hélène Kuntz, dans son essai sur la catastrophe, analyse dans le drame ibsénien notamment, comment l'actualisation d'un passé honteux dans le présent du conflit dramatique induit une fable en forme de procès où le récit fait irruption dans le drame comme un corps étranger. J. P. Sarrazac parle, quant à lui, du « principe bakhtinien de romanisation, d'influence rénovatrice du roman sur le théâtre ». On voit comment Yeats se démarque d'un tel parti-pris, qui procède plus de l'esthétique naturaliste, au profit d'une parole épico-lyrique tournée vers l'élégie, et l'évocation d'une mémoire plus subjective que proprement psycho-biographique. Voir Hélène KUNTZ, *op. cit.*, pp. 44 sq. (section intitulée « Témoigner, raconter, nommer : une logique du dévoilement »), et J. P. SARRAZAC, « Une mise en pièce(s) du théâtre ? », entretien avec H. Kuntz et D. Lescot, in *Théâtre en pièces, le texte en éclat*, sous la direction d'E. Wallon, *Etudes Théâtrales*, Louvain-la-Neuve, 1998, p. 45.

⁸³⁸ *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 240. « Tout est lyrisme, passion sans mélange, “l'intégrité du feu” ». Si le terme « lyrique » peut renvoyer à l'idée de voix, il est également employé par Yeats plus généralement, lorsqu'il s'agit de désigner la « passion », par opposition à l'« action » – ce qui renvoie indirectement, cela dit, à la rêverie d'une voix poétique.

⁸³⁹ *A Vision*, *op. cit.*, p. 141. « [...] Une intensité qui n'est jamais dramatique, mais toujours lyrique et personnelle [...] » (tr. L. G. Gros, *Vision*, p. 144).

⁸⁴⁰ Voir le poème « The Choice », in *Var. Poems*, p. 495.

⁸⁴¹ Il s'agit des deux derniers vers du poème « The Tower », écrit en 1926 et publié dans le recueil du même nom. Voir *Var. Poems*, p. 416.

amants de *The Dreaming of the Bones*, le Christ, Cuchulain – semble quasiment l'émanation de celle, alternativement chantée et parlée, des musiciens. Ceux-ci, qui encadrent la fable au point de parfois s'y substituer, déroulent une parole compassionnelle qui redouble et amplifie la plainte du héros ou de l'héroïne.

2.3. Le « regardé » : voix de la mort dans la première partie de l'œuvre.

Si la parole est bien au cœur du rituel de passage que constitue le voyage héroïque vers la mort, ce n'est que par la performativité d'une voix qu'elle trouve toute son efficacité. Dans *A Vision*, Yeats va jusqu'à parler concrètement de l'énergie physique vecteur de cette métamorphose : « He [The actor] must discover or reveal a being which only exists with extreme effort, when his muscles are as it were all taut and all his energies active »⁸⁴². C'est le geste même de la parole prise par le protagoniste qui, doué d'un pouvoir transcendant, simultanément annonce et transforme la réalité, opère la mutation de la défaite en gloire. Dès 1902, Yeats ne ramenait-il pas la passion du héros à un cri repoussant les limites du monde : « In *The Shadowy Waters* human love, and in *Cathleen Ni Houlihan* love of country, become through their mere intensity a cry that calls beyond the limits of the world »⁸⁴³. Peu de temps après, il précise dans *Samhain*, l'articulation entre l'expression de la passion et la matérialité sonore des mots : « What the ever moving delicately moulded flesh is to human beauty, vivid musical words are to passion »⁸⁴⁴. La joie tragique ne trouve son expression que sur scène, et l'éloquence sublime ou transfigure les larmes : « Now I listen breathless to sentences that may never pass away, and as they filled or dwindled in their civility of sorrow, the player [...] ascended into that tragic ecstasy which is the best that art – perhaps that life – can give »⁸⁴⁵. Les héros, à l'instar des figures shakespeariennes, trouvent en leur parole le chemin d'une

⁸⁴² W. B. YEATS, *A Vision*, *op. cit.*, p. 84. « [L'acteur] doit découvrir ou révéler un être qui n'existe qu'au prix d'un extrême effort, quand tous ses muscles sont pour ainsi dire bandés à fond et toutes ses énergies actives » (tr. L. G. G., *Vision*, p. 92). Dans cet extrait du livre premier intitulé *The Great Wheel*, Yeats s'appuie sur la métaphore de la Commedia dell'arte pour expliciter les concepts de « Daimon », « Body of Fate », « Will », et « Creative Mind », qu'il assimile respectivement au metteur en scène, au canevas imposé, au rôle masqué, et à l'improvisation corporelle et verbale.

⁸⁴³ W. B. YEATS, « The Freedom of the Theatre », in *Uncollected Prose*, *op. cit.*, p. 298.

⁸⁴⁴ W. B. YEATS, « Samhain 1904 », in *Explorations*, *op. cit.*, p. 167. « Les mots musicaux et expressifs sont à la passion ce que la chair mobile, délicatement modelée, est à la beauté humaine » (tr. B. L., *Explorations*, p. 156).

⁸⁴⁵ W. B. YEATS, *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 239. « [...] maintenant j'écoutais haletant des phrases qui ne s'effaceront peut-être jamais, et tandis qu'elles s'enflaient ou s'amenuisaient dans leur sobriété douloureuse, l'acteur [...] s'éleva jusqu'à cette extase tragique qui le meilleur que l'art – que la vie peut-être – puisse donner » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, pp. 159-160).

lucidité hors du commun, faisant apercevoir « the sudden enlargement of their vision, their ecstasy at the approach of death »⁸⁴⁶.

Même discrète, la séquence parlée-chantée des marins mourants dans *The Shadowy Waters* est de ce point de vue exemplaire⁸⁴⁷. Paradoxalement, alors que le combat fait rage, la rythmique des vers, les jeux d'écho, les exclamations, sont le signe non d'une parole de violente souffrance, mais de l'exaltation passionnée d'un voyageur à mi-chemin entre l'ici-bas des vivants et l'extase de l'au-delà. La simple simultanéité fulgurante de la mort et de sa verbalisation – « O ! I am slain ! » – suspend en un instant de vision extatique le passage dans l'au-delà, avant la métamorphose en oiseau-à-tête-d'homme. Du même ordre est la double réplique finale des deux amants, larguant les amarres et clôturant cette fable wagnérienne de *liebested* sur une parole poétique où la volubilité lyrique double l'extase érotique de la mort. En italique dans le texte – à l'exception de la didascalie finale –, nous soulignons les effets de reprise de termes ou de construction, extrêmement nombreux.

Decora : *The sword is in the rope –
The rope's in two – it falls into the sea,
It whirls into the foam. O ancient worm,
Dragon that loved the world and held us to it,
You are broken, you are broken. The world drifts away,
And I am left alone with my beloved,
Who cannot put me from his sight for ever.
We are alone for ever, and I laugh,
Forgael, because you cannot put me from you.
The mist has covered the heavens, and you and I
Shall be alone for ever. We two – this crown –
I half remember. It has been in my dreams.
Bend lower, O king, that I may crown you with it.
O flower of the branch, O bird among the leaves,
O silver fish that my two hands have taken
Out of the running stream, O morning star,
Trembling in the blue heavens like a white fawn
Upon the misty border of the wood,
Bend lower, that I may cover you with my hair,
For we will gaze upon this world no longer.*

⁸⁴⁶ *Ibid.*, pp. 522-523. « l'élargissement soudain de leur vision, leur extase à l'approche de la mort » (tr. J. G. et E. H.).

⁸⁴⁷ Voir le texte de la séquence en IIème partie, chapitre 1.5. : « Du théâtre acousmatique au drame musical ».

(*The harp begins to burn as with fire*)⁸⁴⁸.

Le caractère manifestement jubilatoire des répétitions, la richesse des images, induit une ivresse visuelle et sonore et un mouvement spiralé de l'écriture, dont l'embrasement de la harpe constitue un point d'orgue symboliquement orgasmique – cette harpe qui s'embrace d'elle-même semblant à l'image de la parole, prise dans une dérive sans que le sujet, ni du discours, ni de l'œuvre, n'intervienne plus. C'est le monde qui dérive autour des deux amants, et non l'inverse : la pièce se clôt à la fois sur un départ et sur une suspension. De même que le monde quittait Synge, plutôt qu'il ne le quittait, ce sont les marins qui, retournant vers le monde réel, restent dans un espace-temps narratif, alors que celui des amants est de l'ordre de la rêverie poétique, comme le dit Forgael dans sa réplique finale : « And dreams, that have had dreams for father, live in us »⁸⁴⁹. La mort généalogique a fait place à l'ouverture sur l'itération perpétuelle de rêves passés, présents et futurs, dont les héros sont les simples vecteurs.

Examinés plus rapidement, d'autres exemples confirment cette esthétique de l'extase verbale. Dans *The Land of Heart's Desire*, l'enfant-fée, figure déguisée de la mort, vient chercher la fiancée en chantant. Si dans *The Hour-Glass* le sage tente jusqu'au bout de résister à l'inévitable mort par une argumentation de plus en plus frénétique et désespérée⁸⁵⁰, dans *The King's Threshold* au contraire, l'état agonisant de Seanchan fait de son discours le délire visionnaire de quelqu'un qui assume et affronte sa fin. Symptomatiquement, le caractère poétique et musical de ses paroles chargées d'images, de jeux rythmiques, d'allitérations, d'homophonies, constitue la manifestation de cet état de grâce qui permet au personnage d'être en communication avec l'au-delà. L'état second de l'agonie fait se rencontrer la mort et la poésie, un espace de rêverie et une parole prophétique.

⁸⁴⁸ *Var. Pl.*, pp. 338-339. « Dectora : La lame est dans la corde – / La corde est rompue – elle tombe dans la mer, / Elle tourbillonne dans l'écume. O serpent du passé, / Dragon qui aimait le monde et nous liait à lui, / Tu es brisé, tu es brisé. Le monde dérive au gré des vagues / Et je reste seul avec mon bien-aimé / Qui ne peut m'éloigner de sa vue à jamais. / Nous sommes seuls à jamais et je ris, / Forgael, parce que tu ne peux m'éloigner de toi. / La brume a voilé les cieux, et toi et moi / Seront seuls à jamais. Nous deux – cette couronne – / Je me souviens à demi. C'était dans mes rêves. / Incline-toi, O Roi, que je puisse t'en couronner. / O fleur sur la branche, oiseau dans le feuillage, / O poisson d'argent que j'ai saisi de mes deux mains / Hors du courant d'eau vive, O étoile du matin / Qui tremble dans le bleu du ciel comme la tache blanche d'un faon / Dans la brume à la lisière du bois, / Penche-toi, que je te couvre de ma chevelure, / Car plus jamais nos yeux ne contempleront ce monde (*La harpe, comme enflammée, s'embrace*) ».

⁸⁴⁹ *Ibidem*.

⁸⁵⁰ Au dernier instant cependant, lorsqu'il se rend à l'évidence, ses derniers mots sont pour s'abandonner à la mort en un discours final où se mêlent vision de damnation et espoir de rédemption ; on reconnaît là une écriture contemporaine des révisions conjointes de *The Countess Cathleen* et de *The King's Threshold*, puisque cette scène finale de *The Hour-Glass* est également ré-écrite dans le contexte de la collaboration avec Craig et des prémisses de *Per Amica Silentia Lunae*, au début des années 1910.

Come nearer me that I may know how face
 Differs from face and touch you with my hands.
 O more than kin, O more than children could be,
 For children are but born out of our blood
 And share our frailty. O my chicks, my chicks !
 That I have nourished underneath my wings
 And fed upon my soul.

(He rises and walks down steps)

I need no help.

He needs no help that joy has lifted up
 Like some miraculous beast out of Ezekiel.
 The man that dies has the chief part in the story,
 And I will mock and mock that image yonder,
 That evil picture in the sky – No, no !
 I have all my strength again, I will outface it.
 O, look upon the moon that's standing there
 In the blue daylight – take note of the complexion,
 Because it is the white of leprosy
 And the contagion that afflicts mankind
 Falls from the moon. When I and these are dead
 We should be carried to some windy hill
 To lie there with uncovered face awhile
 That mankind and that leper there may know
 Dead faces laugh. *(He falls and then half rises)*
 King ! King ! Dead faces laugh. *(He dies)*⁸⁵¹

La réplique finale du personnage rend visible ce qui apparaît quasiment comme un rite de passage suspendant, le temps d'une dernière parole, le fil de l'action dramatique. Des signes récurrents théâtralissent la fierté d'une mort debout, et le défi à Dieu et au Roi : didascalies gestuelles de chute, de marche et de redressement, tonalité exclamative ou injonctive des phrases. Le discours pastoral – « O my chicks ! » – cède la place à la mise en scène symptomatique d'un dédoublement, signalé par l'emploi de la troisième personne. Partagé entre l'ici et l'au-delà, le personnage se construit lui-même sa statue posthume, qu'il met en scène dans l'exposé de ses dernières volontés. Au fil de la réplique, le passage subtil d'un temps à un autre induit une confusion qui rassemble passé, présent et futur dans une même éternité. L'imprécation apocalyptique se fond dans l'exaltation lyrique. Le mouvement du corps est aussi celui de la voix : le corps comme la voix sont pris dans une dialectique entre élan et chute, et la tonalité nietzschéenne de l'assertion finale, en quête d'une dernière extrémité du langage, se résout en un cri dionysiaque⁸⁵².

⁸⁵¹ *Ibid.*, pp. 309-310. Voir traduction en annexe I-17 p. 589.

⁸⁵² Sans entrer dans les détails, on peut suggérer que le porcher de *A Full Moon in March* possède également, à trente ans de distance, quelques-uns des caractères de Seanchan, en particulier dans une déclaration telle que : « Great solitudes have driven me mad » (*Var. Pl.*, p. 981) ; ou lorsque le personnage affronte la mort, et associe le motif du rire à cette fierté devant sa fin : « I look upon you without fear [...] I shall embrace body and

De la même façon, Deirdre, en se nommant à la troisième personne dès lors que devient certaine l'issue fatale, anticipe sur sa mort physique par une mort en quelque sorte linguistique ; cette mise en scène de soi fait écho à la mise en scène de sa propre mort par le poète Yeats⁸⁵³. Un tel dédoublement du personnage entre corps et esprit au seuil de sa mort est le signe de sa toute-puissance héroïque, et de l'émergence de son « anti-self », de son masque. Qui plus est, en se dédoublant ainsi entre un personnage envisagé comme déjà mort, et un locuteur qui donne des consignes concernant un futur *post-mortem*, Deirdre non seulement use du pouvoir magique d'être à la fois du côté des vivants et du côté des morts, mais elle fait aussi entendre la voix narratrice que, par un passage de relais, elle délègue à ses interlocutrices musiciennes. En usant d'ailleurs des mots qu'elles-mêmes ont employés au début de la pièce (« Deirdre's story right »), elle boucle ainsi une boucle, par laquelle ces femmes se retrouvent solidairement narratrices du mythe dont l'une d'elle est la protagoniste, manifestant de ce fait leur relation en miroir :

Women, if I die,
 If Naoise die this night, how will you praise ?
 [...] All through your wanderings, the doors of kings
 Shall be thrown wider open, the poor man's hearth
 Heaped with new turf, because you are wearing this
 (*gives musician a bracelet*)
 To show that you have Deirdre's story right⁸⁵⁴.

Plus loin, dans un passage déjà abordé plus haut⁸⁵⁵, elle évoque Naoise en un discours involontairement élégiaque, multipliant les marques d'éloge au moment même où il est assassiné. Une première mort extatique est ici jouée, puisque l'amant est emporté alors que son amante s'exalte dans l'évocation d'une passion où les corps fusionnent, à travers la sensualité du coup de foudre, puis de l'union mystique des lèvres, des cœurs, et du souffle.

Unseen by Deirdre, Naoise is gagged.
 The very moment these eyes fell on him,
 I told him ; I held out my hands to him ;
 How could he refuse ? At first he would not –
 I am not lying – He remembered you.

cruelty » (pp. 982-983). Le motif du rire est également introduit assez rapidement : « When I first heard your name, / I rolled among the dung of swine and laughed » (p. 983) ; ensuite, lorsque la Reine le menace de décapitation, c'est également par un rire qu'il lui répond (*ibid.*, p. 985).

⁸⁵³ En particulier dans le poème « Under Ben Bulben », évoqué plus haut.

⁸⁵⁴ *Var. Pl.*, p. 377. « Deirdre : Femmes, si je meurs, / Si Naoise meurt cette nuit, comment nous chanterez-vous ? / [...] Dans toutes vos errances les portes des rois / vous seront grandes ouvertes, le foyer du pauvre / Sera garni de tourbe fraîche, car vous porterez ceci / Elle donne un bracelet à la musicienne / Pour montrer que vous connaissez bien l'histoire de Deirdre ».

⁸⁵⁵ voir II^{ème} partie chapitre 3, point 1.2. : « dialogue dans le monologue ».

What do I say ? My hands ? – No, no, my lips –
 For I had pressed my lips upon his lips –
 I swear it is not false – my breast to his ;
(Conchubar motions ; Naoise, unseen by Deirdre, is taken behind the curtain)
 Until I woke the passion that's in all,
 And how could he resist ? I had my beauty.
 You may have need of him, a brave, strong man,
 Who is not foolish at the council-board,
 Nor does he quarrel by the candle-light
 And give hard blows to dogs. A cup of wine
 Moves him to mirth, not madness. *(She stands up)*

What am I saying ?

You may have need of him, for you have none
 Who is so good a sword, or so well loved
 Among the common people. You may need him,
 And what king knows when the day of need may come ?
 You dream that you have men enough. You laugh.
 Yes ; you are laughing to yourself. You say,
 "I am Conchubar – I have no need of him."
 You will cry out for him some day and say,
 "If Naoise were but living" – *she misses Naoise.*

Where is he ?

Where have you sent him ? Where is the son of Usna ?
 Where is he, O, where is he ?

*She staggers over to the musicians. The Executioners has come out with a sword on which there is blood ; Conchubar points to it. The Musicians give a wail*⁸⁵⁶.

Au moment même où Deirdre évoque leur premier regard, La mort entre, invisible (« unseen »), sur le plateau. Plus loin, elle est signifiée « en creux » par un instant de silence, de suspension et de vide. Après une longue « période » verbale développée en crescendo jusqu'au cri (« Where is he, O, where is he ? »), une suspension de la parole révèle d'abord la mort de Naoise. Celle-ci est en effet, en quelque sorte, un tiret : Deirdre s'interrompt sur le mot « living », comme si ce mot révélait par contraste, par un effet d'ironie tragique, l'événement en train de se produire derrière le rideau ; deux vers plus loin, un autre silence, et l'apparition du bourreau, confirment l'intuition initiale de l'héroïne ; un instant plus tard, une didascalie vient interrompre une amorce de prière de Deirdre, voire de lamentation – que les musiciennes prendront en charge un instant plus tard :

O, do not touch me. Let me go to him.
(pause)
 King Conchubar is right⁸⁵⁷.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, pp. 382-383. Voir traduction en annexe I-18 p. 590.

⁸⁵⁷ *Var. Pl.*, p. 383. « O ne me touchez pas. Laissez-moi aller à lui. *Pause.* Le roi Conchubar a raison ».

L'instantanéité d'une révélation fugitive, d'une *anagnorisis*, ou moment de conscience soudaine, est le pendant de la longue période verbale qui l'a précédée. A cet instant, Deirdre feint la soumission, pour pouvoir se tuer sur le corps de son amant : la décision de la mort s'opère dans la soudaineté très dramatique d'un silence⁸⁵⁸. Ce qui est révélé en effet, dans cette irruption soudaine du silence au milieu du flux verbal – ou, ailleurs, des plaintes – c'est l'au-delà de la mort, dans sa dimension métaphysique, comme lieu de l'indicible et de l'irreprésentable. Dans la séquence finale de *Deirdre*, les silences, leur mise en relation avec les paroles, et avec les lamentations des musiciennes, créent une partition sonore qui rend présent scéniquement non seulement le deuil, mais aussi l'événement de la mort. Plus tard, lorsqu'elle disparaît derrière le rideau, l'instant de sa propre mort sera marquée par un contraste violent, d'une grande densité dramatique, entre la consigne de silence des musiciennes :

Whispering were enough.
[...] *The Musicians begin to keen with low voices*⁸⁵⁹.

et, immédiatement derrière, les clameurs de la foule (« shouting outside »). La mort intime est un silence, mais la mort publique, elle, est une clameur.

2.4. Le « regardant » : La voix épico-lyrique du chœur dans les œuvres de la première période.

Avant même les *Plays for Dancers*, le mourant est donc l'objet du regard extérieur d'une foule ou d'un chœur qui l'accompagne de sa parole épico-lyrique, mêlant récits, commentaires, chants de deuil : à l'enchâssement des jeux de vision se superpose celui des niveaux de discours. Le diégétique intervient au milieu du mimétique, et la narration rappelle ou annonce les faits. Avec les *Plays for Dancers*, la narration est au présent, contiguë à l'action. Simultanément, et dans tous les cas, alors que ce regard et cette parole font du destin tragique un destin héroïque, le lyrisme se déploie dans un discours de *consolatio mortuorum* proche de la liturgie.

⁸⁵⁸ L'*anagnorisis*, ou reconnaissance, est ainsi décrite par Aristote dans la *Poétique* : « La reconnaissance [...] est le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance, ou qui conduit vers l'amour ou bien la haine des êtres destinés au bonheur ou bien au malheur ». Voir ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, ch. 11, pp. 101 sq.

⁸⁵⁹ *Var. Pl.*, p. 387. « Un chuchotement suffit. [...] *Les musiciennes entament à voix basse un chant de déploration* ».

2.4.1. Le spectacle de la mort.

Dans *Deirdre* le destin des héros semble d'emblée subordonné à sa soumission au modèle de l'œuvre d'art, ou du récit mythique, comme en témoignent les musiciennes, porteuses d'un récit qui ne trouve pas encore sa fin :

First Musician : Some dozen years ago, King Conchubar found
 A house upon a hillside in this wood,
 And there a child with an old witch to nurse her,
 And nobody to say if she were human,
 Or of the gods, or anything at all
 Of who she was or why she was hidden there,
 But that she'd too much beauty for good luck.
 He went up thither daily, till at last
 She put on womanhood, and he lost peace,
 And Deirdre's tale began. The King was old.
 A month or so before the marriage-day,
 A young man, in the laughing scorn of his youth,
 Naoise, the son of Usna, climbed up there,
 And having wooed, or, as some say, been wooed,
 Carried her off.

Second Musician : The tale were well enough
 Had it a finish⁸⁶⁰.

Deirdre elle-même, comme on l'a vu, manifeste peu avant sa fin son désir de consécration par la parole et le chant. Les musiciennes sont donc à la fois spectatrices d'un destin, responsable de sa métamorphose en œuvre de parole, et de la transmission de cette œuvre à la postérité. L'enchâssement du drame est justifié par la fonction épiciante du méta-discours, qui héroïse le personnage par le récit et l'élégie. Les musiciennes occupent une place marquée par une relation paradoxale du voir et du dire, par une dialectique entre spectacle et récit, où le récit est interrompu par le spectacle *in situ* des derniers moments du héros, et où, en même temps, le regard sur ce spectacle ne peut perdurer au-delà d'un « point de non-retour ». Les musiciennes parlent parce qu'elles voient ce que les autres ne voient pas, et en même temps, l'invisibilité finale de la mort oblige la parole et le récit à reprendre la première place : la parole est tantôt expression, tantôt substitut de l'invisible. On assiste donc aussi bien à ce que Macintosh nomme un « Ante mortem Process », marqué par toute une série d'annonces ou de

⁸⁶⁰ *Var. Pl.*, p. 346. « Première musicienne : Il y a quelques douze années le Roi Conchubar a trouvé / Une maison au flanc d'une colline dans ce bois / Et là une enfant sur qui veillait une vieille sorcière, / Et personne ne pouvait dire si elle était humaine / Ou venue des dieux, ni ne pouvait rien dire / De ce qu'elle était, ou pourquoi elle était cachée là, / Juste qu'elle était trop belle pour être heureuse. / Il s'y rendit chaque jour jusqu'à ce qu'enfin / Elle devint femme ; et il perdit le repos. / Alors commença l'histoire de Deirdre. Le Roi était vieux. / Un mois environ avant le jour des noces / Un jeune homme, dans le rire et l'insolence de sa jeunesse, / Naoise, fils d'Usna, grimpa là-haut, / Et l'ayant courtisée, ou au dire de certains s'étant laissé courtiser / Il l'enleva. / Seconde musicienne : Cette histoire serait belle si elle se terminait là ».

signes avant-coureurs de la mort, qu'à un accompagnement verbal et chanté de la mort elle-même. Dès l'ouverture de leur récit, les musiciennes, par l'emploi de signes connotant l'univers de la légende, tendent à faire de Deirdre une figure d'ores et déjà lointaine, comme s'il s'agissait d'une « Reine morte » des temps anciens :

First Musician : [...] There are certain hills among these woods
And there Queen Deirdre grew.
Second Musician : That famous Queen
Who has been wandering with her lover Naoise
Somewhere beyond the edges of the world ?⁸⁶¹

Trop belle pour être heureuse, elle est par nature cousine d'Hélène, et marquée par un destin pré-écrit. Par la suite, les musiciennes égrenent dans leurs interventions des indices du piège tendu par Conchubar : d'abord l'allusion aux préparatifs d'une noce ; puis cette question implicitement rhétorique commentant les premières répliques de Fergus : « Are Deirdre and her lover tired of life ? »⁸⁶² ; puis les avertissements concernant les hommes armés encerclant la maison : « Look there – there at the window, those dark men, / With murderous and outlandish-looking arms »⁸⁶³. Le terme « murderous » est lui-même répété trois fois, en même temps que sont évoqués les signes de sorcellerie et d'envoûtement de Conchubar :

There are strange, miracle-working, wicked stones
[...] They have so great an influence, if but sewn
In the embroideries that curtain in
The bridal bed⁸⁶⁴.

Enfin, leurs deux chansons prennent valeur d'annonce, jouant également d'une mise en abyme en exaltant l'une la tragédie d'amour d'Edain prisonnière de Midhir⁸⁶⁵, et l'autre l'extase du *Liebestod*.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 346. « [...] Et là dans ces bois il y a certaines collines / Et c'est là qu'a grandi la reine Deirdre. / Seconde musicienne : Cette Reine fameuse / Qui a erré avec son amant Naoise / Quelque part au-delà des confins du monde ? [...] ».

⁸⁶² *Ibid.*, p. 348. « Deirdre et son amant sont-ils las de la vie ? »

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 349. « Regardez là – là, à la fenêtre, ces hommes noirs / Aux armes meurtrières et étranges ».

⁸⁶⁴ *Ibid.*, pp. 361-362. « Il y a des pierres étranges, miraculeuses, maléfiques / [...] Elles ont une grande influence, pour peu / Qu'elles soient cousues dans les rideaux brodés / du lit nuptial [...] ».

⁸⁶⁵ Midhir, amoureux d'Edain, enferma celle-ci dans une tour ; la femme de Midhir, jalouse, transforme alors Edain en mouche. Mais comme Midhir prit un plaisir renouvelé à la voir voler, sa femme fut obligée de lui jeter un nouveau sort, et la fit transporter jusqu'à la demeure du dieu Aengus. Celui-ci à son tour enferma la belle dans une tour de verre, et l'envoûta de sortilèges jusqu'à ce qu'elle s'éprit de lui. Cette légende, connue sous le titre « La courtise d'Edain », est également évoquée dans la première version publiée de *The Shadowy Waters*, dans une réplique de l'un des marins, qui fut extraite du dialogue pour devenir l'un des deux textes introductifs à la pièce dans la version de 1906, sous le titre « The Harp of Aengus ». L'épisode évoqué dans *Deirdre* concerne le début du récit, lorsque Edain est encore prisonnière de Midhir.

Love is an immoderate thing
 And can never be content
 Till it dip an ageing wing
 Where some laughing element
 Leaps and Time's old lanthorn dims.
 What's the merit in love-play,
 In the tumult of the limbs
 That dies out before 'tis day,
 Heart on heart, or mouth on mouth,
 All that mingling of our breath,
 When love-longing is but drouth
 For the things come after death ?⁸⁶⁶

A la fin de la pièce, la séparation d'avec Naoise est une sorte de première mort, avant sa propre disparition derrière le rideau. La mort est donc annoncée, voire jouée, étape après étape, par le chœur autant que la protagoniste, sans que l'événement lui-même ne soit jamais montré. Juste avant de disparaître derrière le rideau, Deirdre invite les musiciennes à jouer et chanter. Cette injonction est à double sens, puisqu'implicitement il s'agit d'une annonce de leur double mort. Le chant qui suit accompagne la réunion des amants dans la mort.

Si *On Baile's Strand* n'est pas, comme *Deirdre*, encadrée par un trio de musiciennes conteuses, Cuchulain n'en accorde pas moins d'importance aux traces qui resteront de lui, et à la seconde vie posthume à laquelle il est promis, *post-mortem*, dans la mémoire des chants et des récits : ainsi dit-il à Conchubar « When we die, whe shall be spoken of in many countries », puis, un peu plus tard, « You and I leave names upon the harp »⁸⁶⁷. Cette seconde vie annoncée réclame de lui par avance d'être à la hauteur de sa future légende, comme si la hiérarchie entre les deux vies, la présente et la future, s'inversait, donnant ainsi une sorte de variante païenne et poétique du discours chrétien sur la préparation à l'au-delà. Quoi qu'il en soit, la mort ouvre autant qu'elle referme le parcours de Cuchulain, puisque son fils, qui mourra de ses mains, est également né de ce qu'il qualifie d'un combat à mort, celui de ses amours avec Aoife – Aoife qui envoie ce même fils pour assouvir sa vengeance :

Cuchulain : I never have known love but as a kiss
 In the mid-battle, and a difficult truce
 Of oil and water, candles and dark night,
 Hillside and hollow, the hot-footed sun
 And the cold, sliding, slippery-footed moon.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 375. « L'amour est sans mesure / Et n'est jamais satisfait / Tant qu'il ne plonge pas une aile vieillissante / Juste là où rebondit tout rire / Et où palit la vieille lanterne du temps. / Quel est le mérite du jeu de l'amour / Du tumulte des corps / Qui s'éteint avant le jour / Cœur contre cœur, bouche contre bouche / Tous ces souffles confondus / Quand le désir d'amour n'est que la soif / De ce qui vient après la mort ? »

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 483.

Conchubar : [...] Listen to me.
 Aoife makes war on us, and every day
 Our enemies grow greater and bear the walls
 More bitterly [...] ⁸⁶⁸

Pourtant, ce face-à-face avec la mort n'aura d'issue, cette fois-ci, ni dans une extase lyrique du héros, ni dans la parole compassionnelle d'un chœur. Non seulement Cuchulain affronte hors scène, et sans mots, sa propre mort, mais les commentaires épico-lyriques des deux mendiants, témoins du drame, n'ont rien de la tonalité pathétique des musiciennes de *Deirdre*.

Fool : He is going up to King Conchobar. 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 !

Blind Man : He sees King Conchubar's crown on every one of them.

Fool : There, he has struck at a big one ! He has struck the crown off it ; he has made the foam fly. There again, another big one !

Blind Man : Where are the kings ? What are the kings doing ?

Fool : They are shouting and running down to the shore, and the people are running out of the houses. They are all running.

Blind Man : You say they are running out of the houses ? There will be nobody left in the houses. Listen, fool !

Fool : There, he is down ! He is up again. He is going out in the deep water. There is a big wave. It has gone over him. I cannot see him now. He has killed kings and giants, but the waves have mastered him, the waves have mastered him !

Blind man : Come here, Fool !

Fool : The waves have mastered him.

Blind man : Come here !

Fool : The waves have mastered him.

Blind Man : Come here, I say.

Fool (*coming towards him, but looking backwards towards the door*) What is it ?

Blind Man : There will be nobody in the houses. Come this way ; come quickly ! The ovens will be full. We will put our hands into the ovens. (*They go out*) ⁸⁶⁹.

D'un côté certes, c'est de l'épification de la vie et du combat de Cuchulain par le Fou que naît l'héroïsme tragique du personnage. La lutte de Cuchulain avec les vagues, qui donnera son titre à la ré-écriture de la pièce *Fighting the Waves*, est une scène intrinsèquement épique qui n'a de sens que parlée. Le discours du Fou, chargé d'hyperboles et

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 489. « Cuchulain : Je n'ai jamais connu l'amour que comme un baiser / En pleine bataille, une trève éphémère / Entre huile et eau, chandelle et nuit sombre, / Collines et vallées, entre le pas rapide et chaud du soleil / Et celui froid, glissant, incertain de la lune. [...] Conchubar : Ecoute-moi bien. / Aoife est en guerre, et chaque jour / Nos ennemis grandissent et frappent plus durement / A nos murs [...] » (tr. Y. de B.).

⁸⁶⁹ *Ibid.*, pp. 523-525. Voir traduction en annexe I-19 p. 591.

d'exclamations, se fait l'écho de la perte de contrôle de lui-même de Cuchulain, et de l'incroyable vision de ce personnage affrontant l'océan. Les jeux de répétitions, et le ressassement d'une parole proche du bégaiement, disent aussi, paradoxalement, l'indicible du tragique, et cette limite atteinte de la folie, de ce que les yeux et les oreilles ont peine à croire – d'où l'importance symbolique de la présence de l'Aveugle qui ne voit pas, aux côtés du Fou qui regarde et raconte. Enfin, le duo de clown des deux mendiants, et la clôture prosaïque opérée par l'aveugle, qui ne perd pas de vue son intérêt ni son estomac, referme la fable sur une note burlesque qui renforce la solitude d'un Cuchulain en proie à la folie.

Pour finir, l'exemple de *The King's Threshold* montre de quelle façon se croisent, dans le discours choral, héroïsation épique et déploration. Dans la scène finale, les élèves ont la même fonction que les musiciennes de *Deirdre*, désindividualisés, ramenés à une fonction collective.

Oldest Pupil :	Take up his body, And cry that, driven from the populous door, He seeks high waters and the mountain birds To claim a portion of their solitude. [...]
Youngest pupil :	And cry that when they took his ancient right They took all common sleep ; therefore he claims The mountain for his mattress and his pillow.
Oldest Pupil :	And there he can sleep on, not noticing, Although the world be changed from worse to worse, Amid the changeless clamour of the curlew. [...]
Youngest Pupil :	Yet make triumphant music ; sing aloud, For coming times will bless what he has blessed And curse what he has cursed.
Oldest Pupil :	No, no, be still, Or pluck a solemn music from the strings. You wrong his greatness speaking so of triumph.
Youngest pupil :	O silver trumpets, be you lifted up And cry to the great race that is to come. Long-throated swans upon the waves of time, Sing loudly, for beyond the wall of the world, That race may hear our music and awake.
Oldest Pupil :	[...] Not what it leaves behind it in the light But what it carries with it to the dark Exalts the soul ; nor song nor trumpet-blast Can call up races from the worsening world To mend the wrong and mar the solitude Of the great shade we follow to the tomb.

*Fedelm and the Pupils go out carrying the litter. Some play a mournful music*⁸⁷⁰.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, pp. 309-311. Voir traduction en annexe I-20 p. 592.

Les répliques alternées du plus jeune élève et du plus vieil élève se répondent en écho, déroulant un discours à la fois d'hommage au mort, élevé à l'état de figure légendaire rendue à la nature, et de partage de son destin mortel. Leur dispute rhétorique partagée entre silence et musique n'a pour fonction que de superposer et faire dialoguer, en un orchestre acousmatique et mental, la vibration des cordes et le souffle des trompettes, la litanie de la parole rassemblant au bout du compte les instruments et le chant des voix.

2.4.2. Voix déploratives.

Dans la représentation du deuil que constitue le *topos* tragique, la plainte et les pleurs constituent l'élément le plus central, et la finalité même de la fable. Qu'il s'agisse d'effets de choralité émanant d'une foule éplorée, ou d'une déploration structurée à la manière du *keening* traditionnel irlandais, la *phonè* croise le *logos* en une échappée lyrique qui constitue un contrepoint dionysiaque à l'apollinisme du discours héroïque du mourant. Les voix séparées du corps, voix entendues, proches ou lointaines, ou la voix séparée des mots dont elle n'est initialement que le simple support – voix des pleurs, des plaintes, des cris, des clameurs – ne se placent plus du côté du *logos*, du discours et de la pensée, elles ne visent plus à émettre un message ordonné, transmis à un récepteur. « Il faut penser la tragédie », dit Nicole Loraux, « dans cette opposition des contraires »⁸⁷¹. Le chant est un élément actif, actant à part entière face aux autres modes d'énonciation. L'écoute est privilégiée par rapport au voir, le chant par rapport à la parole, et le lyrique par rapport au discursif. La poésie lyrique se mêle à la tragédie. Les plaintes se situent du côté de l'irrationnel, exprimant un « ailleurs » d'ordre émotionnel ou psychologique, de par l'expression de la souffrance et du deuil. La voix, les plaintes, le chant, expriment les grandes douleurs, c'est-à-dire ce que le discours ne peut expliciter. Sur ce point, Shakespeare est de nouveau un modèle de référence, des plaintes d'Ophélie à celles de Desdémone, en passant par le chant de Lear perdu dans la lande. Par les plaintes et le chant, l'affectivité, le sentiment sont livrés comme une rupture avec la rationalité de la parole et du discours. Ce qui fédère ces différents moments au sein de l'œuvre théâtrale, c'est l'abolition de la signification, condition du surgissement de l'émotion. Tout ce qui n'est pas pure voix disparaît, et notamment le registre du visuel. Celui-ci s'efface au profit d'une auto-nomination radicale de la voix. Dans les cris de Dectora, dans les plaintes des musiciennes, quelque chose de la distinction entre humanité et animalité est abolie ; dans

⁸⁷¹ Nicole LORAUX, *La Voix endeuillée, Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, p. 121.

ce renoncement à la parole, qui ranime la pure physicalité de la voix, une autre zone de l'être est touchée, liée probablement à nos toutes premières expériences de voix émises ou entendues. C'est pourquoi le sentiment toujours exprimé par ces moments privilégiés est celui de la perte absolue, et en même temps d'une véritable jouissance de cette perte. Selon Lacan, cette voix séparée du *logos* est le signe d'un manque, l'enjeu d'une pulsion, d'un désir de retrouvaille impossible avec le « Réel », c'est-à-dire l'innommable, ce qui échappe précisément à toute captation par le langage – et il n'est pas sans importance que cette voix, chez Yeats, soit la plupart du temps féminine, voix gémissante ou chantante des musiciennes ou des femmes en deuil et en pleurs, et pourvue d'une évidence, même si implicite, charge érotique.

Nous ne reviendrons pas sur l'exemple de *The Shadowy Waters*, déjà analysé dans notre première partie : y était démontré, justement, comment l'exploitation d'un matériau puisé dans les réalités culturelles de l'Irlande – la pratique du *keening* – permettait à Yeats de placer au cœur du drame une parole de deuil ou de déploration, tantôt individuelle, dans le cas de Dectora ou Aibric, tantôt collective, dans le cas des marins. De cet exemple fondateur, maintes fois retravaillé par le poète, plusieurs autres apparaissent comme des variations. Dans *On Baile's Strand*, la vision apocalyptique des trois femmes, juste avant le combat fatal entre Cuchulain et son fils, s'exprime sur un mode parlé-chanté caractéristique de cet état intermédiaire entre discursivité et affectivité. Le discours reste construit, fondé sur des jeux de questions/réponses mettant en scène le surgissement de la vérité à la manière des questions posées au sphinx, en en dramatisant la révélation. Dans le même temps, la litanie rythmique et homophonique issue d'une telle structure discursive en fait une forme de chant de deuil. L'originalité du passage repose sur l'astuce consistant à évoquer par une presque prétéition la déploration : lorsque celle-ci commence, elle est interrompue par la première musicienne qui en modère l'intensité et en diffère la performance, lui conférant une présence-absence plus dramatique que si elle était simplement entendue à ce moment.

First Woman : I have seen, I have seen !

Second Woman : What do you cry aloud ?

First Woman : The Ever-living have shown me what's to come.

Third Woman : How ? Where ?

First Woman : In the ashes of the bowl.

Second Woman : While you were holding it between your hands ?

Third Woman : Speak quickly !

First Woman : I have seen Cuchulain's roof-tree
Leap into fire, and the walls split and blacken.

Second Woman : Cuchulain has gone out to die.

Third Woman : O ! O !

Second Woman : Who could have thought that one so great as he
Should meet his end at this unnoted sword !

First Woman : Life drifts between a fool and a blind man
To the end, and nobody can know his end.

Second Woman : Come, look upon the quenching of this greatness.

The other two go to the door, but they stop for a moment upon the threshold and wail.

First Woman : No crying out, for there'll be need of cries
And rending of the hair when it's all finished⁸⁷².

Dans *Deirdre*, les musiciennes font écho par leur chant à l'héroïsme tragique des deux amants, lorsqu'ils se retrouvent dans la mort. Les métaphores animale et cosmique – les aigles et leur lit de nuages – consacrent leur métamorphose. De la même façon que dans *The King's Threshold*, elles mettent subtilement en scène la dialectique entre silence et plainte, à travers la phrase : « Though we were bidden to sing, cry nothing loud »⁸⁷³. On retrouve là un détail de la didascalie aperturale de la pièce : « The landscape suggests silence and loneliness ». Une telle tension inversement proportionnelle entre l'économie sonore des voix, et la gravité tragique de l'événement, annonce probablement l'esthétique des *Plays for Dancers* inspirées du Nô, lorsque Yeats explique que les moments d'intensité maximale, dans le drame, sont exprimés par la suspension des gestes, et l'immobilité des corps.

⁸⁷² *Var. Pl.*, p. 514. « Première femme : J'ai vu ! J'ai vu ! / Deuxième femme : Pourquoi cries-tu si fort ? / Première femme : Le Toujours-Vivant m'a fait voir ce qui vient. / Troisième femme : Comment ? Où ? / Première femme : Dans les cendres du bol. / Deuxième femme : Pendant que tu le tenais dans tes mains ? / Troisième femme : Parle ! Parle ! / Première femme : J'ai vu le toit de la maison de Cuchulain / Happé par le feu, et les murs se fendre et noircir. / Deuxième femme : Cuchulain s'en est allé pour mourir. / Troisième femme : O ! O ! / Deuxième femme : Qui aurait cru qu'un aussi grand que lui / Trouverait sa fin par une épée obscure. / Première femme : A la fin, la vie dérive entre un fou et un aveugle, / Ainsi nul ne peut connaître la fin. / Deuxième femme : Venez voir l'extinction de tant de grandeur. / *Les deux autres vont à la porte, mais elles s'arrêtent un instant sur le seuil et gémissent.* / Première femme : Ne pleurez pas, on aura besoin de vos larmes / Et vous vous arracherez les cheveux quand tout sera fini » (tr. Y. de B.).

⁸⁷³ Un vers du poème « Nineteen Hundred and Nineteen » en forme de question fait écho à une telle injonction : « But is there any comfort to be found ? / Man is in love and loves what vanishes, / What more is there to say ? [...] » in *Var. Poems*, pp. 429-430.

On peut clore cette série d'exemples avec la séquence finale de la mort de l'héroïne dans *The Countess Cathleen*. Dans cette scène, ré-écrite entre 1911 et 1913, tous les ingrédients d'un rite de deuil sont rassemblés en un quasi cas d'école, puisque chaque rôle y est soigneusement distribué de façon somme toute attendue.

[...] *The wind roars.*

Aleel : They begin a song
And there is still some music on their tongue.

[...] *The peasants return. They carry the Countess Cathleen and lay her upon the ground before Oona and Aleel. She lies there as if dead.*

A Peasant : We were under the tree where the path turns
When she grew pale as death and fainted away.
And while we bore her hither cloudy gusts
Blackened the world and shook us on our feet.
Draw the great bolt, for no man has beheld
So black, bitter, blinding, and sudden a storm.
One who is near the door draws the bolt.

Cathleen : O, hold me, and hold me tightly, for the storm
Is dragging me away.

Oona takes her in her arms. A woman begins to wail.

Peasants : Hush !

Other Peasants : Hush !

Peasant Women : Hush !

Other Peasant Women : Hush !

Cathleen, *half rising* : Lay all the bags of money in a heap,
And when I am gone, old Oona, share them out
To every man and woman : judge, and give
According to their needs.

A Peasant Woman : And will she give
Enough to keep my children through the dearth ?

Another Peasant Woman : O Queen of Heaven, and all you blessed saints,
Let us and ours be lost so she be shriven.

Cathleen : Bend down your faces, Oona and Aleel ;
I gaze upon them as the swallow gazes
Upon the nest under the eave, before
She wander the loud waters. Do not weep
Too great a while, for there is many a candle
On the High Altar though one fall. Aleel,
Who sang about the dancers of the woods
That know not the hard burden of the world,
Having but breath in their kind bodies, farewell !
And farewell, Oona, you who played with me,
And bore me in your arms about the house
When I was but a child and therefore happy,
Therefore happy, even like those that dance.
The storm is in my hair and I must go.
(She dies)

Oona : Bring me the looking-glass.

A woman brings it to her out of the inner room. Oona holds it over the lips of Cathleen. All is silent for a moment. And then she speaks in a half scream :

O, she is dead !

A Peasant : She was the great white lily of the world.

Another Peasant : She was more beautiful than the pale stars.
An old Peasant Woman : The little plant I loved is broken in two⁸⁷⁴.

Le discours héroïque de Cathleen se partage entre adieu, distribution christique de dons comme autant de parts d'elle-même, et fière confrontation finale précédant immédiatement sa mort, une fois de plus métaphorisée par une figure de voyage – « I must go ». Autour d'elle, les paysans rassemblés en une chorale mixte entament les exclamations de deuil, avant de rendre hommage à la morte dans un désordre soigneusement ordonné : même la voix discordante d'une âme égoïste y trouve sa place ; tandis qu'Aleel, avant et après cette micro-séquence, déverse de sa voix prophétique des imprécations apocalyptiques de destruction et de résurrection. Enfin, de même que dans *Deirdre*, la mort de Naoise, puis la décision par Deirdre de sa propre mort, étaient marquées par des silences, le même silence signale ici la révélation de la mort de Cathleen, avant l'éclat vocal du cri de Oona.

On le voit, toute une dramaturgie de « leçon des ténèbres » est ainsi mise en place à travers la mise en relation de ces différentes voix que sont la voix héroïque, et, autour d'elle, les voix multiples des chœurs, féminins ou mixtes, épiques ou lyriques. Lorsque Yeats évoque, après la reprise de *Deirdre* dans l'interprétation de Mrs. Campbell, le parcours du personnage, il n'est pas étonnant que le *climax* de ce parcours se cristallise sur un effet de voix : « "Is it not a hard thing that we should miss the safety of the grave and we trampling its edge ?" That is Deirdre's cry at the outset of a reverie of passion that mounts and mounts till grief itself has carried her beyond grief into pure contemplation »⁸⁷⁵. A travers ces hypostases de la voix s'exprime un discours métaphysique dont l'idée maîtresse est bien que la mort est une autre vie, à l'instar de ces déclarations de Craig, contemporaines de la plupart des ré-écritures opérées par Yeats durant ces années 1908-1913 :

Cette vie de chair et de sang, si séduisante qu'elle soit, n'est pas pour moi un champ d'investigation ou un objet à rendre au monde même codifié. Je chercherai plutôt à entrevoir cet esprit que nous appelons Mort – à invoquer les belles créatures du monde imaginaire, ces êtres morts que l'on dit froids et qui, souvent, me semblent plus chauds et plus vivants que ce qui se proclame Vie. Les ombres – les esprits – ont pour moi une beauté et une vitalité bien supérieures à celles des hommes et des femmes [...]⁸⁷⁶

⁸⁷⁴ *Var. Pl.*, pp. 159-165. Voir traduction en annexe 1-21 p. 593.

⁸⁷⁵ W. B. YEATS, *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 239. (« The Tragic Theatre ») « "Quand on est au bord de la tombe, n'est-ce pas cruel de laisser échapper ce refuge ?" Voilà le cri de Deirdre au commencement d'une rêverie où la passion croît jusqu'à ce que la douleur l'emporte au-delà de la douleur vers la pure contemplation » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 159).

⁸⁷⁶ Edward Gordon CRAIG, « L'acteur et la surmarionnette », in *L'Art du théâtre*, *op. cit.*, p. 92.

Cette mort bienheureuse, plus vivante que la vie, c'est le Messager d'*Œdipe à Colone*, dans la ré-écriture de Yeats, qui en exprime le plus explicitement la douceur. Œdipe, soumis avant même de mourir à la libation des morts, semble faire fi de la frontière entre l'ici et l'au-delà, manifestant la porosité entre une mort-dans-la-vie, et une vie-dans-la-mort : « They washed and dressed him as we wash and dress the dead »⁸⁷⁷. Trahissant sa pensée par un détournement des propos de Sophocle, et de son traducteur anglophone Jebb⁸⁷⁸, Yeats met ces derniers mots dans le discours du messager :

For I affirm, and care not if my words seem folly, that this man has gone without the pang of death and in a manner altogether wonderful⁸⁷⁹.

La mort d'Œdipe n'a plus rien d'une mort ; de nature miraculeuse, elle est au contraire un passage paisible vers une autre sphère de réalité, et c'est somme toute le destin tragique du personnage qui lui donne accès à cette vie supérieure. Comme le dit Yeats lui-même dans son autobiographie, « We begin to live when we have conceived life as tragedy »⁸⁸⁰.

2.5. Verbalisation de la mort dans les *Plays For Dancers* et au-delà.

Dans les *Plays for Dancers*⁸⁸¹ se met en place de façon systématique un jeu d'enchâssement de parole, où le discours des musiciens encadre la fable, et où, de par l'influence du Nô, les protagonistes sont pour la plupart un ou plusieurs revenants de l'au-delà rencontrant un personnage venu du « monde réel ». C'est donc dans une telle structure qu'est particulièrement opératoire l'idée selon laquelle une parole de deuil unique et multiforme serait distribuée par le poète dramatique entre chœur et personnage. Pourtant, la relation entre ces différentes instances vocales diffère de celle instaurée dans les pièces de la période précédente : le chœur prend en charge, dans ce système, une parole compassionnelle, au sens quasi littéral du terme ; celle-ci fusionne parfois avec la parole du personnage, lequel déploie

⁸⁷⁷ *Var. Pl.*, p. 896. « Elles le lavèrent et habillèrent comme on lave et habille les morts » (tr. J. G.).

⁸⁷⁸ Voir SOPHOCLES, *The Plays and Fragments with critical notes, commentary and translations in English Prose*, Cambridge University Press, 1899. La traduction était de l'helléniste Richard C. Jebb.

⁸⁷⁹ *Var. Pl.*, p. 897. « Car j'affirme et peu m'importe si mes mots semblent folie, que cet homme s'en est allé sans souffrir les affres de la mort et d'une manière tout à fait merveilleuse » (tr. J. G.).

⁸⁸⁰ W. B. YEATS, « Four Years », in *Autobiographies, op. cit.*, p. 189. « Nous commençons à vivre quand nous avons conçu la vie comme une tragédie » (tr. P. Leyris).

⁸⁸¹ On peut à divers titres rassembler sous cette désignation, outre les quatre pièces initiales publiées sous ce titre en 1921, *The Cat and the Moon*, *The Resurrection*, *The King of the Great Clock Tower*, et *A Full Moon in March*.

lui-même une parole de plainte, de protestation ou de regret. Une théâtralité particulière se dégage donc de ce « partage des voix » organisé en une partition de soliloques liés par des effets d'écho et de miroir. Noël Péri rappelle, à cet égard, que le Nô, source d'inspiration des *Plays for Dancers*, est un code dont le chiffre est surtout lyrique⁸⁸². Si l'événement tragique, lorsque le sujet en comporte, y est raconté plutôt que mis en acte, c'est bien que l'intention est moins de le représenter que de le chanter.

Ce sont à cet égard *The Dreaming of the Bones* et *Calvary* qui semblent répondre le mieux à une telle structure. Dans *The Dreaming of the Bones*, la figure du *shite* est dédoublée en deux personnages qui déploient l'un après l'autre leur plainte. À l'inverse du jeune homme, pleinement engagé dans un espace-temps politique au sens littéral du terme – dans lequel le personnage est lié par une chaîne d'actions à un cadre narrativo-dramatique construit et linéaire –, les deux fantômes se situent dans un temps suspendu entre la nuit et le jour, et sur une frontière indécise entre la vie et la mort, qui s'apparente, dans les termes du moins, à l'espace du rêve, comme le rappellent à la fois le titre de la pièce et les paroles des musiciens :

They dream that laughed in the sun.
Dry bones that dream are bitter,
They dream and darken our sun⁸⁸³.

La musicalité très litannique du discours des amants, analysée dans la partie précédente, est ainsi l'expression d'une parole d'outre-tombe. Secrètement auto-élégiacque, méditant sur l'éternité du purgatoire et de la faute, ce discours trouve un écho dans celui du chœur. Ainsi, lorsque l'étranger prend le premier la parole, conduisant le jeune homme sur le chemin vers l'abbaye hantée, il s'établit un subtil jeu de relais entre ses mots et ceux des musiciens : ouvrant le chemin dans ses gestes comme dans ses mots, il se tait bientôt pour entamer avec le jeune homme une marche symbolique, tandis que les musiciens poursuivent la description du parcours. À la fin, il reprend la parole pour clore l'une et l'autre :

Stranger : This pathway
Runs to the ruined Abbey of Corcomroe ;
The Abbey passed, we are soon among the stone
And shall be at the ridge before the cocks
Of Aughanish or Bailevelehan
Or grey Aughtmana shake their wings and cry.

⁸⁸² Voir Noël PERI, *Etude sur le drame lyrique japonais*, Paris, éd. de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, 2004, pp. 37 sq.

⁸⁸³ *Var. Pl.*, p. 776. « Ils rêvent qui riaient au soleil. / Les squelettes qui songent sont amers, / Ils songent et noircissent nos soleils » (tr. F. X. J.).

(They go round the stage once)

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 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.
(singing)

The dreaming bones cry out
 Because the night winds blow
 And heaven's a cloudy blot.
 Calamity can have its fling.
 Red bird of March, begin to crow !
 Up with the neck and clap the wing,
 Red cock, and crow !

[...]

Stranger :

We're almost at the summit and can rest.
 The road is a faint shadow there ; and there
 The Abbey lies amid its broken tombs.
 In the old days we should have heard a bell
 Calling the monks before day broke to pray ;
 And when the day had broken on the ridge,
 The crowing of its cocks⁸⁸⁴.

Ensemble, regardant et regardé se font écho par les reprises subtiles, alternées, de « cry » et « crow », et les reprise de « stone » et « cock », au singulier comme au pluriel, ou de « shadow ». Si l'on y ajoute les répétitions obsessionnelles de « broke » et « broken », et l'allusion aux processions de deuil, on comprend que l'ensemble du texte n'est de nouveau qu'une « leçon des ténèbres » à deux voix. Celles-ci, au demeurant, sont rassemblées par l'évocation du parcours, dont chaque étape est comme une station d'un implicite chemin de croix, ou d'une ascension spirituelle sur le modèle des pratiques mystiques hindoues. Chacune de ces étapes est nommée, qu'il s'agisse d'un détail au réalisme poétique fantastique et hallucinatoire – les coqs qui secouent leurs ailes, le bétail, et ailleurs les arbres et les champs – ou même d'un nom propre, qui par sa simple profération convoque le lieu absent et le sacralise⁸⁸⁵. De la parole au chant, c'est bien la rencontre entre le contenu du discours et la

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 776. Voir traduction en annexe 1-22 p. 595.

⁸⁸⁵ Les noms propres jouent ainsi dans l'élégie le rôle de medium, établissant un lien magique avec le mort. Dans « The Municipal Gallery Revisited », tout comme dans « Easter 1916 », les morts sont nommés après leur mort, et cette nomination prend une valeur performative, convoquant par la sydecdoque d'un nom les absents dans le présent-même de l'énonciation du poème. Inversement, l'absence de tout nom dans le poème pourtant long de « Upon a Dying Lady » marque le manque de la personne regrettée, mais aussi le fait qu'elle n'est « pas encore » morte. Dans son autobiographie, Yeats évoque la tradition irlandaise consistant à répéter les noms des

musique des voix qui crée cette « éloquence des larmes » propre à l'élégie. Il en est de même, un peu plus loin, lorsque la jeune fille prend le relais de l'étranger. Son emploi de la troisième personne⁸⁸⁶, en même temps que les reprises de termes à la manière d'un refrain, font de son discours une auto-élégie non déclarée.

On a vu comment, dans *Calvary*, s'entremêlaient dans les répliques des musiciens, leur propre parole et celle du Christ. Si l'on se focalise cette fois-ci sur le discours du Christ lui-même, on aperçoit, en marge de son dialogue proprement dit avec Lazare et Judas, deux brefs passages manifestant de façon très dramatique la circulation d'une parole lyrique sur le destin du personnage. Il s'agit d'abord des deux répliques évoquant les trois femmes au pieds de la croix :

First Musician :	[...] and now Martha And those three Marys, and the rest That live but in His love are gathered round Him. He holds His right arm out, and on His arm Their lips are pressed and their tears fall ; and now They cast them on the ground before His dirty Blood-dabbled feet and clean them with their hair. [...]
Christ :	I felt their hair upon my feet a moment And then they fled away – why have they fled Why has the street grown empty of a sudden As though all fled in terror ? ⁸⁸⁷

Le second, encore plus bref, n'en est pas moins essentiel par la portée de sa référence, puisqu'il s'agit de la dernière réplique du Christ, à laquelle, en réalité, fait écho dans son entier le chant final des musiciens, lesquels trouvent par leur lyrisme poétique une forme d'empathie compassionnelle à l'abrupt et violent désespoir christique :

Christ :	My father, why hast Thou forsaken Me ? [...]
First Musician :	Lonely the sea-bird lies at her rest,

morts récemment décédés (Voir *Autobiographies, op. cit.*, p. 199). De Freud à Frazer, la psychanalyse comme l'anthropologie naissantes analysent également les rites liés aux noms des morts. Voir FRAZER, *The Golden Bough (abridged)*, London, Macmillan, 1957, pp. 331-338, ou Sigmund FREUD, *Totem et Tabou*, traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch, Paris, Payot&Rivages, 2001 (1^{ère} édition française 1923), ch. 3 : « Animisme, magie et toute-puissance des idées ».

⁸⁸⁶ Pour se désigner elle-même et son amant – voir sur le discours de la jeune fille, notre analyse en deuxième partie, chapitre 3, point 1.4.

⁸⁸⁷ *Var. Pl.*, pp. 783-784. « Le Premier musicien : [...] et maintenant / Marthe, et ces trois Marie, et les autres / Qui ne vivent que dans Son amour sont rassemblés autour de Lui. / Il tend le bras droit, et sur Son bras / Elles pressent leurs lèvres et leurs larmes tombent ; et maintenant / Elles se jettent sur le sol à Ses pieds / Souillés et mouillés de sang et elles les nettoient de leur chevelure. [...] / Le Christ : J'ai senti leur chevelure sur mes pieds il y a un moment / Et puis elles se sont enfuies ; pourquoi se sont-elles enfuies ? / Pourquoi la rue s'est-elle vidée soudainement / Comme si tous s'étaient enfuis terrifiés ? » (tr. J. G.).

Blown like a dawn-blended parcel of spray
 Upon the wind, or follows her prey
 Under a great wave's hollowing crest.
 Second Musician : God has not appeared to the birds.
 [...] ⁸⁸⁸

Dans ces deux exemples que constituent *Calvary* et *The Dreaming of the Bones*, le fantôme, comme le dit Monique Borie, « apparaît [...] au carrefour de l'obsession d'un mort à l'âme inapaisée et du récit transmis par le oui-dire d'une tradition collective »⁸⁸⁹ : cette conjonction entre deux voix, celle d'un chœur porte-parole d'une mémoire, et celle d'un protagoniste hanté par « sa propre souvenance », est la condition *sine qua non* d'un retour de cette mémoire, par le théâtre de la rencontre entre un vivant et un mort.

Les autres pièces pour danseurs apparaissent chacune comme des cas de figure plus spécifiques, compte tenu de la lecture très libre que fait Yeats, dans leur cas, des contraintes du Nô. Dans *At the Hawk's Well*, le chœur se focalise d'abord sur le personnage du vieillard, lui conférant de fait la fonction du *waki* en quête de dialogue avec la figure surnaturelle qu'est la femme des Sidhe, l'esprit du puits. Mais l'apparition du jeune homme déplace étrangement la fonction du *waki* sur lui, tandis que le vieillard devient shite – comme s'il était le double fantomatique du jeune homme, image par anticipation de sa vieillesse ; à moins qu'il ne faille raisonner à l'inverse, et que Cuchulain, double spectral du vieillard, ne soit l'image revenante de sa jeunesse. A la fin, tous les deux n'en sont pas moins également et ensemble face à la gardienne⁸⁹⁰. Au bout du compte, chacun des personnages ne semble se différencier des autres que par son degré de vitalité ou, au contraire, de proximité avec la mort, trouvant ainsi sa juste place dans une pièce dont l'objet est de mettre chacun à l'épreuve de sa propre mortalité : même s'il n'existe de figure fantômale dans *At the Hawk's Well* qu'à travers l'énigmatique gardienne du puits, les deux protagonistes n'en sont pas moins eux-mêmes menacés de spectralité. C'est cette présence diffuse de la mort qui est ainsi exprimée par non pas deux mais trois actants, les trois instances vocales distinctes que sont les voix des personnages eux-mêmes, les voix lyriques des musiciens et les cris d'épervier de la gardienne. Ainsi la dernière

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 787. « Le Christ : Mon père, pourquoi M'as-tu abandonné ? / Le Premier musicien : Solitaire, l'oiseau de mer se repose, / Emporté sur le vent comme un paquet d'écume / Blanchi par l'aube, ou suit sa proie / Sous la crête d'une grande vague qui se creuse. / Second Musicien : Dieu n'est pas apparu aux oiseaux » (tr. J. G.).

⁸⁸⁹ Monique BORIE, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, op. cit., p. 74.

⁸⁹⁰ Cette complexité est probablement à l'origine d'une confusion critique qui permet à Jacqueline Genet et Christopher Murray de dire respectivement une chose et son exact contraire quant à la distribution des rôles du Nô dans *At the Hawk's Well*, la première affirmant que Cuchulain est le *waki* de la pièce, et le second prétendant qu'il en est le shite. Voir Jacqueline GENET, *Le Théâtre de W. B. Yeats*, op. cit., p. 193, et Christopher MURRAY and Mazaru SEKINE, *Yeats and the Noh : a Comparative Study*, London, Colin Smythe (*Irish Literary Studies* N° 38), 1990, ch. 1, pp. 5 sq.

intervention parlée de Cuchulain, faisant écho à la première – ou quasiment, puisqu’il s’agit en fait de la seconde –, boucle ainsi une boucle imparfaite qui manifeste son ébranlement, et la progression de son parcours. Alors qu’il se présente à la première personne : « I am named Cuchulain, I am Sualtim’s son »⁸⁹¹, ses derniers mots sont marqués par une tournure impersonnelle : « He comes ! Cuchulain, son of Sualtim, comes ! »⁸⁹², comme si, à l’instar de Deirdre ou Seanchan, le personnage se dédoublait déjà, révélant son « masque » au sens évoqué plus haut, payant sa stature mythologique du prix de sa mort physique, et proférant lui-même la première phrase du récit *post mortem* de ses exploits⁸⁹³. C’est cette bascule du drame à l’épopée qui constitue la clôture véritable de la fable, et qui permet dès lors aux musiciens, se redressant, d’entamer leur chant final, lequel, comme les deux précédents, déplore le destin tragique du héros, lui-même emblème d’une humanité en proie à la folie. Ce chant, les musiciens en font même le cœur de leur propos, ramenant leur identité à l’être-de-souffle, intrinsèquement mortel, qu’ils sont :

Song for the unfolding and folding of the cloth

[...]
 Folly alone I cherish
 I choose it for my share ;
 Being but a mouthful of air,
 I am content to perish ;
 I am but a mouthful of sweet air⁸⁹⁴.

Double du poète, rassemblant en eux le *logos*, la *phonè* et le *pneuma*, ils sont cette instance omnisciente, en contact aussi bien avec la finitude humaine qu’avec l’univers surnaturel des dieux et des morts. Ceux-ci sont représentés dans le drame par la gardienne, dont le vieillard nous dit qu’elle n’est que la passeuse d’une figure surnaturelle :

Young Man : [...]

You seem as dried up as the leaves and sticks,
 As though you had no part in life.

The guardian of the Well gives hawk cry again.

That cry !

There is that cry again. That woman made it,
 But what does she cry out as the hawk cries ?

⁸⁹¹ *Var. Pl.*, p. 403.

⁸⁹² *Ibid.*, p. 412.

⁸⁹³ Ce qui est bien la preuve d’un destin héroïque que n’aura pas, de son côté, le vieillard, qui reste prisonnier de son écorce individuelle et terrestre.

⁸⁹⁴ *Var. Pl.*, p. 413. « La folie seule je chéris, / Je la choisis en partage, / N’étant qu’une gorgée d’air, / Je suis heureux de mourir, / Une suave gorgée d’air [...] » (tr. F. X. J.).

Old man : It was her mouth, and yet not she, that cried.
 It was that shadow cried behind her mouth⁸⁹⁵.

On retrouve ici des remarques déjà faites sur la valeur des acousmates, medium de l'invisible ; même si c'est bien le même corps qui se manifeste physiquement et vocalement, Yeats n'en signale pas moins un dédoublement, signe d'une possession du corps physique de la gardienne par une figure surnaturelle, comme il le confirme dans une remarque extraite de « Certain Noble Plays of Japan » :

It is even possible that being is only possessed completely by the dead and that it is some knowledge of this that makes us gaze with so much emotion upon the face of the Sphinx or of Buddha⁸⁹⁶.

Ici, le cri de l'épervier, désignant, par contraste avec le *logos* humain, l'irrationalité d'une instance surnaturelle, intervient par deux fois derrière les remarques du jeune homme, comme une réponse à ses défis ou à ses allusions à la mort ; la première lorsqu'il affirme sa décision de rester :

Young man : No, I stay.
The guardian of the well gives the cry of the hawk.
 There is that bird again⁸⁹⁷.

Et la seconde dans notre exemple précédent, lorsqu'il assimile le vieillard à un mort.

La pièce *The Only Jealousy of Emer* témoigne, quant à elle, d'une relecture plus complexe encore de la structure matricielle du Nô. La pièce se situe peu de temps après le combat de Cuchulain avec les vagues, concluant *On Baile's Strand*. Le héros, brisé par le meurtre de son propre fils, est ramené comme mort du rivage, et laissé à la garde de sa femme. Comme l'explique Alexandra Poulain⁸⁹⁸, l'originalité de la fable est double. D'une part, par l'inversion des rôles, puisque Cuchulain prend ici la fonction du *shite*, fantôme avec qui un *waki* de nouveau dédoublé en deux personnages – Emer et Eithne Inguba,

⁸⁹⁵ *Var. Pl.*, p. 408. « Le Jeune homme : [...] Tu sembles aussi desséché que les feuilles et les brindilles, / Comme si tu ne prenais aucune part à la vie. / La gardienne du Puits imite une nouvelle fois le cri de l'épervier. Ce cri ! / Ce cri encore. Il vient de cette femme, / Mais pourquoi crie-t-elle comme crie l'épervier ? / Le Vieil homme : C'était sa bouche, mais pas elle pourtant, qui a crié. / C'était cette ombre qui a crié derrière sa bouche » (tr. F. X. J.).

⁸⁹⁶ W. B. YEATS, *Essays and Introductions*, op. cit., p. 226.

⁸⁹⁷ *Var. Pl.*, p. 406. « Le Jeune homme : Non, je reste. / La Gardienne du Puits imite le cri de l'épervier. / Encore cet oiseau [...] » (tr. F. X. J.).

⁸⁹⁸ Voir Alexandra POULAIN, « "Westward ho!" *The Only Jealousy of Emer*, from Noh to Tragedy », in Carle BONAFIOUS-MURAT & Wesley HUTCHINSON (eds.), *East of Ireland*, Peter Lang, 2008 (à paraître).

respectivement femme et maîtresse du mourant – tente de communiquer. D'autre part et surtout, par la multiplicité des niveaux d'enchâssement de la pièce : si les musiciens, en effet, encadrent une scène dans laquelle Emer dialogue successivement avec Eithne, puis avec la figure maléfique de Bricriu, qui s'est glissé dans le corps du presque-mort, Emer elle-même, par l'intermédiaire du même Bricriu, assiste à la confrontation entre l'esprit de Cuchulain et la femme des Sidhe, qui cherche à le séduire et l'entraîner définitivement dans le monde des morts ; jusqu'à ce qu'à la fin, au prix du renoncement et de l'oubli, Emer brise le sortilège et permette au presque-mort de revenir à lui, et de retrouver sa maîtresse Eithne. La pièce, dont l'enjeu est de ramener un mort à la vie – ou de le délivrer du souvenir, selon le principe du « dreaming back » – questionne donc et narrativise ce qui dans le Nô traditionnel est de l'ordre du présumé dramatique.

La pièce se déroule dans cette zone incertaine entre le jour et la nuit, entre la vie et la mort, dans l'indécidable du déjà mort ou de l'attente de la mort. Cet état intermédiaire est source d'une suspension du temps, qui est aussi une suspension du temps dramatique. Emer, dans ses premières répliques, fait le récit des épisodes précédents – le conflit entre Conchubar et Cuchulain, l'arrivée du fils, le combat et son issue. Ce récit est rapide, et son approximation dit aussi l'importance secondaire d'une telle intrigue séculaire au regard de l'enjeu métaphysique et sacré qui occupe désormais le drame : la mer est « deathless », et Emer dit d'elle-même et de Eithne : « We're but two women struggling with the sea »⁸⁹⁹. Dans ce récit également, la stupeur des rois face au combat et à la mort de Cuchulain est une image significative de cette suspension, de même qu'elle signale la vanité de toute préoccupation temporelle et humaine. Le « drame dans la vie » de *On Baile's Strand* s'est soudainement mué en « drame de la vie », et l'on est, symptomatiquement, passé d'une pièce de facture encore traditionnelle à un poème dramatique inspiré du Nô.

Ici pourtant, pas de discours extatique ou auto-élégiaque, ni d'un mourant qui n'intervient que très peu⁹⁰⁰, ni du personnage tragique qu'est en fait Emer. A l'instar d'autres pièces, de *The King's Threshold* ou *Deirdre* à *At the Hawk's Well*, la mort n'en est pas moins démultipliée en moments ou tableaux successifs, mis en scène et donc verbalisés selon différents protocoles. Ce sont tout d'abord les premières répliques des deux femmes, durant lesquelles Emer, jouant de paradoxes, ouvre une déploration tragique en décrivant le rite vestimentaire opéré sur un mort-pas-encore-mort, et en déroulant le spectacle d'une

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 541.

⁹⁰⁰ Sur le « théâtre onirique » ouvert par Bricriu, l'esprit de Cuchulain dialogue avec la femme des Sidhe durant une quarantaine de vers, sur les 600 qui constituent la pièce.

apocalypse cosmique virtuelle, écho de la mort annoncée de Cuchulain : « The very heavens when that day's at hand, / so that his death may not lack ceremony, / Will throw out fires, and the earth grow red with blood. / There shall not be a scullion but foreknows it / like the world's end »⁹⁰¹. C'est ensuite le récit d'Emer, ponctué d'abord par la mort brutale du fils, et la répétition obsessionnelle du verbe « kill », et cependant sans clôture véritable, puisque l'évocation de Cuchulain lui-même ne se fait que par allusion, sans nomination explicite, laissant un champ ouvert à cet état transitoire entre vie et mort :

Emer : [...]
 The kings stood round ; some quarrel was blown up ;
 He drove him out and killed him on the shore
 At Baile's tree, and he who was so killed
 Was his own son [...]
 And thereupon, knowing what man he had killed,
 And being mad with sorrow, he ran out ;
 And after, to his middle in the foam,
 With shield before him and with sword in hand,
 He fought the deathless sea. The kings looked on
 And not a king dared stretch an arm, or even
 Dared call his name, but all stood wondering
 In that dumb stupor like cattle in a gale,
 Until at last, as though he had fixed his eyes
 On a new enemy, he waded out
 Until the water had swept over him ;
 But the waves washed his senseless image up
 And laid it at this door⁹⁰².

Plus loin, c'est la dialectique entre parole et silence qui dira cette présence-absence du mort. Silence d'abord, de la « Figure of Cuchulain », malgré les appels répétés des deux femmes, dont le discours sera parcouru par ce motif de la voix sans écho (« Cry out his name » ; « Cuchulain, listen » ; « Can you not hear my voice » ; « Cuchulain, listen » ; « No sound reaches him »⁹⁰³). Parole, ensuite, de l'esprit de Cuchulain, dont le caractère fantômal sera signalé par des tétramètres rimés, plus brefs, scandés, et musicaux que les *blank verse* du reste de la pièce. L'artificialité formelle d'une telle composition prend valeur ici de signe du

⁹⁰¹ *Var. Pl.*, p. 535. « Ce jour-là les cieux mêmes, / Lanceront des flammes, et le sang rougira la terre, / Et il n'y aura pas une souillon / Qui ne crie à la fin du monde » (tr. Y. de B.).

⁹⁰² *Ibidem*. « Les rois les entouraient ; une querelle éclata ; / Il poussa l'autre dehors et le tua sur le rivage / Près de l'arbre de Baile, et celui qu'il avait ainsi tué / Etait son propre fils [...] / Et sur ce, apprenant qui il vient de tuer, / Il se met à courir fou de douleur ; / Et après, dans l'eau jusqu'à mi-corps, / Son bouclier devant lui, son épée à la main, / Il s'et battu avec la mer immortelle. Les rois observaient / Et pas un n'osa lever le bras, ou même / L'appeler par son nom, mais tous restèrent muets / De stupeur, hébétés comme le bétail par grand vent, / Jusqu'à ce qu'enfin, comme s'il avait fixé / Un nouvel ennemi, il avança dans l'eau / Jusqu'à ce que l'eau l'eut recouvert. / Mais les vagues ont ramené son image inanimée / Près de cette porte » (tr. Y. de B.).

⁹⁰³ *Ibid.*, pp. 539-541.

« théâtre » des esprits, que vient compléter la convention du masque, qui elle-même évoque la « surmarionnette » de Craig.

Une dernière mort s'opère lorsqu'Emer renonce à son amour pour sauver Cuchulain, s'écriant au dernier instant : « I renounce Cuchulain's love for ever »⁹⁰⁴. Après cette mort symbolique que constitue la perte de son époux, les derniers mots de l'héroïne au réveil de Cuchulain sont ramenés pourtant à leur plus simple expression. A la place d'un long monologue de deuil et de chagrin, son laconique « Cuchulain wakes » constitue sa dernière intervention dans la pièce. C'est le chœur des musiciens qui, prenant le relais, chante pour elle en exprimant le désespoir de la perte, et surtout, à l'instar de leurs derniers mots dans *At the Hawk's Well*, se réduit lui-même à la simple figure d'une parole éphémère arrachée au silence de la stupeur tragique, et signale son difficile travail de passeur de mémoire :

O bitter reward
Of many a tragic tomb !
And we though astonished are dumb
Or give but a sigh and a word,
A passing word⁹⁰⁵.

La tragédie de *The Only Jealousy of Emer* est donc bien, de bout en bout, une histoire de perte, qui s'exprime d'abord par la perte du contact, la perte de la parole, ou, à l'inverse, la multiplication d'appels dans le vide d'une solitude mentale. Une héroïne veut s'adresser à quelqu'un qui n'entend pas, puis se tait dès lors que l'autre, revenu à la vie, retrouve la parole mais ne la voit plus – alors même qu'il a crié son nom un bref instant auparavant. Une disjonction permanente sépare la vision et l'audition, et la voix de l'héroïne tragique est une voix muette. Le chœur chante pour un autre que lui, et dit le drame des regrets et de la solitude.

2.6. Deux cas particuliers : *Purgatory* et *The Death of Cuchulain*.

Dans les années 1930, plusieurs des dernières pièces de Yeats ré-expérimentent cette organisation vocale fondée sur la démultiplication d'un discours lyrique entre plusieurs voix, autour du motif de la mort. Les duos de serviteurs, dans *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*, en particulier, non seulement font écho aux musiciens des premières

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 561.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 563. « Récompense amère / De tant de tragiques tombes ! / Notre stupeur n'est que muette / Ou rien qu'un mot, rien qu'un soupir de nous / Un mot en passant » (tr. Y. de B.).

pièces pour danseurs, mais renforcent, de par leur statut explicite de porte-parole des deux protagonistes lors des séquences chantées et dansées, cet effet de circulation des voix.

Dès lors, par contre, que disparaît cette figure chorale, toute relation en miroir entre regardant et regardé disparaît avec elle, pour ne laisser qu'une voix solitaire aux prises avec elle-même. Dans *Purgatory* le vieillard déroule un soliloque qui s'apparente à une *vox clamans* dans le désert sans écho d'un purgatoire perpétuel. Dans cette pièce sans chœur de musiciens et sans musique, aucune ouverture n'est ménagée sur un miroir lyrique et compassionnel de ce discours de mort. La solitude du personnage se révèle être l'expression d'un tragique proprement insensé, lorsque le personnage avoue l'absurdité d'une situation sans issue : « Twice a murderer and all for nothing »⁹⁰⁶, et trace un signe d'équivalence entre « the misery of the living » (parlant de lui-même) et « the remorse of the dead » (parlant de sa mère). Une chaîne de fautes fait de tous ces personnages, à l'instar des amants de *The Dreaming of the Bones*, mais désormais sans compassion ni lyrisme, les fantômes errants d'un purgatoire identique de part et d'autre de la barrière de la vie et de la mort. La voix du vieillard, loin d'être l'expression d'une sublimation tragique de la catastrophe, et d'une résurrection, n'est plus qu'une voix folle, proche des voix ressassantes du théâtre de Beckett⁹⁰⁷.

The Death of Cuchulain, de son côté, se présente non comme un drame clos sur lui-même, centré sur l'événement que serait la disparition finale du héros, mais comme une série de tableaux successifs, constituant chacun une variation dramatique sur la mort. Depuis son annonce préalable dans le prologue, jusqu'au chant final consacrant le mythe et érigeant la statue du disparu, l'événement est à chaque fois mise en scène ou en récit par la parole, et la pièce n'est au final que la démultiplication, ou la superposition parataxique de ces strates de représentation verbale, ponctuées et ritualisées par des refrains parlés, par des chants, par la musique ou par la danse. Une fois passée l'annonce du thème par le vieillard du prologue (« I've been asked to produce a play called *The Death of Cuchulain* »⁹⁰⁸), trois tableaux, entrecoupés par deux noirs durant lesquels on entend une musique de flûte et percussion, nous présentent d'abord trois dialogues successifs entre Cuchulain et un interlocuteur venu d'un autre épisode du cycle : Eithne, Aoife, puis le mendiant aveugle de *On Baile's Strand*. Chacun

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 1049. « Deux fois meurtrier et tout pour rien » (tr. J. G.).

⁹⁰⁷ Jacqueline Genet signale, dans le chapitre consacré à cette pièce, la puissance dramatique du vers de *Purgatory*. Le choix de tétramètres iambiques non rimés, assouplis par de nombreux anapestes, et par un nombre variable de syllabes inaccentuées, en mariant la cadence de la langue parlée et du vers, constitue une illustration exemplaire du « written speech » dont Yeats est désormais passé maître. Voir *Le Théâtre de W. B. Yeats, op. cit.*, pp. 461-476.

⁹⁰⁸ *Var. Pl.*, p. 1051.

de ces tableaux, dans une logique aussi bien syntagmatique – ils se succèdent les uns aux autres – que paradigmatique – en se superposant plutôt, dans une simultanée onirique –, constitue une sorte de micro-drame expérimentant, en quelque sorte, une variante de la mort du personnage ; chacun, mis à distance par les deux autres, acquiert un statut épique dans le mouvement même de ces variations : les scènes ne sont que visions, rêves du vieillard et du poète, constructions d’images et de mots⁹⁰⁹. Dans la première, Eithne propose à Cuchulain la mort héroïque que le guerrier qu’il est mérite et se doit d’affronter, de façon explicitement théâtrale :

No matter what’s the odds, no matter though
Your death may come of it, ride out and fight,
The scene is set and you must out and fight⁹¹⁰.

Une scène à l’intérieur de la scène, au cours de laquelle apparaît la Morrighu, figure surnaturelle de la Guerre, accentue la métathéâtralité du discours, par un nouvel effet d’annonce d’un combat. Dans ce contexte, la répétition, par trois fois, de « about to die », qui donne à cette expression déclarative une dimension formulaire et performative, autant que la focalisation de Cuchulain sur l’intonation vocale propre à l’évocation du thème, placent la parole au cœur du rituel de mort.

Eithne : You’re not the man I loved,
 That violent man forgave no treachery.
 If, thinking what you think, you can forgive,
 It is because you are about to die.

Cuchulain : Speak too loudly and too near the door ;
 Speak low if you would speak about my death,
 Or not in that strange voice exulting in it.
 Who knows what ears listen behind the door ?

Eithne : Some that would not forgive a traitor, some
 That have the passion necessary to life,
 Some not about to die.

⁹⁰⁹ Jacqueline Genet précise que dans une des premières versions manuscrites de la pièce, le vieillard entre sur scène avec un masque de corbeau sur la tête. Si aucune didascalie ne précise que la Morrighu, lorsqu’elle rentre en scène, est masquée, Cuchulain n’en dit pas moins « Morrighu is headed like a crow » (*Var. Pl.*, p. 1054). Par ailleurs, la Morrighu, dans son unique réplique, se présente implicitement comme metteur en scène du ballet de mort de Emer face aux sept têtes symboliques de Cuchulain et de ses assassins : « This head is Great Cuchulain’s, those other six / gave him six mortal wounds [...] I arranged the dance ». (p. 1061). On peut en déduire une relation au moins d’analogie, sinon d’identité implicite entre les deux personnages, qui représentent le destin, chefs d’orchestre en miroir, de part et d’autre du réel et du surnaturel, du songe de l’existence et de la mort. Voir Jacqueline GENET, *Le Théâtre de W. B. Yeats, op. cit.*, pp. 255-273.

⁹¹⁰ *Var. Pl.*, p. 1053. « Tant pis qui a la force, tant pis si tu meurs / Monte à cheval et va te battre / Le théâtre est planté, il faut partir, tu dois te battre » (tr. Y. de B.).

[...]
 I might have peace that know
 The Morrighu, the woman like a crow,
 Stands to my defence and cannot lie,
 But that Cuchulain is about to die⁹¹¹.

La deuxième met en scène Aoife qui, dans une ultime confrontation, veut tuer Cuchulain pour venger son fils. Tout contribue au caractère épique de la scène, qui apparaît comme un cérémonial très composé : les six blessures mortelles du héros, le détail des voiles de Aoife, par lesquels Cuchulain veut s’attacher au pilier pour mourir debout, l’évocation des combats passés, et la reprise finale de l’expression « about to die » qui relie la deuxième à la première séquence :

Aoife : [...]
 I wind my veil about this ancient stone
 And fasten you to it.

Cuchulain : But do not spoil your veil.
 Your veils are beautiful, some with threads of gold.

Aoife : I am too old to care for such things now.
 [...]

Cuchulain : There was no reason so to spoil your veil :
 I am weak from loss of blood.

Aoife : I was afraid,
 But now that I have wound you in the veil
 I am not afraid.
 [...]

Cuchulain : I cannot understand.

Aoife : Because about to die !⁹¹²

⁹¹¹ *Var. Pl.*, pp. 1055-1056. « Eithne : Tu n’es plus qui j’ai aimé, / Violent et sans pardon ; / Si pensant ce que tu penses, tu pardonnes, / Tu vas mourir. / Cuchulain : Ne le dis pas trop près de la porte ni trop haut, / Parle plus bas quand tu parles de ma mort, / Et pas avec cette voix bizarre qui exulte, / Sais-tu qui se tient derrière la porte ? / Eithne : Un qui ne pardonne pas à un traître, un qui serait / La passion de la vie, un qui n’est pas / Sur le point de mourir / [...] / Je devrais être en paix, / La femme qui est comme un corbeau a pris / Ma défense et ne peut pas mentir. / Mais elle me montre / Que Cuchulain est tout près de la mort » (tr. Y. de B.).

⁹¹² *Ibid.*, pp. 1058-1059. « Aoife : [...] Je vais te lier avec mon voile / Sur cette vieille pierre. / Cuchulain : N’abîme pas ton voile, / Tes voiles sont superbes. Quelques-uns ont des fils d’or. / Aoife : Je suis trop vieille pour penser à un voile [...] / Cuchulain : Pourquoi abîmer ton voile ? / J’ai perdu tout mon sang / Aoife : J’avais peur. / Tu es lié avec mon voile, / Je n’ai plus peur. [...] Cuchulain : Je ne comprends pas. / Aoife : C’est que tu meurs » (tr. Y. de B.). On remarquera, à travers cette citation et la précédente, que le traducteur, volontairement ou involontairement, n’a pas tenu compte de la reprise pourtant importante, dans le texte original, de l’expression « about to die ».

La troisième, plus brève, fait apparaître l'aveugle de *On Baile's Strand*. Sa cécité vient à bon escient justifier dramatiquement qu'une voix lui ait proposé douze pennies en échange de la tête de Cuchulain – qu'il s'apprête donc à couper avec son couteau de cuisine. Une dernière fois revient la formule rituelle, dans une variante significative :

Blind Man : Your shoulder is there,
 This is your neck. Ah ! Ah ! Are you ready, Cuchulain !

Cuchulain : I say it is about to sing⁹¹³.

L'écho des formules précédentes associe la mort au chant – association qui sera corroborée, à la page suivante, par le chant d'oiseau qui, dans un silence, suit la danse d'Emer. Auparavant le personnage de Cuchulain aura disparu, et le rideau se sera fermé, avant de se rouvrir sur la Morrighu, puis sur la danse autour du parallélogramme noir représentant la tête du mort ; ce moment d'invisibilité est un moment de transition et de métamorphose, transition entre les vivants et les morts, entre le monde visible et le monde du « pur son ». Ensuite, le chant du musicien de rue – chant qui s'inscrit lui-même dans un cycle musical très ritualisé, composé successivement d'un fragment instrumental, puis d'un fragment chanté *a capella*, puis de l'association des deux – s'apparente aux épilogues lyriques des musiciens dans les *Plays for Dancers*. Là encore cependant, comme dans *On Baile's Strand*, le collage entre le ton familier d'une chanson à boire et l'allusion aux morts héroïques de 1916, autant que la mise à distance épique (le chant raconte un chant), donnent à cet épilogue une couleur à la fois tragique et comique.

[...]

Pipe and drum music.

Are those things that men adore and loathe
Their sole reality ?
What stood in the Post Office
With Pearse and Connolly ?
What comes out of the mountain
When men first shed their blood ?
Who thought Cuchulain till it seemed
He stood where they had stood ?

Nobody like his body
Has modern woman borne,
But an old man looking back on life
Imagines it in scorn.
A statue's there to mark the place
By Oliver Sheppard done.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 1061. « L'Aveugle : Voici ton épaule / Et voici ton cou. Ah ! Ah ! Es-tu prêt Cuchulain ? / Cuchulain : Le chant va commencer » (tr. Y. de B.).

So ends the tale that the harlot
Sang to the beggar-man.
*Music from pipe and drum*⁹¹⁴.

On aura compris qu'à l'opposé de l'austérité et de la solitude tragique de la voix du vieillard dans *Purgatory*, une telle structure dramatique constitue une synthèse à la fois complexe et brillante des compositions vocales caractéristiques des périodes précédentes. Ici en effet, la théâtralisation d'une voix lyrique exaltant ou déplorant la mort du héros dépasse de très loin le simple dédoublement entre un protagoniste et un chœur. Tout un ensemble d'actants sont sollicités au service du seul objectif d'évoquer, sur le mode alternativement épique, lyrique ou dramatique, la mort de Cuchulain. A un niveau méta-théâtral, le chanteur et les musiciens font écho au vieillard du prologue, tandis que la musique s'intercale quatre fois entre les différents épisodes. A l'intérieur des trois épisodes centraux, le protagoniste se confronte à trois interlocuteurs successifs. A cette configuration première connue, il faut ajouter les deux figures originales que sont la Morrighu et Emer. La présence de la première, double fantastique du vieillard, installe au cœur de la fiction une figure narrative. On retrouve ici une configuration déjà évoquée dans *Deirdre*, lorsqu'un personnage est à la fois protagoniste et narrateur. De la deuxième, figure de tristesse et de deuil, il faut retenir sa mutation spectaculaire, puisqu'à une parole déplorative, déjà réduite à sa plus simple expression dans *The Only Jealousy of Emer*, se substitue ici une danse de colère et de regret autour de la tête coupée⁹¹⁵. De tous ces actants, les discours sont fédérés par le motif récurrent de la parole, de la voix et du chant. Non seulement la parole épique annonce une mort annoncée, racontée, ou commentée ; mais la voix même du mort, une fois disparue son écorce physique, se condense en un chant d'oiseau, alors qu'une chanson clôt elle-même la pièce.

De substantielles différences séparent donc l'exercice de style que constituent les scènes tragiques de *The Countess Cathleen*, de l'abstraction et de la modernité d'une pièce

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 1063. « Et tout ça que les hommes adorent et détestent / C'est là tout le vrai ? / Qu'y avait-il à la Grand'Poste / Avec Pearse et Connolly ? / Qu'est-ce qui vient de la montagne / Où des hommes ont versé leur sang ? / Qui pense à Cuchulain ? Et voilà que Cuchulain / Sembla debout où debout ils avaient été. / Femme de nos jours / N'engendre un corps tel que ce corps / Et le vieil homme y songe avec mépris. / Olivier Sheppard fit une statue / Pour marquer le lieu. / Ainsi finit la chanson / Que la fille chantait au mendiant (*Flûte et tambour*) » (tr. Y. de B.).

⁹¹⁵ On ne peut analyser cette bascule insolite de la voix sur le mouvement sans évoquer cette phrase de Craig : « Comme deux sphères sont l'une à l'autre semblables, de même le Mouvement ressemble à la Musique. J'aime à me rappeler que toutes choses naissent du Mouvement, y compris la Musique. Et je me félicite que nous ayons l'honneur suprême d'être les desservants de cette force suprême : le mouvement ». Voir E. G. CRAIG, « Les artistes du théâtre de l'avenir », première publication dans *The Mask*, vol. 1 n° 1 (1908), et N° 3-4 (1908), ré-éd. dans *L'Art du Théâtre*, op. cit., p. 70.

telle que *The Death of Cuchulain*. Dans ces deux cas cependant, comme dans ceux qui ont ponctué les trente à quarante années qui les séparent, il reste que la mort, sur fond d'apocalypse et de rêve de renaissance, est toujours représentée plus comme une expérience que comme un événement. Le voyage mental qui en résulte se déroule dans un temps et un espace intermédiaires, qui seront mis en scène selon des protocoles spécifiques suivant que l'on se situera dans les premières pièces marquées par la pensée nietzschéenne, dans les pièces pour danseurs, ou dans les dernières œuvres. Dans tous les cas, le temps dramatique est celui de la rêverie, et l'expérience de la mort passe par la parole, et même par la profération ou l'audition d'une parole dite ou chantée. Les différentes figures de la pièce composent alors un spectacle où acteurs et spectateurs du cérémonial funèbre se rassemblent dans une évocation croisée et complémentaire.

Chapitre 3. – Narration et vision : œil de l'oreille, œil de l'esprit.

L'écriture théâtrale de Yeats, par la présence d'une voix narratrice et lyrique qui, dans le même mouvement, encadre les voix de la fiction dramatique, et fédère dans une « écriture parlée » l'ensemble des locuteurs et de leur discours, sape de l'intérieur les codes traditionnels de la représentation, et ré-organise les relations entre l'auditif et le visuel, entre la parole et le spectacle. C'est en effet dans l'expression du deuil que cette voix méta-théâtrale, au carrefour de l'épique et du lyrique, et dont la raison d'être repose sur un geste déictique de monstration ou de dévoilement des choses, ne cesse en même temps précisément d'interroger la représentabilité d'un univers spectral, à mi-chemin entre monde des vivants et monde des morts. Dans une première série de pièces, de *The Countess Cathleen* à *The Green Helmet*, la mise en scène du regard, prolongeant celle de l'univers acousmatique des voix et des bruits, s'organise dans un espace défini, où regardant et regardé sont encore des entités distinctes. Selon des schémas visiblement empruntés au modèle du symbolisme français, et notamment Maeterlinck, le motif de la fenêtre est placé au cœur d'un dispositif où la parole ne cesse de projeter ses commentaires et ses interprétations sur des images incertaines, cherchant à discerner l'invisible au cœur du visible. Dans une seconde période, et à partir des « pièces pour danseurs », l'écriture construit un jeu d'enchâssement de voix et de visions mentales, où la parole visionnaire accompagne un théâtre de fantômes et des voix litaniques venues d'outre-tombe. Une forme particulière de spectralité, de présence au bord de l'absence, s'exprime ainsi dans le double médium de la pantomime⁹¹⁶ et de la danse, à l'apparition desquelles président ensemble la musique et la voix chantée du chœur. L'image tend elle-même à perdre son autonomie, à disparaître au profit d'un « écran de rêve » déployé par le rythme et le souffle d'une voix qui se fait le lieu d'épisodes épiphoniques. Au bout du compte, on s'aperçoit donc du processus par lequel, au fil de l'œuvre, une parole originellement prosaïque, séparée de l'objet de son discours, opère finalement un rapprochement entre regardant et regardé, et préside à l'apparition de l'invisible au cœur du visible ; et comment la

⁹¹⁶ Le terme est ici employé dans son sens français et non anglais. La pantomime anglaise désigne en effet cette tradition de spectacles populaires représentés en particulier à Noël, et rassemblant toutes sortes de disciplines liées aux arts du cirque. Il s'agit bien ici de la pantomime dans le sens du langage gestuel analysé par les théoriciens continentaux du drame depuis Diderot, et remis à l'honneur au XIX^e siècle. Sur ce dernier point, on peut se référer à la thèse d'Ariane MARTINEZ, *La Pantomime, théâtre en mineur, études des expériences pantomimiques dans le théâtre français de la fin de siècle à 1945*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université Paris III, UFR d'Etudes Théâtrales, décembre 2006.

voix, par la vertu de la rythmique et du souffle de la langue, se fait à la fois le lieu et le medium d'une telle apparition.

3.1. Fenêtres, cadres et rideaux.

Dans les premières œuvres dramatiques de Yeats, la mise en scène d'un univers sonore de voix et de bruits dissociés de leurs sources, loin de faire totalement disparaître son corrolaire visuel, s'accompagne au contraire d'une interrogation sur la visibilité ou l'invisibilité des choses. Scénographiquement parlant, la présence récurrente des portes et des fenêtres dans les descriptions didascaliques construit ainsi un cadre à travers lequel apparaît au second plan une zone intermédiaire, à mi-chemin entre l'espace familier de la maison et un ailleurs marqué du sceau de l'invisible et de l'indéterminé. Cet espace qui s'apparente à « l'autre scène » du rêve prémonitoire ou de l'inconscient, construit un *topos* de l'étrangeté et de l'incertain typique de l'esthétique fin-de-siècle, selon un modèle pictural qui emprunte tantôt au réalisme poétique des pré-raphaélites, tantôt à des archétypes nocturnes et lunaires typiquement symbolistes, que l'on retrouve notamment chez Maeterlinck. Ainsi des détails de la didascalie aperturale de la première version éditée de *The Countess Cathleen* :

[...] *A wood of oak, hazel and quicken trees is seen through the window, half hidden in vapour and twilight. The door is in the centre of the wall at the back. The window is at the right side of it, and a little catholic shrine hangs at the other. To the right is a pantry door and to the left a dim fire of bogwood. Mary watches Teigue who fills a pot with water [...]*⁹¹⁷

Ou du vocabulaire stéréotypé des didascalies de *The Land of Heart's Desire*, *On Baile's Strand* ou *The Green Helmet*.

*Through the door one can see 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*⁹¹⁸.

⁹¹⁷ *The Countess Cathleen*, Var. Pl., p. 6. « [...] On aperçoit par la fenêtre un bois de chênes, de noisetiers et de haies vives, en partie estompé par la brume et le crépuscule. La porte est au centre du mur du fond. La fenêtre est à sa droite, et un petit reliquaire catholique est accroché de l'autre côté. À droite la porte du garde-manger, à gauche un faible feu de tourbe. Mary regarde Teigue qui remplit un pot d'eau ». Il s'agit de l'édition de 1892 de *The Countess Cathleen and Various Legends and Lyrics*. L'édition définitive, après les corrections de la création en 1899, puis celles de 1913, nous présente une didascalie plus abstraite, mais encore proche de l'esthétique préraphaélite : « A room with lighted fire, and a door into the open air, through which one sees, perhaps, the trees of a wood, and these trees should be painted in flat colour upon a gold or diapered sky [...] ». Voir Var. Pl., p. 5.

⁹¹⁸ *The Land of Heart's Desire*, Var. Pl., p. 180. « Par la porte on peut voir la forêt. Il fait nuit, mais la lune ou un coucher de soleil tardif luit à travers les arbres et attire le regard au loin dans un monde vague et mystérieux » (tr. J. G.).

*A big door at the back, and through the door misty light as of sea-mist*⁹¹⁹.

*Through the door one can see low rocks which make the ground outside higher than it is within, and beyond the rocks a misty moon-lit sea. Through the windows one can see nothing but the sea*⁹²⁰.

Le motif répété de la mer trahit le caractère mental plus que physique de ce « lointain invisible » qui entoure et menace l'espace domestiqué et rassurant de la maison. Dans *Deirdre*, le dramaturge superpose à des commentaires poétiques l'étrangeté d'un détail réaliste.

*Through the doors and some of the windows one can see the great spaces of the wood, the sky dimming, night closing in. But a window to the left shows the thick leaves of a coppice ; the landscape suggests silence and loneliness*⁹²¹.

Dans le corps même du dialogue, la fenêtre permet à la parole de narrer une scène extérieure que le personnage, non le spectateur, voit, la parole se substituant alors à l'image. Dans *The Countess Cathleen*, Teigue à la porte décrit à sa mère les signes inquiétants d'une nature dérégulée par la catastrophe à la fois concrète et métaphysique que constitue la famine.

Mary : Look out and tell me if your father's coming.
Teigue goes to door⁹²².

Dans *Cathleen ni Houlihan*, s'il n'est fait mention ni de porte ni de fenêtre à l'ouverture de la pièce, dès la deuxième réplique pourtant, une didascalie introduit le motif, lorsque le personnage du petit frère, Patrick, regarde par une fenêtre pour tenter de discerner la source des voix venues de l'extérieur : « *He goes to the window and looks out* »⁹²³. Logiquement, la présence des acousmates double le discours sur l'audition d'un discours sur la vision, ou

⁹¹⁹ *On Baile's Strand, ibid.*, p. 459. « A travers la grande porte du fond passe la brumeuse lumière de la brume marine » (tr. Y. de B.).

⁹²⁰ *The Green Helmet, ibid.*, p. 421. « A travers la porte, on peut voir des rochers bas, ce qui rend le sol à l'extérieur plus élevé qu'à l'intérieur, et au-delà des rochers une mer brumeuse éclairée par la lune. A travers les fenêtres on ne voit que la mer » (tr. Y. de B.).

⁹²¹ *Ibid.*, p. 345. « Par les portes et certaines fenêtres, on peut voir les grands espaces de la forêt, le ciel qui s'obscurcit, la nuit qui tombe. Mais une fenêtre à gauche découvre le feuillage épais d'un taillis ; le paysage évoque le silence et la solitude ».

⁹²² *Ibid.*, pp. 7-9.

⁹²³ *Ibid.*, p. 214.

plutôt sur l'absence de vision : « I don't see anybody »⁹²⁴. La rupture entre l'œil et l'oreille est source de parole, puisque l'action de la pièce, dans un développement typiquement maeterlinckien, se concentre sur l'interrogation des signes et leur commentaire :

Patrick, *who is still at the window* : There's an old woman coming down the road. I don't know if it here she is coming.
Bridget : [...] Can you see who it is ?
Patrick : I think it is a stranger, but she's not coming to the house⁹²⁵.

Un peu plus loin, une didascalie présuppose que le même Patrick, depuis un moment, n'a cessé de regarder par la même fenêtre :

Patrick, *turning round from the window* : They are cheering again down in the town⁹²⁶.

Puis le second fils, à son tour, regarde vers l'extérieur, par la porte cette fois, et double son frère, relançant le dialogue avec la mère :

Michael : They're not done cheering yet.
He goes over to the door and stands there for a moment, putting up his hand to shade his eyes.
Bridget : Do you see anything ?
Michael : I see an old woman coming up the path.
Bridget : Who is it, I wonder ?⁹²⁷

Au-delà de leur fonction décorative, les portes et les fenêtres, en constituant donc des cadres intérieurs au cadre général de la scène, suscitent un jeu de théâtre dans le théâtre, et interrogent la nature même et les limites de la représentation. Trouées dans le décor, elles sont « un seuil au-delà duquel l'invisible menace », une sorte de « lucarne magique »⁹²⁸ ouverte sur une réalité surnaturelle qui échappe à la maîtrise des personnages. Une dialectique s'installe entre le visible et l'invisible, lorsqu'au commentaire parlé qui désigne soit une chose que l'on ne voit pas, soit une autre qui, sans être vue du public, est aperçue d'un des

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 215.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 215. « Patrick, *qui est encore à la fenêtre* : Il y a une vieille femme qui descend la route. Je ne sais pas si c'est ici qu'elle vient. / Bridget : [...] Peux-tu voir qui c'est ? / Patrick : Je crois qu'elle n'est pas d'ici. Mais elle ne vient pas à la maison. [...] » (tr. J. G.).

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 219. « Patrick, *se détournant de la fenêtre* : Ils lancent encore des acclamations en ville » (tr. J. G.).

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 220. « Michael : Ils n'ont pas encore fini d'acclamer. *Ils se dirige vers la porte et reste là un moment mettant la main en visière.* / Bridget : Vois-tu quelque chose ? / Michael : Je vois une vieille femme qui monte le chemin. / Bridget : Qui est-ce, je me le demande ? » (tr. J. G.).

⁹²⁸ Voir Arnaud RYKNER, « Changement d'optique : le regard naturalo-symboliste sur la scène », in *Mise en crise de la forme dramatique*, colloque des 10-11-12 déc. 1998, études réunies par J. P. Sarrazac, revue *Etudes Théâtrales* n° 15-16, 1999, p. 198.

protagonistes, succède le silence qui accompagne la vision soudaine d'un personnage révélateur d'une autre réalité.

*Teigue lifts one arm slowly and points towards the door and begins moving backward. Shemus turns, he also sees something and begins moving backward. Mary does the same. A man dressed as an eastern merchant comes in carrying a small carpet. He unrolls it and sits cross-legged at one end of it. Another man dressed in the same way follows, and sits at the other end. This is done slowly and deliberately. When they are seated they take money out of embroidered purses at their girdles and begin arranging it on the carpet*⁹²⁹.

Le caractère mi-dramatique, mi-burlesque de cette micro-séquence muette de *The Countess Cathleen*, préfigure d'autres épisodes durant lesquels tel ou tel personnage, en un moment d'immobilité ou de ralenti qui s'apparente à une pose, est entr'aperçu un instant avant qu'il n'entre, ou lorsqu'il est sorti et juste avant qu'il ne disparaisse. C'est ainsi qu'apparaît le personnage de Cathleen dans *Cathleen ni Houlihan* : « *An old woman passes the window slowly. She looks at Michael as she passes* »⁹³⁰. Plus loin, elle se tient un instant immobile avant d'entrer, et chante sur le seuil :

The Old Woman (*who is standing in the doorway*) : They are wondering that they were songs made for me⁹³¹.

A la fin de la pièce, le procédé devient flagrant lorsque le fils, Michael, suspend un instant son mouvement avant de courir rejoindre Cathleen : « *Michael breaks away from Delia, stands for a second at the door, then rushes out, following the old woman's voice* »⁹³².

On retrouve dans *Deirdre* le même usage des portes et des fenêtres, systématisé au point que la didascalie d'ouverture de la pièce semble en faire implicitement la principale, sinon la seule, raison d'être de leur présence : « *There is a door to right and left, and through the side windows one can see anybody who approaches either door, a moment before he*

⁹²⁹ Var. Pl., p. 33. « *Teigue lève un bras lentement et montre la porte du doigt : il se met à reculer. Shemus se retourne, lui aussi voit quelque chose et recule à son tour. Mary fait de même. Un homme vêtu comme un marchand d'Orient entre portant un petit tapis. Il le déroule et s'assoit en tailleur à un bout. Un autre homme vêtu de la même manière le suit, et s'assoit à l'autre bout. Ceci se passe lentement et posément. Quand ils sont assis, ils sortent de l'argent de bourses brodées, attachées à leurs ceintures et se mettent à le disposer sur le tapis* » (tr. J. G.).

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 221. « *Une vieille femme passe lentement près de la fenêtre. Elle regarde Michael en passant* » (tr. J. G.).

⁹³¹ *Ibid.*, p. 228. « *La Vieille femme, qui se tient dans l'embrasure de la porte : Ils s'étonnent que des chants aient été faits pour moi [...]* » (tr. J. G.).

⁹³² *Ibid.*, p. 231. « *Michael se détache brusquement de Delia, s'arrête une seconde à la porte, puis se précipite à l'extérieur, suivant la voix de la vieille femme* » (tr. J. G.).

enters »⁹³³. Qu'il s'agisse des deux héros, ou des sbires du roi Conchubar, le même ralenti, voire la même immobilité, suspend en effet systématiquement, l'espace d'un instant, le mouvement et l'action :

*Dark-faced men with strange barbaric dress and arms begin to pass by the doors and windows. They pass one by one and in silence*⁹³⁴.

*Deirdre, Naoise and Fergus have been seen for a moment through the windows but now they have entered*⁹³⁵.

*Conchubar comes to the door*⁹³⁶.

Fergus, en revanche, compte tenu de son statut de personnage secondaire, n'a pas droit à cette vision préalable :

*Enter Fergus, an old man who moves about from door to window excitedly through what follows*⁹³⁷.

Par contre, il bénéficie de ce statut privilégié dès lors qu'il se trouve avec le héros :

*[...] One can see them through part of what follows either through door or window. They move about talking or looking along the road towards Conchubar's house*⁹³⁸.

Certes, cette façon de suspendre le temps et l'action, et de saisir le personnage à l'intérieur d'un cadre qui consacre, en quelque sorte, son statut héroïque, opère une mise à distance qui contribue, trente ans avant Brecht, à une épiciation de la fable, et à une rupture de la continuité dramatique et de l'illusion du « quatrième mur ». Mais surtout, en marge de ce phénomène, et venant se superposer à lui, une telle captation d'un « instantané » du personnage, procède également des deux démarches croisées du sculpteur et du

⁹³³ *Ibid.*, p. 345. « Il y a une porte à droite et une autre à gauche, et par les fenêtres latérales on peut voir tous ceux qui approchent de l'une des deux portes juste avant qu'ils n'entrent ».

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 175. « Des hommes au visage noir, vêtus de robes étranges et barbares avec des armes, commencent à passer près des portes et fenêtres. Ils passent un par un et en silence ».

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 177. « Deirdre, Naoise et Fergus ont été aperçus un instant par les fenêtres mais maintenant ils sont entrés ».

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 192. « Conchubar vient à la porte ».

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 173. « Entre Fergus, un vieillard qui pendant ce qui suit se déplace fébrilement de la porte à la fenêtre ».

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 181. « On peut les voir un moment soit par la porte, soit par la fenêtre. Ils se déplacent en parlant ou en regardant le long de la route dans la direction de la demeure de Conchubar ».

photographe⁹³⁹. Yeats, lors de ses séjours parisiens, est frappé par la Phèdre de Sarah Bernhardt, dont il remarque les pauses – voire les poses – prolongées durant ses longues répliques tragiques : « For long periods the performers would merely stand and pose [...] The whole scene had the nobility of Greek sculpture »⁹⁴⁰. La lenteur des mouvements, qui confine par moment à l'immobilité, donne toute sa dimension apollinienne à la figure de l'héroïne, et l'allusion à la statuaire antique va de pair avec l'esthétique tragique : « We would have preferred to be able to return [...] to the old stage of statue making, of gesture »⁹⁴¹. D'un autre côté, le cadre que constitue portes et fenêtres met en évidence, pour reprendre l'expression d'Arnaud Rykner, « l'imaginaire photographique » qui sous-tend le premier théâtre de Yeats. Se référant aux réflexions de Roland Barthes sur le « punctum » photographique⁹⁴², Rykner démontre comment l'« arrêt sur image » que constitue la photo permet de rendre visible ce qui sans elle serait emporté par le flux d'un réel fugace et insaisissable. « La photo », nous dit encore A. Rykner, « devient le modèle inconscient d'une construction dramaturgique fondée sur le "vertige du voir" [...] L'immobilité et le silence de la mort semblent atteints à travers l'immobilité et le silence de la photographie »⁹⁴³. Concernant Yeats, l'analogie est d'autant plus pertinente qu'il y fait explicitement allusion, lorsqu'il explique qu'une condition *sine qua*

⁹³⁹ Voir même du peintre, comme en témoignent ses réflexions sur la peinture de Rossetti, dont il analyse les tableaux en termes théâtraux : « where there are several figures engaged in some dramatic action » ; voir *Essays and Introductions*, introduction, p. vii. Les tableaux préraphaélites, avec leur réalisme poétique, sont ainsi envisagés comme des « arrêts sur image » d'instantanés dramatiques. Par ailleurs, Yeats connaît Rodin depuis l'un de ses voyages à Paris, en 1899.

⁹⁴⁰ W. B. YEATS, *Explorations, op. cit.*, p. 87. « Pendant de longs moments, les acteurs restaient simplement immobiles [...] toute la scène avait la noblesse d'une sculpture grecque [...] » (tr. A. G., *Explorations*, p. 81).

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 173. « Nous aurions préféré pouvoir revenir parfois au hiératisme du théâtre, à la gestuelle d'antan » (tr. B. L.). On ne peut que signaler le caractère approximatif de cette traduction, qui ne rend pas compte de l'allusion à la sculpture, pourtant essentielle et récurrente, comme le prouve la citation précédente.

⁹⁴² Voir Roland BARTHES, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980. Roland Barthes, dans cette réflexion sur la photographie, et en particulier sur les rapports du récepteur à l'image, distingue les deux catégories que sont le *studium* et le *punctum*. Il définit le premier par « l'application à une chose, [...] une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière » (p. 48). Quant au second, « c'est ce hasard qui, en elle [la photo], me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) » (p. 49). Tandis que le *studium* relève du champ du savoir, et suscite simplement intérêt ou curiosité, le *punctum* interpelle l'affect du spectateur, et est la source d'un ébranlement, face à un détail latent que la photographie révèle, et qui échappe à toute interprétation rationnelle.

⁹⁴³ Arnaud RYKNER, *op. cit.*, p. 203. Dans son étude, Arnaud Rykner montre de quelle façon la mise en scène du regard dans le théâtre fin-de-siècle s'inscrit dans l'évolution des techniques visuelles, et dans un questionnement sur la relation entre visible et invisible. Plus les limites de l'optique sont repoussées, plus l'opacité du monde se renforce. Cette technique nouvelle de l'arrêt sur image justifie ainsi aussi bien la « tranche de vie » de l'esthétique naturaliste, que le « drame statique » des symbolistes. Le vocabulaire de Maeterlinck, nous signale encore Rykner, rappelle d'ailleurs les postulats expérimentaux naturalistes : « Un chimiste laisse tomber quelques gouttes mystérieuses dans un vase qui ne semble contenir que de l'eau claire et aussitôt un monde de cristaux s'élève jusqu'au bord et nous révèle ce qu'il y avait en suspens dans ce vase, ou nos yeux incomplets n'avaient rien aperçu » (Maurice Maeterlinck, « Le Tragique quotidien », in *Le Trésor des Humbles*, Paris, Société du Mercure de France, 1896, p. 192) La tranche de vie isole un morceau du réel, tandis que le drame statique revendique l'immobilisation du temps permise par l'arrêt sur image. Le « voir en repos » tel que le rêve Maeterlinck, c'est un voir tel qu'on ne l'a jamais vu au théâtre.

non de l'apparition d'une image occulte, lors de séances spirites, est de reproduire la lumière infra-rouge de la chambre du photographe :

[...] it was mere images we spoke with in the seance-room, the spirit itself being far away. The images are made of a substance drawn from the medium, who loses weight, and in a less degree from all present, and for this light must be extinguished or dimmed or shaded with red as in a photographer's room. The image will begin outside the medium's body as a luminous cloud, or in a sort of luminous mud forced from the body, out of the mouth it may be, from the side or from the lower parts of the body⁹⁴⁴.

Quelque lignes plus loin, il précise que c'est sur une photographie que se révèle parfois le double spectral d'une personne photographiée :

We are the spectators of a phantasmagoria that affects the photographic plate or leaves its moulded image in a preparation of paraffin. [...] ⁹⁴⁵

Pour revenir au théâtre, en interrompant le bavardage verbal et gestuel de la représentation, le dramaturge « chasseur d'images » fait apparaître le « punctum », c'est à dire cette part de fragilité et de mystère présente au cœur du visible. Au centre de la vie des personnages, la présence spectrale de la mort se manifeste à des moments privilégiés, lorsque l'invisible devient visible « le temps d'une photo, tout en conservant l'étrangeté de l'invisible grâce à l'absence de tout fixateur »⁹⁴⁶. La puissance épiphannique de telles révélations est en effet proportionnelle à leur brièveté, et les éclairs ou les éclats de lumière qui les illuminent ont également la brièveté d'un flash photographique. Comme la clarté subite qui vient inonder le Roi et la Reine de *La Princesse Maleine*, révélant le crime et dénonçant les criminels, l'orage final de *The Countess Cathleen* révèle dans un éclair de lumière une scène littéralement apocalyptique.

⁹⁴⁴ W. B. YEATS, « Swedenborg, Mediums, and the Desolate Places », in *Explorations, op. cit.*, p. 54. « Les images sont faites d'une substance issue du medium, qui perd du poids, et, à un degré moindre, de tous ceux qui sont présents, et pour cette raison, la lumière doit être éteinte, atténuée ou voilée de rouge, comme dans la chambre noire d'un photographe. L'image se forme d'abord autour du corps du medium comme un nuage lumineux, ou dans une sorte de boue lumineuse expulsée du corps par la bouche peut-être, par le côté, ou les parties inférieures du corps. On peut voir un vague nuage se condenser ou se réduire pour devenir une tête, un bras, toute la silhouette d'un homme, ou bien une forme animale » (tr. J. G., in *Cahiers de L'Herne – Yeats, op. cit.*, pp. 325-326).

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 56. « Nous assistons à une fantasmagorie qui impressionne la plaque photographique ou laisse son empreinte moulée sur une préparation de paraffine [...] ».

⁹⁴⁶ Arnaud Rykner, *op. cit.*, p. 201.

*The darkness is broken by a visionary light. The Peasants seem to be kneeling upon the rocky slope of a mountain, and vapour full of storm and ever-changing light is sweeping above them and behind them. Half in the light, half in the shadow, stand armed angels*⁹⁴⁷.

Dans le contexte d'une tentative d'actualisation du modèle des « Miracle Plays » médiévales, la multiplication de tels dispositifs de vision permet ainsi de révéler la mort au cœur du vivant, qu'il s'agisse de la déceler au cœur de l'intime, ou d'en spectaculariser prophétiquement l'annonce et la venue, entre châtement et résurrection⁹⁴⁸.

A l'autre bout de l'œuvre, et malgré le choix de l'abstraction scénique opéré par le dramaturge, et de jeux de visions intérieures et mentales, plusieurs pièces renouent avec ce dispositif par lequel la parole, littéralement, se projette dans le vide creusé par un cadre de fenêtre. Dans *Purgatory*, une fenêtre s'allume dans la maison en ruines – duement signalée par les didascalies – que contemplant les deux personnages du vieillard et de son petit-fils, selon une vision du même coup inversée, puisque c'est de l'extérieur que les protagonistes regardent ce qui se passe de l'autre côté de la fenêtre. « *A window is lit showing a young girl* » ; ou encore : « *The window is lit up. A man is seen pouring whiskey into a glass* »⁹⁴⁹. Au-delà de son caractère désormais conventionnel, qui rappelle l'archétype du genre qu'est *La Maison Brûlée* de Strindberg⁹⁵⁰, ce jeu de regards cultive pourtant l'insolite, car on ne sait pas, à la lecture du texte, si l'image suscite la parole, ou la parole l'image. Dans *The Resurrection*, pièce qui sera évoquée plus loin à un autre titre, la fenêtre est physiquement absente, mais obsessionnellement présente dans le discours des personnages, dont le dialogue se mue, de ce fait, en narration entrecoupée de questions : dans la maison, le grec et l'hébreu observent alternativement d'un côté, les apôtres enfermés dans une pièce, et de l'autre, la danse et la procession des adorateurs de Dionysos⁹⁵¹. Le grec voit ce que les autres personnages, et avec eux les spectateurs, ne voient pas. Nous regardons donc, doublé par une partie des personnages, quelqu'un qui voit quelque chose et le décrit au présent, ce qui est encore une façon de montrer l'invisible en le parlant. Et lorsqu'une chanson fait soudain

⁹⁴⁷ *Var. Pl.*, p. 167. « *L'obscurité est brisée par une lumière visionnaire. Les paysans semblent s'agenouiller sur le flanc rocaillieux d'une montagne, et une vapeur d'orage et de lumière changeante passe au-dessus d'eux et derrière eux. A moitié dans la lumière, à moitié dans l'ombre, se tiennent des anges armés* » (tr. J. G.).

⁹⁴⁸ Il faut néanmoins noter que si la plupart des fenêtres sont ouvertes sur un espace intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts, et permettent littéralement de la voir venir, certaines restent fermées, opposant un écran noir à d'autres visions de mort – les deux cas de figure se succèdent ainsi dans *Deirdre*, lorsqu'aux visions ponctuant la fable de leur inquiétante étrangeté, succède la disparition, dans tous les sens du terme, des deux héros derrière le rideau intérieur.

⁹⁴⁹ *Var. Pl.*, p. 1045 et 1047. « *Une fenêtre est éclairée et laisse voir une jeune fille [...] La fenêtre s'éclaire. On voit un homme qui verse du whiskey dans un verre* » (tr. J. G.).

⁹⁵⁰ Il faut de nouveau noter aussi l'analogie avec *Pelleas et Mélisande* ou *La Princesse Maleine*.

⁹⁵¹ *Var. Pl.*, pp. 901sq.

irruption dans la bouche des musiciens, relayant la description du grec, le récit brusquement s'actualise, une confusion s'installe entre le chant dans le récit et le chant des musiciens. Le voir devient entendre, l'acousmate mental devient son réel, et la voix des musiciens se fait porte-parole d'une voix spectrale, littéralement présente et absente à la fois.

C'est dès le début de son œuvre, en réalité, que Yeats s'intéresse ainsi à la composition des images autant qu'aux mots : « Our art of the stage is the art of making a succession of pictures »⁹⁵². Bien avant la théorisation du « mouvement suspendu » telle qu'elle apparaît dans *Certain Noble Plays of Japan*, sous l'influence du Nô, et telle qu'elle sera appliquée dans les *Plays for Dancers*, on est déjà, avec cette mise en scène de corps au ralenti, ou suspendu en une immobilité dynamique, dans une esthétique où un corps silencieux fait irruption au milieu des mots, brisant de son altérité absolue le flux du temps et des choses, et rendant à la parole la relativité de son masque. Même si cette mise en perspective du théâtre par lui-même, esquissant déjà une remise en question d'un drame clos sur lui-même, et une ouverture sur l'immédiateté d'une présence et sur un potentiel non-sens de l'image, s'opère dans ces premières pièces d'une façon somme toute didactique, voire conventionnelle, il reste qu'elle témoigne déjà d'une démarche ancrant son écriture dans une modernité qui s'affirmera dès les années 1910. C'est la raison pour laquelle il semble pertinent d'invoquer, à son propos, les réflexions de Georges Didi-Huberman sur ce qui, dans l'image, échappe au commentaire, et révèle un « écran de rêve », une *visio dei*, source d'expectative et de contemplation :

[...] Les images ne doivent pas leur efficacité à la seule transmission de savoirs – visibles, lisibles ou invisibles –, mais [qu']au contraire leur efficacité joue constamment dans l'entrelacs, voire l'imbroglia de savoirs transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés. Elle [l'alternative à la sémiologie traditionnelle de l'image, et qui s'avère incomplète selon l'auteur] exige donc un regard qui ne s'approcherait pas seulement pour discerner et reconnaître, pour dénommer à tout prix ce qu'il saisit – mais qui, d'abord, s'éloignerait un peu et s'abstiendrait de tout clarifier tout de suite. Quelque chose comme une attention flottante, une longue suspension du moment de conclure, où l'interprétation aurait le temps de s'éployer dans plusieurs dimensions, entre le visible saisi et l'épreuve vécue d'un dessaisissement. Il y aurait ainsi, dans cette alternative, l'étape dialectique – sans doute impensable pour un positivisme – consistant à ne pas se saisir de l'image, et à se laisser plutôt saisir par elle ; donc à se laisser dessaisir de son savoir sur elle. [...] il y a donc un réel travail, un contrainte du non-savoir dans les grands systèmes théologiques eux memes. Il y est nommé l'inconcevable, le mystère. Il se donne dans la pulsation d'un événement toujours singulier, toujours fulgurant : cette évidence fulgurante que Saint-Thomas nomme ici une révélation⁹⁵³.

⁹⁵² W. B. YEATS, *Essays and Introductions*, op. cit., p. 99.

⁹⁵³ Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 25.

3.2. L'œil de l'esprit et la pantomime.

Dans une première série d'œuvres dramatiques, de *The Countess Cathleen* à *Deirdre*, de *Cathleen ni Houlihan* à *On Baile's Strand*, Yeats construit donc un « drame du regard » qui double le « théâtre des voix », où la parole se nourrit de commentaires et de variations sur ce que l'un voit mais que l'autre ne voit pas⁹⁵⁴. Dans ces œuvres néanmoins, si les codes de représentation sont ainsi travaillés et interrogés de l'intérieur, ils n'en sont pour autant pas annulés. Sujet et objet de la vision restent distincts, mis en relation dans un espace donné, lui-même défini par le discours didascalique. Avec les *Plays for Dancers* s'ouvre une nouvelle période qui envisage différemment cette relation entre dire et voir. La généralisation du principe de méta-théâtralité, représentée par les musiciens, organise un jeu de visions qui fonde la fable dramatique dans son ensemble. Dans le même temps pourtant, le motif des cadres et des fenêtres disparaît au profit d'une vision plus subjective : une relation complexe s'établit alors entre une « vision intérieure » développée par le discours de répliques didascaliques, et la présence sur scène, contiguë à ce discours, de personnages en mouvement qui semblent suscités par la parole épique. Derrière une apparente similitude de propos des deux *media* superposés que sont ainsi parole et mouvement, c'est à la fois l'écart entre leur contenu, et leur différence intrinsèque, qui s'avère productrice d'un sens dépassant la simple somme de leur discours. Leur déroulement parallèle tend ainsi globalement vers un troisième terme constitué par des instants privilégiés de suspension du mouvement, voire du mouvement et de la parole, suivant une dynamique qui obéit aussi bien aux principes de la « dramaturgie du tableau » de Diderot, qu'à ceux qui président à la composition du Nô.

3.2.1. Parole et mouvement dans les *Plays for Dancers*.

Lorsque, dans les *Plays for Dancers*, la fable dramatique est tout entière fondée sur la représentation d'une vision, le « drame du regard » qui en résulte, pour reprendre les termes de Catherine Treilhou, ne peut être que d'essence métaphysique. Même si les musiciens narrateurs de *At the Hawk's Well* ou *The Dreaming of the Bones* ne sont pas, comme l'étranger d'*Intérieur*, pleinement intégrés à la fiction dramatique, il reste que, à l'instar de plusieurs des premières pièces de Maeterlinck, les personnages sont, à l'intérieur même de la fable, « sous le regard d'autres qui en savent plus [qu'eux-mêmes] »⁹⁵⁵. Cet enchâssement des visions et des paroles permet aussi bien d'affirmer la théâtralité de l'existence humaine, que

⁹⁵⁴ Catherine TREILHOU, « Voir au lieu d'agir », in *Mise en crise de la forme dramatique*, op. cit., p. 123.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 124.

de donner à voir le destin invisible qui guide, sans qu'ils le sachent, les faits et gestes des personnages héroïques.

Quoi qu'il en soit, dans *At the Hawk's Well* comme dans *The Dreaming of the Bones*, dans *The Only Jealousy of Emer* comme dans *Calvary*, des musiciens-narrateurs nous montrent qu'un vieillard, qu'un jeune homme, qu'Emer, qu'le Christ. Portés par une parole narrative, ces mêmes personnages apparaissent silencieusement, et s'engagent dans des actions corporelles sans parole, avant ou dans les intervalles de leurs scènes dialoguées – leur silence, et la dissociation entre geste et parole, renvoyant au spectateur la matérialité sonore de la voix narrative.

The players wear masks and found their movement upon those of puppets : the most famous of all japanese dramatists composed entirely for puppets. A swift or a slow movement and a long or a short stillness, and then another movement. 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 or the action⁹⁵⁶.

Le discours didascalique, qu'il émane des didascalies proprement dites, ou des répliques parlées des musiciens, semble ne faire qu'explicitement l'action pantomimique des acteurs-danseurs. Inversement, cette même action apparaît comme l'illustration du discours didascalique. Leur décalage dans le temps intercale entre eux un silence qui ne rompt pas le discours. Arnaud Rykner nous parle ainsi d'un « silence discursif », où la pantomime reproduit dans son déploiement la démarche du langage : si la parole est suspendue, le discours ne l'est pas⁹⁵⁷. La question se pose alors du sens d'une telle superposition entre deux discours somme toute redondants. Un tel système contredit en effet un concept qui, depuis Diderot, traverse le XIX^e siècle romantique et symboliste jusqu'aux innovations de Craig, et par lequel la pantomime se définit précisément comme « tout ce qui échappe à la parole et au discours », et dit l'émotion et le naturel, contre l'artifice du mot.

Une lecture plus attentive de quelques exemples permet cependant d'apercevoir que si les deux *media*, parole et pantomime, ne diffèrent pas dans leur nature discursive commune, ils se distribuent les informations de façon visiblement choisie. Dans *At the Hawk's Well* par exemple, le texte didascalique décrit *a posteriori* et de façon réaliste une action qui sur scène

⁹⁵⁶ W. B. YEATS, « Certain Noble Plays of Japan », in *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 230. « On ne recherche aucun effet "naturaliste". Les acteurs portent des masques et calquent leurs mouvements sur ceux des marionnettes ; le plus célèbre des dramaturges japonais composait exclusivement pour elles. Un mouvement lent ou rapide, un arrêt court ou prolongé puis un autre mouvement. Ils chantent autant qu'ils parlent et le chœur décrit la scène ou interpète la pensée sans jamais prendre part à l'action comme dans le théâtre grec (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 153).

⁹⁵⁷ La pantomime intervient alors comme « un correspondant exact des formes types de la dramaturgie de la parole que sont l'aparté, le récit ou le monologue ». Voir Arnaud RYKNER, *L'Envers du théâtre, dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996, p. 215.

est réduite à des gestes abstraits et peu nombreux. Dans *The Only Jealousy of Emer*, le réalisme des descriptions d'objet se renverse en expressionnisme, de par l'étrangeté poétique des détails :

I call before the eyes a roof
With cross-beams darkened by smoke ;
A fisher's net hangs from a beam,
A long oar lies against the wall.
[...] ⁹⁵⁸

La parole ensuite s'épanche en détails lyriques, par des effets de répétition, ou de rupture narrative, sur l'héroïsme de Cuchulain, la douleur d'Emer, et les pas hésitants d'Eithne. Cette jouissance des mots dans l'énumération des objets, dans la description des postures et des gestes, trahit un projet d'écriture où l'histoire ne se constitue qu'à travers l'acte même de la raconter. Au demeurant, le présent de narration confirme cette hypothèse : l'hypotypose devient la figure centrale d'un discours où la voix fait surgir les choses de leur simple nomination. La figure isolée du protagoniste se manifeste alors dans sa présence silencieuse, et se détache, en trois dimensions, d'un cadre imaginaire confié aux mots. Comme le rappelle Monique Borie, « L'action du Nô, pour reprendre la célèbre formule de Claudel, ce n'est pas quelque chose mais quelqu'un qui arrive » ⁹⁵⁹. L'action des *Plays For Dancers* s'organise ainsi autour de l'apparition du *Shite* masqué, ce personnage dans l'entre-deux de la vie et de la mort. Lui-même est engagé dans une série de gestes dont la stylisation manifeste sa parenté avec la marionnette, comme le signale explicitement Yeats à plusieurs reprises. Ainsi dans *At the Hawk's Well*, les gestes du vieillard, cadencés par la percussion, se limitent-ils à quelques mouvements symboliques : « *His movements, like those of the other persons of the play, suggest a marionette* » ⁹⁶⁰. Dans *The Only Jealousy of Emer*, une didascalie évoque aussi la stylisation du geste d'Emer, scandé par les instruments : « *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*

⁹⁵⁸ *Var. Pl.*, pp. 531-533. « Représentez-vous un toit / Au poutres noircies par la fumée ! / Un filet de pêcheur pend à une poutre, / Une longue rame est couchée contre le mur [...] » (tr. Y. de B.). On peut aussi dans cet espace voir, de façon symbolique, une dimension biblique et sacrée, compte tenu du choix des objets et des termes (« fisher's net », « cross-beams »).

⁹⁵⁹ Monique BORIE, *op. cit.*, p. 71. La citation de Paul Claudel est extraite de « Le Chœur, le geste et le costume dans le théâtre japonais », in *Pages de prose*, Paris, Gallimard, 1943.

⁹⁶⁰ *Var. Pl.*, p. 401. « *Ses mouvements, comme ceux des autres personnages de la pièce, évoquent une marionnette* » (tr. F. X. J.).

flute perhaps »⁹⁶¹. L'analogie avec la marionnette est au demeurant inscrite, de façon programmatique, dans le projet d'ensemble de Yeats concernant les *Plays for Dancers* : « It is natural that I go to Asia for a stage convention, for more formal faces, for a chorus that has no part in the action, and perhaps for those movements of the body copied from the marionette shows of the XIVth century »⁹⁶². Cette stylisation des gestes, associée au port du masque, permet de représenter la dimension fantômale du personnage⁹⁶³. Yeats ne fait en ce sens que prolonger les réflexions de Craig sur l'association entre masque, marionnette, et monde des morts, telles qu'il les développe dans « l'Acteur et la surmarionnette ». Par cette stylisation s'exprime aussi la dimension métaphysique de gestes quotidiens, marcher, se pencher, allumer un feu : le silence et l'abstraction du geste modalisent une action en y manifestant sa part de spectralité.

3.2.2. *Regardant et regardé : le tableau à l'acmé de la représentation.*

En dissociant la parole et le geste, et en libérant ce dernier de toute tentation naturaliste, Yeats permet ainsi l'émergence, au sein de l'univers dramatique, d'une double dimension tragique et épique. A l'horizon de leur déroulement parallèle, une suspension du mouvement cristallise des moments de tension particuliers, stimulant la parole dans l'expression exacerbée des sentiments, ou manifestant au contraire son impuissance à en traduire l'intensité par des mots.

L'exemple de *Calvary* constitue le cas emblématique d'une telle tension, en ce qu'il confronte de façon très dramatique une parole des musiciens à la fois multiforme et bavarde, et une pantomime réduite en réalité à deux postures successives, l'une du Christ portant sa croix, l'autre du Christ en Croix. La première est inaugurée par l'expression « Now he stands... », et accompagne le très long discours des musiciens partagé entre des fragments parlés, et d'autres chantés. Une relation dialectique s'instaure entre l'immobilité du personnage, et l'agitation narrative qui vient se projeter sur lui durant quatre pages : la foule haineuse, ses cris et ses injures, son mouvement de recul – puis, plus loin, les trois femmes en

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 539. « Elle va vers l'un des côtés de la scène et fait semblant de mettre des bûches sur un feu et de l'attiser pour qu'il flambe. Pendant ce temps les musiciens jouent, accompagnant les gestes d'Emer du tambourin, et, peut-être, de la flûte » (tr. Y. de B.).

⁹⁶² W. B. YEATS, « Certain Noble Plays of Japan », *op. cit.*, p. 226. « Il est donc naturel que j'aille en Asie chercher une convention théâtrale, des visages plus formels, un chœur qui ne prenne pas part à l'action et peut-être aussi ces mouvements du corps imités des spectacles de marionnettes du quatorzième siècle » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 150).

⁹⁶³ Monique Borie nous rappelle également l'analogie entre la figure masquée du Shite, et l'*eidolon* grec, cette figure venue de ces espaces autres que sont similairement le monde des morts ou celui des dieux.

pleurs, et leurs gestes compassionnels. Sa présence est un trait d'union entre la *diegesis* et la *mimesis*, entre l'épique et le dramatique, entre l'onirique et le réel, entre le subjectif et l'objectif, entre les fantômes et les vivants, entre ce qui est raconté et ce qui brusquement est là devant nous, dramatiquement. Lui-même, dans la même posture, cristallise sur lui ce qui est raconté, puis entre dans le dialogue. Il apparaît comme un effet de réel, qui arrache à la sphère onirique un fragment de ce qui est narré, et en même temps le replonge dans un imaginaire subjectif de par la nature de ce qui est représenté.

The Three musicians are now seated by the drum, flute and zither at the back of the stage

First Musician : The road to Calvary, and I beside it
 [...]

 He climbs up hither but as a dreamer climbs.
 [...] And now He stands amid a mocking crowd,
 Heavily breathing.

A player with the mask of Christ and carrying a cross has entered and now stands leaning upon the cross.

Those that are behind
 Climb on the shoulders of the men in front

[...]

*Judas holds up the cross while Christ stands with His arms stretched out upon it*⁹⁶⁴.

D'une façon générale, la présence du Christ opère donc ce qu'une caméra en plan serré opèrerait dans un film : la scène n'est qu'un gros plan subjectif commenté par une voix narrative. La parole des musiciens n'aurait donc pas le même statut si le Christ n'était pas physiquement présent sur scène. Tandis que leurs voix à eux évoquent les hurlements d'autres voix qui l'enjoignent, lui, de crier et parler, il reste silencieux. Une tension exaspérée s'installe entre ce silence et ce double niveau de voix, réel comme acousmatique. Le tableau dramatique du Christ en croix, irréductible à un décodage rationnel, ouvre une fenêtre sur l'indicible d'une émotion. On rejoint donc ici la tradition du drame, telle qu'elle est analysée par Arnaud Rykner. Contrairement à cette tradition néanmoins, chez Yeats le silence ne s'impose pas face à l'émotion exprimée par une telle suspension du mouvement. Au contraire, le discours compassionnel des musiciens, qui se poursuit face à l'image, dit à la fois l'empathie et l'impossibilité d'atteindre véritablement l'émotion qui cherche à être exprimée ; ainsi des derniers mots précédant l'ouverture du dialogue dans *The Only Jealousy of Emer*, lorsque le lyrisme du chant exprime, tel un point d'orgue qui à la fois referme la séquence

⁹⁶⁴ *Var. Pl.*, pp. 781 et 786. Pour la citation complète et sa traduction, voir supra III^{ème} partie, chapitre 1 point 5.2. : « De Calvary à The Resurrection : de la narration à l'identification ».

d'ouverture de la pièce, et ouvre sur l'action centrale, l'indicible du sentiment douloureux face au deuil des deux femmes.

3.2.3. *Le regardant est le regardé.*

Dans ce va-et-vient qui s'instaure entre image et parole, le voir et l'entendre entretiennent par ailleurs une relation atypique d'attraction réciproque : si la puissante et solitaire souffrance émanant de l'image du Christ semble produire le commentaire épico-lyrique des musiciens, celui-ci, de par son statut à la fois narratif et compassionnel, semble ouvrir une fenêtre sur l'état intérieur du personnage évoqué par la parole. Toute hiérarchie disparaît entre les deux scènes parallèles de la parole et de l'image. Ces deux scènes, irréductibles l'une à l'autre, se regardent en même temps en miroir : l'image est un inconscient du texte, et le texte est un non-dit de l'image. La construction épique, et la dissociation corrolaire entre parole et image, permet donc paradoxalement d'effacer les frontières entre sujet et objet de la vision : les musiciens *sont* ce qu'ils voient – et lorsque, par le jeu des discours enchâssés et des confusions grammaticales de personne, leur discours se confond avec celui du Christ⁹⁶⁵, et qu'ils tentent ce faisant d'entrer dans l'émotion christique⁹⁶⁶, un trouble s'installe même quant à l'identité de l'énonciateur premier de la fable : le Christ est-il la vision des musiciens, ou n'est-ce pas son rêve à lui qui est le locuteur premier, lorsque c'est sa voix que l'on entend dans celle des musiciens ? C'est à ce type de focalisation interne que songe Joseph Danan lorsqu'il évoque le monologue intérieur d'Edouard Dujardin : « Chez Dujardin, le narrateur est un œil, une conscience, un cadrage qui parcourt le monde ou simplement l'observe, et le commente [...] »⁹⁶⁷. Une conscience « composée uniquement de mots »⁹⁶⁸ ouvre à la fois sur un infini du moi et sur un infini du langage : la réalité du monde est inséparable de la conscience qui l'appréhende.

Au-delà du cas limite de *Calvary*, la question est posée, dans les « pièces pour danseurs », du degré d'identification entre la parole et une image comme « projetée » par celle-ci sur la scène. La fonction monstrative de la parole épique manifeste en effet, dans un tel exemple, sa relativité. Si l'on regarde plus globalement la série des pièces, et en particulier leurs protocoles d'ouverture, la parole semble pourtant effectivement faire advenir narrativement le personnage. La narration est première, et l'action est un prolongement de la

⁹⁶⁵ Voir également sur ce point deuxième partie, chapitre 3, point 2.2., « Le poète et son public ».

⁹⁶⁶ Leur parole de commentaire est alors une parole compassionnelle, au sens littéral du terme.

⁹⁶⁷ Joseph DANAN, *Le Théâtre de la pensée, op. cit.*, p 71.

⁹⁶⁸ *Ibidem.*

parole. C'est le cas par exemple dans *At The Hawk's Well*, lorsque, après une réplique des musiciens, une didascalie nous précise : « *An old man enters through the audience* »⁹⁶⁹. C'est également le cas dans *The Dreaming of the Bones* : « *A young man enters, praying in Irish* »⁹⁷⁰. A la fin de *At the Hawk's Well* pourtant, la sortie du vieillard est une disparition : « *During the singing and while hidden by the cloth the old man goes out* »⁹⁷¹. Il en est exactement de même dans *The Dreaming of the Bones* : si le personnage du jeune homme entre en scène en bonne et due forme, sa sortie est invisible et s'apparente elle aussi à une disparition : « *While it is unfolded the Young Man leaves the stage* »⁹⁷². Le même phénomène se produit dans *Emer* à l'ouverture comme à la fermeture de la pièce. Le rideau déplié puis replié dévoile Emer et les deux figures de Cuchulain, sans que leur entrée n'ait été ni signalée ni, *a fortiori*, aperçue. A la fin, elles disparaissent selon le même mode : « *When the cloth is folded again the stage is bare* »⁹⁷³. Plus subtilement encore, dans *Calvary*, une expression récurrente marque l'ambiguïté du point de vue : « *He has entered* »⁹⁷⁴. L'action est désignée, mais l'emploi du "present perfect" fait qu'elle ne l'est que sous l'angle du passé proche, comme si elle n'avait pas été vue, mais juste pressentie ou entr'aperçue, l'essentiel résidant dans la posture qui en résulte. Sans rituel de rideau, le personnage du Christ n'en apparaît ainsi pas moins comme surgi de nulle part⁹⁷⁵. Cette façon de faire apparaître et disparaître le personnage, plutôt que de le faire entrer et sortir, lui confère un statut qui procède plus d'un questionnement sur un « être-là » métaphysique, que d'un parcours fictionnel construit, doté d'un début et d'une fin. Une telle technique est aussi le signe avant-coureur d'un trouble de la représentation qui se révélera pleinement au cours de la fable. Les personnages, qui sont plus des « étants » que des « actants », ne sont en même temps jamais complètement « là ». La scène théâtrale est une perpétuelle tentative de réponse à la question : « *Who's there ?* »

Dans les pièces pour danseurs, l'hypertrophie de la parole narrative est donc le corollaire obligé d'une hypertrophie du visuel, mais d'un visuel interrogé et mis en doute par le discours ; et ce double phénomène est le symptôme d'une crise plus globale de la relation même entre émetteur et récepteur du spectacle. Celui-ci ne consiste plus en une illustration mimétique d'un univers de fiction, mais, comme le formule Catherine Treilhou, en la création

⁹⁶⁹ *Var. Pl.*, p. 401.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 763.

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 412.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 775.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 565.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 781, 782, 784, 785.

⁹⁷⁵ Le même phénomène se produit pour l'entrée de Lazare, de Juda (« *who has just entered* »), et pour les trois soldats (« *Three roman soldiers have entered* »).

d'un « théâtre de la conscience, en tant qu'elle se représente elle-même sur une scène imaginaire »⁹⁷⁶. Cette façon d'exiler temporairement, en prenant sa place, le spectateur réel du procès de réception de la fable, n'est donc pas un rejet ni de la représentation, ni de son spectateur, mais l'invention d'un autre mode de représentation. Cela dit, en scrutant aussi les signes de l'invisible dans le visible, en guidant le regard du spectateur dans la contemplation du deuil héroïque, ou d'une posture christique, Yeats ne se situe pas, à l'instar du premier Maeterlinck, dans l'espace profane du théâtre d'une conscience angoissée, confrontée au vide métaphysique de l'existence. Mettant en scène des apparitions épiphoniques, et nourri aussi bien par sa culture biblique protestante, que par l'imaginaire païen des sagas irlandaises, il interroge au contraire par le théâtre, en jouant à la frontière du sacré et du profane, l'accessibilité de vérités révélées.

3.3. Figures de danseurs.

Dans le contexte d'une telle visée quasi-théologique de la représentation, la danse occupe, à l'intérieur de toutes les séquences de jeu muet dissocié de la parole, une place centrale, déterminante pour ce qui concerne la relation ultime entre parole narrative et mouvement. Si celui-ci se dissocie d'emblée de celle-là dans la construction même des *Plays for Dancers*, la danse n'intervient en effet qu'à des instants choisis et rares, qui constituent à chaque fois l'*acmé* de la pièce, à l'issue duquel d'ailleurs le mouvement se suspend en une posture à la fois immobile et dynamique, qui redouble les effets de tableau évoqués plus haut.

La question n'est donc pas de recenser dans les textes les figures de danseurs, ni de dresser un panorama historico-esthétique du motif de la danse dans l'œuvre de Yeats. Une telle démarche serait hors de propos dans le cadre de cette étude. Enigmatique par contre reste ce paradoxe d'un théâtre tout entier tourné vers la parole et la voix, au centre duquel évolue pourtant une figure de danseur silencieux. De cette relation paradoxale, et apparemment conflictuelle, entre la parole et le mouvement, l'illustration la plus emblématique est sans doute le fait que deux des plus précieux collaborateurs de Yeats furent deux danseurs qui ne prononcèrent jamais un seul mot ni une seule syllabe sur scène, Michio Ito, qui joua le rôle de la gardienne du puits dans *At the Hawk's Well* en 1916, et Ninette de Valois, ex-danseuse des ballets russes, qui incarna la figure de Fand, dans *Fighting the Waves* en 1929, et celle de la Reine silencieuse de *The King of the Great Clock Tower* en 1934. Si la danse pourtant, dans

⁹⁷⁶ Catherine TREILHOU, *op. cit.*, p. 128.

une première partie de l'œuvre, apparaît bien comme antinomique de la parole, reflet en ce sens de tout un contexte culturel dont la figure tutélaire est encore au bout du compte Nietzsche, dès lors au contraire 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 parole, elle devient non plus antagoniste mais bien partenaire de la parole poétique. « Through years of toil », résume David Richman, « Yeats perfected a form of theatre in which the verse speaker and the dancer are partners »⁹⁷⁷. De fait, la danse élucide le projet ultime de Yeats, qui est de mettre en texte et en scène les figures de revenants et de morts qui hantent aussi bien l'imaginaire irlandais que le sien propre.

3.3.1. Bref historique préliminaire.

Lorsqu'en 1894 Yeats crée *The Land of Heart's Desire* à Londres, en collaboration avec Florence Farr, il est sous l'influence directe de John Todhunter⁹⁷⁸, lui-même écrivain, producteur de ses propres spectacles, et également collaborateur occasionnel de la comédienne. C'est ainsi, selon toute vraisemblance, le modèle de la pièce *A Sicilian Idyl*, créée peu de temps auparavant à Bedford Park, qui lui inspire la présence de l'enfant-fée danseuse. Dans *The Land of Heart's Desire*, la danse est en effet le *climax* de la pièce, lorsque l'enfant chante puis danse pour exercer son pouvoir d'envoûtement sur la jeune Mary. Même si le mouvement symbolise ici la spontanéité du corps et la poésie d'un au-delà surnaturel, qui s'oppose en un contrepoint subversif conjointement au langage et à l'univers domestique de la maison, sa fonction est essentiellement décorative. Plus un concept qu'une véritable performance, la danse n'est signalée dans le texte que par de simples mentions :

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 over the lonely of heart,
And the lonely of heart is withered away.
*She dances*⁹⁷⁹.

⁹⁷⁷ David RICHMAN, *Passionate Action, op. cit.*, p. 20. « A travers des années de labeur, Yeats perfectionne une forme de théâtre où le “diseur de poème” et le danseur sont partenaires ». Il est difficile ici de traduire sans maladresse la formule très synthétique, en anglais, du « verse speaker ».

⁹⁷⁸ John Todhunter (1839-1916), né à Dublin, a rencontré John Butler Yeats à Trinity College. Médecin, poète, auteur dramatique, il s'installe à Londres en 1879, à Bedford Park, où les deux familles sont voisines. Il écrit et dirigea *A Sicilian Idyl*, drame pastoral en vers, représenté au Bedford Park Social Club en mai 1890 ; Florence Farr y tenait le rôle principal, et la présence d'un chœur, chantant et accompagné de musique, influença Yeats dans sa propre écriture. Voir W. B. YEATS, *Collected Letters I, op. cit.*, pp. 515-516 (“Biographical and Historical Appendix”).

⁹⁷⁹ *Var. Pl.*, p. 200. « L'enfant : Voici un sol lisse pour danser : je veux danser. Elle chante. Le vent souffle par les portes du jour, / Le vent souffle sur le cœur solitaire / Et le cœur solitaire est desséché. Elle danse » (Tr. J. G.).

Le chant, composé de trois vers en tétramètres rimés, introduit lui-même une rupture rythmique et musicale avec le dialogue en vers blanc. Le mouvement en constitue comme un prolongement : alors qu'on attend un quatrième vers répondant à la rime du deuxième, la danse apparaît comme une reprise de rime silencieuse. On trouve donc déjà ici l'embryon d'une mise en relation entre la corporalité rythmique d'une parole poétique, et son écho dans le mouvement dansé. Narrativement pourtant, le mouvement répond plus ici à un impératif symbolique qu'à une nécessité intrinsèque, et le discours pourrait, en réalité, exprimer une idée qui semble surtout ici un simple motif littéraire. C'est d'ailleurs le même motif que l'on retrouve par exemple dans *Where There is Nothing*, lorsqu'à la fin de la pièce, les moines se rassemblent et entament un étrange ballet de circonvolutions autour du corps inconscient de Paul Ruttledge⁹⁸⁰. En marge de l'évolution majeure de l'écriture dramatique qui apparaîtra avec les « pièces pour danseurs », on retrouve régulièrement, à toutes les époques et jusqu'à la fin, un tel motif dans le discours des personnages. C'est le cas de Seanchan dans *The King's Threshold*, qui évoque « Them that weave a dance / By the four rivers in the mountain garden »⁹⁸¹ ; ou du vieillard et du jeune homme dans *At the Hawk's Well*, qui évoquent les créatures surnaturelles du monde des Sidhe :

Old man : A secret moment that the holy shades
That dance upon the desolate mountain know,
And not a living man, and when it comes
The water has scarce plashed before it is gone.
[...]
Young man : And who are you who rail
Upon those dancers that all others bless ?
Old man : One whom the dancers cheat⁹⁸².

Ce sont encore les musiciens de *The King of the Great Clock Tower*, qui, dans leurs premières répliques, invoquent les danseurs du « pays de l'éternelle jeunesse » :

They dance all day that dance in Tir-nan-oge
There every lover is a happy rogue ;
And should he speak it is the speech of birds⁹⁸³.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 1124 : « Paul Ruttledge is lying on the altar steps. Friars are dancing slowly before him in the dim light. » Dans *Where There is Nothing*, le jeune Paul Ruttledge quitte sa riche famille pour se faire mendiant et prophète des pauvres, s'enfonçant progressivement et jusqu'à la mort dans des rêveries apocalyptiques. Dans cette scène du début de l'acte IV, les moines accompagnent de leurs danses et de leurs chants la transe de Paul.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 289. « Vous avez chassé / Les images de ceux qui tournent et dansent / Près des quatre rivières dans le jardin de la montagne » (tr. J. G.).

⁹⁸² *Ibid.*, p. 405. « Le Vieil homme : Un moment secret connu des ombres saintes / Qui dansent sur la montagne désolée, / mais d'aucun homme vivant, et quand vient ce moment / A peine l'eau clapote qu'il est passé. [...] Le Jeune homme : Et qui es-tu pour insulter / Ces danseuses que bénissent tous les autres ? / Le Vieil homme : Quelqu'un que les danseuses trompent [...] » (tr. F. X. J.).

Cette croyance en la pureté et l'authenticité du mouvement, opposé à la corruption du langage, et à son incapacité à exprimer une vérité profonde de l'être, procède d'un héritage qui vient à la fois du symbolisme et de Nietzsche, lorsque Zarathoustra exalte la sagesse et la spiritualité du corps :

Je reconnais Zarathoustra. Pur est son œil et sa bouche sans nausée. Vers moi ne marche-t-il pas comme un danseur ?⁹⁸⁴

Je ne croirais qu'en un dieu qui à danser s'entendît !⁹⁸⁵

[...]Un chant de danse et de raillerie contre l'esprit de pesanteur⁹⁸⁶.

C'est dans la danse seulement que des plus hautes choses je sais dire l'image⁹⁸⁷.

3.3.2. Parole et danse dans les Plays for Dancers : trois exemples.

A partir des *Plays for Dancers*, lorsque Yeats inscrit le mouvement dans le langage même de l'acteur, les séquences dansées deviennent en quelque sorte le cœur du drame ; à l'intérieur d'une action déjà elle-même stylisée par la pantomime, la danse représente l'instant privilégié et bref durant lequel s'incarnent les revenants ou les créatures surnaturelles :

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. I have lately studied certain of these dances [...] and I notice that their ideal of beauty [...] makes them pause at moments of muscular tension⁹⁸⁸.

Dans *At the Hawk's Well*, la gardienne du puits se met ainsi à danser pour envoûter Cuchulain et l'éloigner du puits d'immortalité. Le texte ne signale le mouvement que par quelques didascalies elliptiques :

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 991. « Ils dansent tout le jour ceux qui dansent à Tir-nan-Oge. / Là, chaque amant est un heureux fripon, / Et ses paroles sont le chant des oiseaux » (tr. J. G.).

⁹⁸⁴ Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard (collection « idées »), 1971, p. 20 (en allemand, *Also sprach Zarathustra*, ed. Walter de Gruyter, 1968).

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 140.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 144.

⁹⁸⁸ « *Certain Noble Plays of Japan* », *op. cit.*, pp. 230-231. « Au point culminant de la pièce, plutôt que la passion désordonnée telle qu'elle apparaît dans la nature, on trouve une danse, une série de positions et de mouvements qui peuvent représenter une bataille, un mariage ou la douleur d'un fantôme au Purgatoire Bouddhiste. J'ai récemment étudié certaines de ces danses [...] et j'ai pu remarquer que leur idéal esthétique [...] les amène à marquer une pause aux moments de tension musculaire » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 153).

Young man : [...] 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.
 First Musician *singing or half singing* :
 O God, protect me
 From a horrible deathless body
 Sliding through the veins of a sudden.
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 dance goes on.
 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 plash ; it comes, it comes ;
 Look where it glitters. He has heard the plash ;
 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*⁹⁸⁹.

Lors de la réalisation scénique de la pièce, Edmund Dulac écrivit une partition d'une durée de trois minutes et demie, qui rend explicite par un crescendo musical une montée en tension et en rythme de la danse, se résolvant en un *pianissimo* soudain des instruments, avant la sortie de la gardienne, suivie par Cuchulain, et la réplique du premier musicien à l'écoute du bruit ténu de l'eau. L'intérêt d'un tel passage, contrairement aux épisodes dansés des pièces de jeunesse, réside dans l'interaction visible entre parole et mouvement. Le rythme brisé des répliques du jeune homme, marqué par des monosyllabes, et des vers de longueur inégale,

⁹⁸⁹ *Var. Pl.*, pp. 409-410.

« Le Jeune Homme : [...] Fais ce que tu voudras, je ne quitterai pas ce lieu
 Avant d'être devenu immortel comme toi-même.
Il s'est assis ; la Gardienne du Puits commence à danser avec des mouvements d'épervier. Le Vieil Homme dort. La danse continue quelque temps.
 Premier Musicien *chantant ou fredonnant* : O Dieu protège-moi
 D'un horrible, impérissable corps,
 Qui se glisse dans les veines soudain.
La danse se poursuit quelque temps. Le Jeune Homme se lève lentement.
 Premier Musicien *parlé* : Maintenant la folie s'est emparée de lui,
 Car il devient pâle et chancelle.
La danse continue.
 Le Jeune Homme : Cours où tu veux,
 Oiseau gris, tu seras juché sur mon poignet
 Certaines, qu'on appelait des reines, s'y sont pourtant juchées.
La danse continue.
 Premier Musicien *parlé* : J'ai entendu l'eau bruire ; elle vient, elle vient ;
 Regardez, elle scintille ; il entend le bruit de l'eau ;
 Regardez, il a tourné la tête.
La Gardienne du Puits est sortie. Le Jeune Homme laisse tomber sa lance comme dans un rêve et sort [...] »
 (tr. F. X. J.)

subvertissant la longueur ordinaire du vers blanc, signale une frénésie et, de fait, une impuissance, qui contraste aussi bien avec le discours d'autorité du personnage, qu'avec la puissance du mouvement silencieux du danseur. Si conflit il y a toujours entre parole et danse, il n'est plus seulement thématique, mais bien inscrit dans une relation de contrepoint rythmique et corporelle.

Dans *The Only Jealousy of Emer*, la danse de la femme des Sidhe, Fand, soutenue par les instruments, constitue un prélude à son dialogue avec le fantôme de Cuchulain.

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 moment 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.

Ghost 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 labouring crescent past,
And lonely with extreme delight,
Flings out upon the fifteenth night ?⁹⁹⁰

D'un côté, le caractère narratif d'une danse de séduction et de provocation apparente celle-ci à une pantomime aux accents réalistes. D'autres détails viennent pourtant contredire cette tentation, en accentuant au contraire l'artificialité de la forme : l'insistance sur le masque, et le non-réalisme des vêtements ou des cheveux, écartent l'expression directe de la féminité, au profit d'une valorisation du rythme et de l'abstraction du mouvement⁹⁹¹. Celui-ci répond beaucoup plus, cette fois-ci, aux codes du Nô tels qu'ils ont été retenus par Yeats, puisqu'à une accélération progressive succède manifestement une suspension du mouvement, que l'on peut déduire de la question qui ouvre la réplique du fantôme. Les vers qui suivent sont des tétramètres rimés, suivant un rythme cadencé et régulier qui contraste avec l'expressionnisme de l'accélération, puis de la suspension, qui ont précédé. Il semble bien, de ce point de vue,

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 551. « La femme des Sidhe danse autour de l'Ombre de Cuchulain qui rampe sur le devant de la scène. Sa danse devient de plus en plus rapide à mesure que l'Ombre s'éveille lentement. Par moment elle peut effleurer de sa chevelure la tête de Cuchulain, mais jamais elle ne l'embrasse. Elle est accompagnée par les cordes, la flûte et le tambourin. Son masque et ses vêtements doivent suggérer l'or, le bronze, l'étain ou l'argent, de façon qu'elle ressemble plus à une idole qu'à un être humain. Mouvements et chevelure doivent aussi suggérer le métal. / L'Ombre de Cuchulain : Qui se tient devant moi / Dont les cheveux et les membres répandent une telle lumière / Comme quand la lune accomplit avec tous ses croissants / est dans l'extrême délice solitaire / De sa quinzième nuit ? » (tr. Y. de B.).

⁹⁹¹ Il faut au passage remarquer la contradiction trahie par la tournure concessive plutôt cocasse de : « She may drop her hair, but she does not kiss him » – comme si, malgré ses protestations véhémentes, Yeats restait attaché à la « curiosité à la mode » du drame psychologique et sentimental !

que cette danse constitue plus la phase d'ouverture d'une scène de théâtre dans le théâtre en forme de cérémonie aux accents fortement ritualisés, qu'une action dramatique au sens traditionnel du terme⁹⁹². La métrique très musicalisée et formelle du dialogue fait au demeurant écho au mouvement qui a précédé, scandé par les instruments : le même souci rythmique rassemble en une même unité organique la danse et la parole.

Dans *Calvary* enfin, la danse surgit au point culminant d'un crescendo vocal des trois soldats romains, comme si le mouvement même de leur parole chorale, de plus en plus enlevé et circulaire, trouvait sa résolution dans le mouvement des corps. Et c'est ce même mouvement qui se résout lui-même en un cri, l'appel final du Christ :

Second Roman Soldier :	In the dance
	We quarrel for a while, but settle it
	By throwing dice, and after that, being friends,
	Join hand to hand and wheel about the cross.
<i>They dance</i>	
Christ :	My Father, why hast thou forsaken me ?
<i>Song for the folding and unfolding of the cloth</i>	
First Musician :	Lonely the sea bird lies at her rest
[...]	⁹⁹³

Dans cet exemple, à l'inverse du précédent, la danse, annoncée par ceux qui vont danser, agit non comme un prélude mais comme une réponse en contrepoint à la parole chorale, très scandée, des trois soldats. Depuis leur entrée, et jusqu'à la fin de la pièce, avec le chant final des musiciens, Yeats organise ainsi un ballet conjoint entre parole et mouvement⁹⁹⁴.

⁹⁹² Rappelons que pour Aristote, la fable est « l'assemblage des actions accomplies » (paragraphe 1450) ; en termes sémiologiques et narratologiques, l'action « se produit dès qu'un des actants prend l'initiative d'un changement de position dans la configuration actantielle, bouleversant ainsi l'équilibre des forces du drame. L'action est donc l'élément transformateur et dynamique qui permet de passer logiquement et temporellement d'une situation à l'autre ». (Patrice PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, op. cit., p. 8).

⁹⁹³ *Var. Pl.*, p. 787. « Le Deuxième soldat romain : Dans la danse / Nous nous querellons un moment, mais nous réglons cela / En jetant les dés, et ensuite, comme nous sommes amis, / Nous joignons les mains et tournons autour de la croix. / *Ils dansent.* / Le Christ : Mon Père, pourquoi M'as-Tu abandonné ? / *Chant pendant qu'on plie et déplie l'étoffe.* / Le Premier musicien : Solitaire, l'oiseau de mer se repose [...] » (tr. J. G.).

⁹⁹⁴ Il n'est pas dit, dans le texte, que la danse s'effectue dans le silence ou accompagnée par la musique. La didascalie aperturale de la pièce fait mention d'une percussion, d'une flûte et d'une corde, mais aucune autre n'y fait allusion au cours du drame. Yeats ne se pose pas de question ici sur l'accompagnement musical, soit des chants, soit de la danse. Manifestement, les instruments sont mentionnés parce qu'ils font partie d'un code du Nô, mais il n'en a pas intériorisé l'usage. La pièce n'ayant jamais été représentée du vivant de Yeats, aucune partition n'a été commandée, la question reste donc sans réponse.

3.3.3. The Dancer and the Dance : *Rythme du corps, rythme des mots.*

Quoi qu'il en soit, c'est bien au rythme du mouvement que s'intéresse Yeats, plus qu'à ses vertus mimétiques. C'est dans le rythme que s'exprime, selon lui, l'intensité de l'émotion véhiculée par le corps, comme il le confirme dans un autre passage de « Certain Noble Plays of Japan » :

The interest is not in the human form but in the rhythm to which it moves, and the triumph of their arts is to express the rhythm in its intensity. There are few swaying movements of arms or body such as make the beauty of our dancing. They move from the hip, keeping constantly the upper part of their body still, and seem to associate with every gesture or pose some definite thought. They cross the stage with a sliding movement, and one gets the impression not of undulation but of continuous straight lines⁹⁹⁵.

C'est dans cette mesure, corollairement, que la danse, loin de nier la parole, la resitue au contraire dans sa véritable dimension, qui est d'être elle aussi un certain état du corps. La parole et le *logos* ont aussi maille à partir avec le corps, comme le suggère implicitement cet autre passage du même essai :

We only believe in those thoughts which have been conceived not in the brain but in the whole body⁹⁹⁶.

Si le mouvement apparaît la plupart du temps lorsque cesse la parole, il ne s'y oppose donc pourtant pas. Qu'il soit amené plutôt par elle et la prolonge, ou qu'il en résulte, il en révèle, au sens quasi-photographique du terme, la physicalité. C'est lorsque la danse de la parole atteint son point culminant qu'elle se résout en danse du corps ; ou inversement, c'est lorsque le mouvement atteint son paroxysme que la parole poétique peut surgir dans sa rythmique et sa musicalité propres⁹⁹⁷.

⁹⁹⁵ W. B. YEATS, *Essays and Introductions, op. cit.*, pp. 230-231. « L'intérêt ne réside pas dans la forme humaine mais dans le rythme qui l'anime et leur art triomphe lorsqu'il exprime le rythme dans toute son intensité. Peu de balancements des bras ou du corps comme ceux qui font la beauté de nos danses. Ils bougent à partir des hanches, la partie supérieure de leur corps restant constamment immobile, et semblent associer une pensée bien définie à chaque geste, à chaque pose. Ils semblent glisser à travers la scène en donnant l'impression non pas d'une ondulation mais de lignes droites continues » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 153).

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 235. « Nous ne croyons qu'à ces pensées qui ont été conçues non pas dans le cerveau mais dans le corps entier » (tr. J. G., *ibid.*, p. 157).

⁹⁹⁷ C'est la raison pour laquelle il faut comprendre avec précaution la réplique du vieillard de *The Death of Cuchulain* : « I promised a dance. I wanted a dance because where there are no words there is less to spoil » (*Var.Pl.*, p. 1052). C'est contre les mots de « l'universel reportage » que le personnage s'élève, tout comme il s'insurge d'ailleurs contre la danse décorative et anecdotique de Degas.

Cela dit, en manifestant ici sa prédilection pour une danse non narrative, Yeats s'oppose une fois de plus, peut-être sans s'en rendre compte pleinement, aux canons aristotéliens.

[...] l'art des danseurs imite par le rythme seul, sans mélodie. C'est en effet aussi à travers des rythmes figurés par les pas de danse que les danseurs imitent caractères, émotions et actions⁹⁹⁸.

Ainsi dans *At the Hawk's Well*, même si la gestuelle de la gardienne peut être traduite narrativement par sa tentative de détourner Cuchulain du puits, le hiératisme et l'abstraction de ses mouvements sont tels que ceux-ci ne peuvent se réduire à un tel décryptage d'actions et de significations. Encore moins que pour le vieillard, on ne peut dire qu'il s'agit là d'une pantomime « réaliste ». La dimension non-verbale de la danse a pour corollaire la reconnaissance d'une forme d'immanence du mouvement, lequel tend à l'auto-référentialité. La suspension du mouvement en une pause immobile constitue, comme le dit encore Arnaud Rykner, « l'acmé de la pantomime, le moment où le signe est tellement densifié qu'il échappe finalement au piège de la transparence. Le signifiant ne s'y efface plus devant le signifié. Il acquiert une autonomie qui le transforme en un objet indépendant et qui n'a d'autre justification que lui-même »⁹⁹⁹. Une dialectique s'installe entre contenu et forme, action et rythme du geste, signifié et signifiant. Le propos n'est plus préalable, mais inhérent au mouvement : ce qui lui donne sens n'est pas indépendant de son développement matériel et physique. Dans une dynamique performative, la danse se présente, plus qu'elle ne représente. Yeats contourne le raisonnement d'un penseur de son temps tel que Valéry¹⁰⁰⁰, qui fait de la danse le mode d'expression des émotions inexprimables, et de la fugacité de l'instant.

Pour autant, les deux *media* ainsi mis en relation que sont la voix, porteuse de la parole, et la danse, porteuse du mouvement corporel, ne s'équivalent pas. Si la danse surgit en effet d'une soudaine suspension des mots, c'est probablement que, contrairement à eux, elle réalise en quelque sorte l'utopie d'une réconciliation entre forme et contenu que Yeats, en

⁹⁹⁸ ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, ch. 1, p. 85.

⁹⁹⁹ Arnaud RYKNER, *L'Envers du théâtre*, *op. cit.*, p. 218.

¹⁰⁰⁰ Dans « L'Âme et la danse », Paul Valéry fait dire à Socrate : « La grande Danse, mes amis, n'est-elle point cette délivrance de notre corps tout entier possédé de l'esprit du mensonge, et ivre de la négation de la nulle réalité ? » Plus loin, Phèdre dialoguant avec Eriximaque, évoque la danseuse : « Phèdre : Elle danse là-bas et donne aux yeux ce qu'ici tu essayes de nous dire [...] elle fait voir l'instant [...] Eriximaque : L'instant engendre la forme, et la forme fait voir l'instant » ; voir Paul VALÉRY, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), tome II, pp. 148 et 172.

disciple revendiqué de Walter Pater, appelle de ses vœux¹⁰⁰¹. Si pour Pater cependant, c'est la musique qui constitue l'utopie de tout art, pour Yeats c'est probablement la danse qui réalise une utopie du langage, et que les mots approchent lorsqu'ils sont portés par leur musicalité propre. C'est par cette matérialité commune du son et de la matière des corps que Michael Sidnell explique ainsi l'intérêt permanent de Yeats pour la peinture et la sculpture d'abord, pour la danse ensuite.

Yeats's focus on the non-verbal arts and his appropriations of their images are by no means at the expense of the auditory effects of poetry. On the contrary, his privileging of speech and song in his poetics is entirely congruent with this focus. For the images of painting and sculpture disclose the art of their makers in the handling of the pigment or marble, and of this artistic materiality of image-making the only equivalent in poetry is sound¹⁰⁰².

Autrement dit, c'est par la conjonction entre pouvoir des mots et puissance évocatrice de la danse que surgissent les spectres de l'univers théâtral des *Plays for Dancers*. Monique Borie précise que si l'acteur japonais ne mesure la perfection de son art qu'à l'aune de sa capacité à être habité, le temps d'une brève incarnation dansée, par l'esprit d'un mort ou d'un dieu, c'est aussi obligatoirement « dans l'accord parfait du chant et de la danse, du souffle et du mouvement, de ce qui se donne à voir et de ce qui se donne à entendre, du voir et de la voix »¹⁰⁰³, que cet art peut se réaliser. La danse et la voix ont pour racine commune le rythme et la musicalité, et la maîtrise du souffle, inhérente à la voix, « est à l'origine de la

¹⁰⁰¹ Si pour Pater, en effet, tout art – et en particulier la poésie – tend à prendre les caractères et adopter « la condition » de l'art musical, c'est bien parce que, selon lui, c'est la musique qui, de par sa nature intrinsèque et à l'exclusion des autres arts, parvient à faire fusionner ensemble fond et forme : « It is the art of music which most completely realises this artistic ideal, this perfect identification of matter and form. In its consummate moments, the end is not distinct from the means, the form from the matter, the subject from the expression. They inhere in and completely saturate each other [...] In music then, rather than in poetry, is to be found the true type or measure of perfected art. Therefore although each art has its incommunicable element [...] yet the arts may be represented as continually struggling after the law or principle of music, to a condition which music alone completely realises ». Voir Walter PATER, *Studies in Art and Poetry*, edited with textual and explanatory notes by Donald L. Hill, Berkeley, University of California Press, 1980, pp. 108-109. « C'est l'art de la musique qui réalise le plus complètement cet idéal artistique, cette identification parfaite du fond et de la forme. Dans ses moments les plus achevés, la fin ne se distingue pas des moyens, la forme du fond, le sujet de l'expression. Ils se confondent et se pénètrent complètement. [...] C'est donc dans la musique plutôt que dans la poésie que l'on peut trouver le modèle, la mesure de l'art parfait. Par conséquent, même si chaque art possède son élément propre incommunicable, [...] on peut malgré tout se représenter les arts comme s'efforçant sans cesse de suivre les lois ou principes de la musique, afin de parvenir à un accomplissement que seule la musique peut totalement réaliser ». Notre hypothèse est que Yeats, ici, tente d'associer la danse, la musique, et le verbe, tout trois fédérés par la magie du rythme, dans l'expression de cet idéal artistique.

¹⁰⁰² Michael SIDNELL, *Yeats's Poetry and Poetics*, London, Macmillan, 1996, p. 15. « L'intérêt de Yeats pour les arts non verbaux, et l'appropriation qu'il fait de leurs images, ne nuisent aucunement aux effets auditifs de la poésie. Au contraire, le fait qu'il privilégie la parole et le chant dans son art poétique, est tout à fait en accord avec cet intérêt. Car les images propres à la peinture et à la sculpture démontrent l'art de leurs créateurs dans le maniement du pigment ou du marbre, et de cette matérialité artistique de la création d'images, le seul équivalent en poésie est le son ».

¹⁰⁰³ Monique BORIE, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, op. cit., p. 96.

matérialisation de l'invisible dans l'espace »¹⁰⁰⁴. Non seulement la parole et la voix sont donc parties prenantes de l'émergence de l'invisible, mais elles en sont même une condition *sine qua non*. La voix et la musique réconcilient, dans le langage, le visible et l'invisible, la rationalité du *logos* et l'émotion suscitée par la *phonè*. L'indicible rejoint le domaine du dit. Une fois passée les expérimentations des œuvres de jeunesse, la danse n'apparaît donc plus comme un simple motif inscrit dans une construction narrative qu'il n'ébranle en rien. Elle s'inscrit au contraire dans l'écriture même de la fable, et est littéralement révélatrice d'une relation nouvelle des mots à la représentation : les mots ne visent plus à créer l'illusion, mais sont vecteurs d'une épiphanie dont l'acteur-danseur est la figure ultime, résolvant ainsi la contradiction entre le temps de la fiction et l'ici-et-maintenant de la performance.

3.4. Représentations de l'épiphanie.

A partir des *Plays for Dancers*, cette dramaturgie de l'apparition et de l'épiphanie rassemble quasiment, sous des formes diverses, toutes les œuvres théâtrales de Yeats. Si, jusqu'alors, sa relecture du genre tragique à la lumière de Nietzsche focalisait la fable sur la transfiguration du protagoniste héroïque, la question que pose désormais chaque pièce est bien celle de l'incarnation – au point qu'une boucle semble bouclée avec une bonne part des « Miracle Plays » de jeunesse. C'est ce que sous-entendent, au demeurant, ces quelques lignes, peut-être prémonitoires, écrites à George Russell en 1903 :

The Greeks said that the Dionysiac enthusiasm preceeded the Apollonic and that the Dionysiac was sad and desirious [sic], but that the Apollonic was joyful and self sufficient. Long ago I used to define to myself these two influences as the transfiguration on the mountain and the Incarnation, only the Transfiguration comes before the Incarnation in the natural order¹⁰⁰⁵.

C'est dans le prolongement d'une telle réflexion que, presque quinze ans plus tard, la conjonction entre la voix et le mouvement préside, de par leurs communes qualités rythmiques et pneumatiques, à l'apparition de figures de l'au-delà, revenants, morts en

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁵ Lettre à George Russell du 14 mai 1903, in W. B. YEATS, *Collected Letters III, op. cit.*, p. 369-370. « Les Grecs disaient que l'enthousiasme Dionysiaque précédait l'Apollinien, et que le Dionysiaque était triste et envieux, mais que l'Apollinien était joyeux et se suffisait à lui-même. Je m'étais jadis fait une définition de ces deux influences, en les comparant à la Transfiguration sur la montagne, et à l'Incarnation, seulement dans l'ordre naturel des choses la Transfiguration vient avant l'Incarnation ». Yeats fait ici une lecture très personnelle de la Bible, puisque par définition, si l'on peut dire, l'Incarnation de Dieu en Jésus-Christ est antérieure à l'épisode de la Transfiguration de Jésus sur la montagne (épisode décrit dans *Marc IX, 2-8, Luc IX, 28-36, ou Matthieu XVII, 1-8*).

sursis... et jusqu'au Christ lui-même. Michael Sidnell, au passage, pointe l'implicite de l'emploi transitif direct du verbe « sing » dans l'œuvre poétique de Yeats, exactement comme il emploierait le verbe « paint ». Le chant est ainsi doté des mêmes capacités créatrices d'image que la peinture¹⁰⁰⁶. Cela dit, la diversité de la quinzaine de pièces qui séparent *At the Hawk's Well*, première des pièces pour danseurs, de *The Death of Cuchulain*, ultime œuvre du dramaturge, n'a d'égale que la diversité des protocoles d'apparition de ces figures. Deux expérimentations, de ce point de vue, semblent repousser les limites de l'interaction entre la voix et la représentation : *The Dreaming of the Bones* d'abord, *The Resurrection* ensuite.

3.4.1. L'œil de l'oreille : l'exemple de *The Dreaming of the Bones*.

Dans la réplique finale du jeune homme, extraite de *The Dreaming of the Bones*, les mots prononcés par celui-ci font référence à une action : les deux personnages fantomatiques de la jeune femme et de l'étranger s'éloignent, dansant, et disparaissent au lointain. De cet état intermédiaire entre être et non-être que constitue cette présence-absence des deux fantômes dans leur mouvement final, Monique Borie semble faire l'essence même de la trame dramatique du Nô :

Une essence du Nô se dit ici dans cette incertitude, dans cette image aperçue et qui échappe tout à la fois, à la limite de l'invisibilité et qui pour finir va s'effacer et disparaître [...] ¹⁰⁰⁷.

L'enjeu de la danse est bien d'exprimer ce moment fugitif où les fantômes revenus du passé s'incarnent un instant avant de disparaître :

Au moment de la danse la scène du Nô devient carrefour où ciel et terre se rejoignent, ne sont plus séparés dans cet espace rempli de musique d'où le shite s'élèvera dans les airs pour disparaître en se confondant avec la brume ¹⁰⁰⁸.

Cela dit, lorsque le jeune homme raconte ainsi le mouvement d'éloignement des deux fantômes, cette action semble échapper à nos yeux, et se dérouler en quelque sorte « hors-scène ». Rien de plus apparemment classique que ce procédé, qui ramène à des codes dramaturgiques connus, dont la référence principale est la tragédie racinienne. Il ne s'agit pas ici, pourtant, dans un souci de bienséance ou de vraisemblance classique, de la substitution d'un récit épique à la vision directe d'une scène de combat ou de meurtre, mais bien plutôt du

¹⁰⁰⁶ Michael SIDNELL, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁰⁷ Monique BORIE, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 94.

déploiement des mouvements et des choses par le pouvoir suggestif du verbe, et par le mouvement de la parole poétique elle-même. Ce n'est en effet pas seulement l'action rapportée qui se substitue à l'action effectivement représentée, mais ce sont surtout les mots eux-mêmes qui se substituent à l'action : le mouvement des deux amants, évoqué par la réplique, est non seulement dans le regard du jeune homme, mais aussi, et surtout, dans le mouvement de ses mots.

Young Girl : Seven hundred years our lips have never met.

Young Man : Why do you look so strangely at one another,
So strangely and so sweetly ?

Young Girl : Seven hundred years.

Young Man : 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 their hearts
Had suddenly been broken – never, never
Shall Diarmuid and Dervogilla 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 always 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.
*The Stranger and the Young Girl go out*¹⁰⁰⁹.

Cette réplique est construite sur une série de juxtapositions et d'accumulations. Elle se développe en une succession de nombreuses propositions brèves, sans subordination, ou presque. Ce phénomène de parataxe, auquel viennent s'ajouter l'accumulation des verbes actifs, les jeux de répétitions, les enjambements ou contre-rejet, créent une forte scansion rythmique, et une tension entre étirement et brisure, continuité et discontinuité, élan et chute, inspiration et affaissement. Trois mouvements se dessinent : Tout d'abord, de « all the ruin »

¹⁰⁰⁹ *Var. Pl.*, pp. 774-775. « Le Jeune Homme : Pourquoi vous regardez-vous si étrangement, / Si étrangement et si tendrement ? / La Jeune Fille : Sept cents ans. / Le Jeune Homme : Si étrangement et si tendrement. Toute la ruine, / Tout, toute leur œuvre est emportée / Comme si l'air de la montagne l'avait emportée / Parce que leurs yeux se sont rencontrés. Ils n'entendent pas, / S'étant repliés dans leur danse et cachés. / La danse, à présent, change. Ils ont baissé les yeux, / Ils ont dissimulé leurs yeux comme si leur cœur / S'était soudain brisé – jamais, jamais / Diarmuid et Dervogilla ne seront pardonnés. / Ils ont flutté dans leur danse de rocher en rocher. / Ils ont levé leurs mains comme pour saisir le sommeil / Qui s'attarde toujours dans l'abysse du ciel / Sans que jamais ils puissent l'atteindre. Un nuage flotte, / Il couvre en un instant tout le haut de la montagne, / Et maintenant s'élève, et ils ont disparu. / *L'Etranger et la Jeune Fille sortent [...]* » (tr. F. X. J.).

jusqu'à « hidden in their dance » des vers 1 à 4, les liens articulatoires permettent d'étirer la phrase et de rebondir rythmiquement de vers en vers : la reprise des termes « all », et « blown away », la proposition comparative introduite par « as though », ou causale par « because », les enjambements très fluides, les sonorités nasales. La pause brève du point en fin de première phrase valorise une relance rythmique créée par le contre-rejet de « cannot hear », se prolongeant dans le vers 4. Dans un deuxième temps, (jusqu'à « be forgiven »), il est dit que le mouvement change (« the dance is changing ») en même temps que change également la syntaxe : plus brisée, elle se caractérise par une succession d'affirmations juxtaposées, séparées par des virgules, s'ouvrant par deux verbes au *present perfect* repris en écho : « they have... », ou une variante d'écho « their hearts », reflété dans « their eyes ». Cette accumulation se résout en une rupture rythmique coïncidant avec « suddenly » et « broken », rupture qui introduit une phrase négative portant une charge très lyrique « never, never ». Le troisième mouvement reprend la structure syntaxique du précédent : « they have drifted / they have raised » et aussi « their hands / they can / they are », et rappelle même un vers antérieur avec de nouveau « as though », comme si la phrase initiale ressurgissait, reprise en boucle, avec une légère variante. Du reste, le fragment se clôt sur une reprise du terme « away », écho à « blown away » : « swept away ». A cette syntaxe très suggestive sur le plan rythmique vient s'ajouter le jeu systématique des répétitions. Répété en effet, le mot sort d'un système de signification « classique ». Parce qu'il existe doublement, pour lui-même et pour l'écho, parce qu'il nous renvoie plus à lui-même qu'à son référent, il perd sa transparence. Le signifiant prend le pas sur le signifié ; le mot répété devient musique. Comme nous le signale un contemporain de Yeats, Vassili Kandinski :

Le mot est une résonance intérieure [...] L'emploi habile d'un mot, la répétition intérieurement nécessaire d'un mot, deux fois, trois fois, plusieurs fois rapprochées, peuvent aboutir non seulement à une amplification de la résonance intérieure, mais aussi à faire apparaître certaines capacités spirituelles insoupçonnées de ce mot. Enfin, par la répétition fréquente, un mot perd le sens extérieur de sa désignation. De même se perd parfois le sens devenu abstrait de l'objet désigné et seul subsiste, dénudé, le son du mot [...] ¹⁰¹⁰

Dans la réplique du jeune homme, les répétitions, loin de manifester une sorte de ressassement, d'éternel recommencement du même, sont au contraire marquées par de subtils jeux de variantes : « is blown away » devient « blown it away » (le point de vue a changé, le sujet du verbe passif devenant objet du verbe actif), et plus tard « swept away » ; « dance »

¹⁰¹⁰ Vassili KANDINSKI, *Du Spirituel dans l'art*, traduit de l'allemand par Nicole Debrand, traduit du russe par Bernadette du Crest, Paris, Denoël, 1993 (collection Folio/Essais), pp. 82-83 (première édition de la traduction française, Paris, Drouin, 1949).

précédé de « their » en fin de vers (complément) est repris en début de vers (sujet), précédé de « the », pour finalement être repris plus loin comme complément, mais précédé de « the ». Puis tous les « they » sont repris, martelés, comme si les deux amants étaient désignés du doigt après avoir été nommés ; mais ils sont repris avec de nombreuses variations sur les verbes : « they cannot - they have dropped - they have covered - they have drifted - they have raised ». Enfin « dropped their eyes » devient « covered up their eyes ». De toutes ces remarques, l'on peut déduire que les phrases de cette réplique sont construites selon une logique non descriptive (description chronologique des actions des deux personnages), mais de perception rythmique d'un mouvement : le mouvement des phrases épouse le mouvement des personnages. Une sorte de « tableau » est construit par touches successives, accumulées, et le temps des verbes (au *present perfect*), donnant la sensation d'un temps incertain, non linéaire, favorise cette perception d'une masse d'actions prises dans leur ensemble. C'est la syntaxe qui crée le mouvement par la dynamique rythmique : mouvement circulaire d'une danse faite de rebonds (« from rock to rock »), d'élan (« raised their hands ») précédés ou suivis d'affaissements, mouvement d'éloignement et de fuite, jusqu'à la disparition des personnages engloutis ou aspirés par la brume. Dans ce tableau sonore, les répétitions jouent un rôle déterminant : par un va-et-vient subtil entre le même et le différent, elles sont à l'origine d'un effet de spirale : le mouvement est à la fois circulaire et ascensionnel. Nous retrouvons, d'ailleurs, cette figure de la spirale dans d'autres œuvres théâtrales de Yeats, et c'est cette même figure qu'il reprend dans le concept des *gyres* développé dans *A Vision*.

Dans un tel exemple, les mots constituent donc le lieu même de l'action, et leur déroulement rythmique et sonore se substitue à l'action signifiée. La frontière entre l'intérieur et l'extérieur, entre le « subjectif » et « l'objectif », tend de nouveau à s'abolir, et 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. Rien ne nous dit dans le texte que ces deux fantômes dansent effectivement, ou au contraire ne dansent pas, et sur ce point la décision ultime repose en réalité sur le metteur en scène¹⁰¹¹. Il

¹⁰¹¹ C'est la raison pour laquelle nous ne souscrivons pas totalement aux réflexions de Sylvia Ellis concernant cet exemple de séquence dansée. Même si elle reconnaît que la danse des fantômes n'est pas indiquée dans une didascalie, elle n'en considère pas moins pour acquise son existence concrète dans le texte. Cherchant les raisons d'un tel paradoxe, elle émet l'hypothèse du caractère, selon elle, particulièrement pantomimique, du mouvement, qui justifie une prise en charge narrative par la parole à la fois descriptive et subjective du jeune homme. En réalité, au fil de son raisonnement, elle n'en retrouve pas moins les vraies raisons pour lesquelles cette danse est exprimée par les mots, notamment lorsqu'elle suggère que ceux-ci permettent de traduire pleinement la fragilité des personnages. En effet, outre la rythmique dansée des mots eux-mêmes, on peut encore arguer de la légitimité d'un tel procédé par un nouveau niveau de spectralité : comment un personnage parle pour d'autres qui se

n'est pas sûr pourtant que le choix d'une représentation effective de cette danse soit le meilleur : si danse il y a dans le texte, il est certain, en effet, qu'elle se situe d'abord dans le langage. Et si la danse d'effacement et de disparition des fantômes est ainsi, comme nous l'avons vu, un jeu d'échos verbal, la triple répétition du terme « dance » lui-même¹⁰¹², en constitue sans doute une ultime preuve – tout comme le quasi-anagramme constitué par les lettres, autant que les sons, du mots « hands ». L'hypnose par la parole se substitue bien à l'envoûtement par la danse.

Dans l'exemple qui nous occupe, la manifestation de cette fugitive épiphanie s'exprime enfin par une soudaine incarnation verbale des deux fantômes, dans leur spectaculaire emploi, à ce moment précis, d'une première personne du pluriel : « our lips ». Si l'on regarde attentivement le texte, on remarque que les deux fantômes ne font, au fil de la pièce, qu'un rare usage de la première personne. Cette quasi absence de *je* est d'autant plus remarquable que durant toute la scène, par contraste, le jeune homme ne cesse de s'affirmer dans un discours souvent agité, interjectif, interrogatif, exclamatif. La jeune fille, de son côté, commence par être silencieuse durant toute la première partie de la pièce. Puis elle fait irruption dans le discours de son compagnon en cours de vers, comme si elle ne faisait que se glisser, telle une ombre, dans sa peau et dans son discours. Ensuite elle parle longuement à la troisième personne, évoquant sur le mode narratif les personnages qu'ils sont sans pouvoir l'être. Pour tenter de faire se superposer enfin ces doubles, une seule première personne survient enfin : « Yes Yes I spoke / of that most miserable, most accursed pair »¹⁰¹³. Mais ce *je* ne réussit qu'à provoquer le rejet du jeune homme, dès lors qu'il entend les noms, honnis, de Diarmuid et Devorgilla. Il faut entendre dès lors le vers *our lips have never met* comme une reprise explicite du vers « theirs lips can never meet »¹⁰¹⁴ : la troisième personne devient première, et le couple apparaît : il s'opère une soudaine superposition entre sujet et objet du récit – et ce au moment même de leur disparition. Juste le temps d'une phrase donc, prononcée par la jeune fille, leur présence se manifeste en un discret éclat, et provoque dans l'instant l'amorce de leur effacement. Le retrait verbal immédiat de celle-ci, s'exprimant dans la reprise en écho d'un fragment de sa phrase, puis le relais pris par le jeune homme, et le

taient, ne pouvant exprimer leur souffrance que par le silence du mouvement. Voir Sylvia ELLIS, *The Plays of Yeats, Yeats and the Dancer*, New York, St Martin's Press, 1995, pp. 284 sq.

¹⁰¹² Le terme « Dance » est ainsi placé à différentes places dans le vers, et avec des fonctions syntaxiques différentes, et des variations de déterminant, ce qui permet des variations subtiles, croisant à chaque fois le même et le différent, ce qui renforce l'impression spiralée : complément circonstanciel en fin de vers « their dance », puis sujet en début de vers « the dance », et enfin de nouveau complément circonstanciel en milieu de vers « the dance ».

¹⁰¹³ *Var. Pl.*, p. 773.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 771. Young Girl : Though eyes can meet, their lips can never meet.

passage corrolaire du *nous* au *ils* dans la nomination des amants, prolonge en effet leur présence tout en instillant dans le discours une part croissante d'absence. Cette subtilité du jeu verbal des personnes double donc l'expression de leur présence-absence par le mouvement. Les personnages sont et ne sont pas simultanément, et leur effacement se fait dans le mouvement même de leur apparition.

Une relation particulièrement intense s'instaure donc entre le jeu de la parole et l'apparition du personnage, qui fait écho aux réflexions d'Adolphe Haberer, sur les liens entre la parole et l'altérité. La parole, en tant que souffle, est intrinsèquement lieu de résurrection. Le rythme et le souffle donnent à l'écriture ici une vertu hiérophanique, en ce que le Verbe se fait littéralement chair. L'écriture, en ne s'articulant ni à un référent-dans-le-monde, ni à un référent-sur-scène (ou du moins pas *physiquement* manifesté en dehors de la voix), contruit, par auto-référence, et en s'appuyant sur la voix et le souffle, un univers de mouvement et de vision. Dans une perspective théâtrale, cette « voix de l'écriture », ou encore cette « voix qui garde le silence » selon l'expression de Jacques Derrida, parce que sa nature est autant, voire plus, pneumatologique que grammatologique¹⁰¹⁵, pose en termes radicalement nouveaux la question de la référence et de la représentation. Le texte est en effet foncièrement non-référentiel, parce qu'il devient auto-référentiel : il ne vise plus, de ce fait, à être un calque, mais un double du réel. Il ne s'agit plus d'évoquer de façon indicielle un univers invisible, mais d'incarner un monde en quelque sorte « parallèle », double, et peut être métaphore, du monde réel. Cette incarnation s'opère de façon magique : dans un texte théâtral tel que *The Dreaming of the Bones*, où s'effacent les didascalies, où s'efface aussi bien la première personne du singulier dans le discours du jeune homme, une voix « impersonnelle », voix présente par sa dimension sonore et rythmique, fait surgir comme par enchantement, au sens propre, un univers imaginaire de figures en mouvement : la frontière entre celui qui regarde et ce qu'il regarde s'est estompée, le protagoniste parlant s'efface, se dissout, par sa propre voix, dans la vision qui l'habite, donnant à cette vision une dimension apocalyptique, de révélation. Julia Kristeva nous signale ainsi l'existence, soixante ans après Yeats et dans une perspective contemporaine, de cette écriture rompant avec la narration et la représentation :

Une nouvelle rhétorique de l'apocalypse (étymologiquement, *apocalypso* signifie démonstration, dé-couvrement par le regard, et s'oppose à *aletheia*, le dévoilement

¹⁰¹⁵ « L'écriture naturelle est unie à la voix et au souffle ; sa nature n'est pas grammatologique mais pneumatologique. Elle est hiératique, toute proche de la sainte voix intérieure [...], de la voix qu'on entend en rentrant en soi » : Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1985, p. 29 (1^{ère} édition, 1967).

philosophique de la vérité) est apparue nécessaire pour faire advenir la vision de ce rien cependant monstrueux, de cette monstruosité qui aveugle et impose le silence¹⁰¹⁶.

Julia Kristeva, évoquant ici l'écriture de Marguerite Duras, problématise la question de la représentation de l'irreprésentable que constitue la Shoah et Hiroshima. Nous n'en sommes pas là avec *The Dreaming of the Bones* – il n'est cependant pas indifférent que le propos de cette pièce soit la catastrophe de Pâques 1916, et sa mise en perspective par le désastre historique d'une trahison – et que, de même, la thématique centrale de nombre des pièces de Yeats soit la confrontation à l'indicible de la mort, envisagé dans une perspective symboliste. Ce qui caractérise celle-ci, en effet, est précisément de jouer sur le regard, toujours indirect, détourné ou délégué, sur ce qui est visible et invisible, deviné mais pas vu, désiré et repoussé en même temps : dans cette écriture où, en quelque sorte, l'oreille se substitue à l'œil, il est symptomatique que ce motif du regard soit fortement présent dans le texte, par les jeux de miroirs entre deux personnages qui cherchent à se voir sans y parvenir, eux-mêmes vus par un troisième qui les voit disparaître. C'est bien le mouvement de la parole qui fait office de danse, et montrer effectivement deux danseurs en mouvement serait, dans ce drame de la révélation intérieure, au minimum problématique, et peut-être hors de propos.

3.4.2. L'exemple de *The Resurrection*.

Si la figure des amants disparaissant à l'issue du drame de *The Dreaming of the Bones* constitue une expérience d'écriture théâtrale atypique, à la frontière de l'incarné et du désincarné, un ultime cas-limite est celui, significativement, du Christ ressuscité et silencieux faisant irruption au milieu des personnages de *The Resurrection*.

La pièce s'inspire d'un épisode biblique, relaté en particulier dans l'évangile de Jean. Après la mise au tombeau du Christ, les apôtres sont rassemblés, enfermés dans une pièce, dans la crainte de leur arrestation et d'une possible exécution ; divisés, certains croient en la résurrection du sauveur – en particulier ceux qui, lors de l'épisode dit des pèlerins d'Emmaüs, l'ont croisé sur le chemin –, tandis que d'autres restent sceptiques. Thomas est de ceux-là, qui prononce la phrase connue : je ne croirai que lorsque j'aurai touché son corps¹⁰¹⁷. Yeats, à

¹⁰¹⁶ Julia KRISTEVA, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », 1987, p. 231.

¹⁰¹⁷ Voir *L'Évangile selon Saint-Jean*, 20, 24-29 : « Or Thomas, l'un des douze, appelé Didyme, n'était pas avec eux, lorsque vint Jésus. Les autres disciples lui dirent donc : "Nous avons vu le Seigneur !" Mais il leur dit : "Si je ne vois pas dans ses mains la marque des clous, si je ne mets pas mon doigt dans la marque des clous, et si je ne mets pas ma main dans son côté, je ne croirai pas". Huit jours après, ses disciples étaient de nouveau à

partir d'un tel événement, construit une sorte d'épisode dramatique qui lui permet de développer un débat théologique sur la nature terrestre ou divine du Christ, et la réalité de sa résurrection ; ce faisant, il vérifie corrolairement la véracité des théories héraclitéennes concernant le caractère cyclique de l'histoire du cosmos et de l'humanité, dans un mouvement perpétuel entre mort et résurrection. Pour ce faire, il opère sur l'épisode un double collage. D'une part, il décentre l'action, en exilant les apôtres dans un espace hors-scène, et en inventant trois personnages censés veiller sur eux, alors que tous sont violemment menacés par une foule avide de meurtre des chrétiens. D'autre part, il crée une contiguité temporelle et spatiale entre l'épisode christique, et une cérémonie en l'honneur de la mort de Dionysos : un dieu renaît tandis qu'un autre meurt, et le cycle est ainsi bouclé.

Les trois personnages, sur scène, se retrouvent donc au carrefour de plusieurs actions simultanées dont ils sont à la fois spectateurs et acteurs, puisque d'un côté, ils assistent à la procession frénétique des adorateurs du dieu ancien, dont ils décrivent les danses et les chants ; et, de l'autre, ils entrevoient, dans une pièce contigüe – mais invisible du public – les apôtres qu'ils gardent et tentent de protéger. En soi, une telle situation initiale est déjà théâtralement insolite, explorant les limites du genre : la parole dialoguée entre les personnages porte en effet d'une part sur la description d'une scène invisible, un tableau immobile et silencieux (les onze apôtres enfermés d'un côté, hors scène, derrière un rideau), et d'autre part sur l'interprétation de bruits eux-mêmes acousmatiques, puisqu'ils proviennent d'une seconde source également invisible ; de cette seconde source au demeurant – les danses et chants des adorateurs de Dionysos –, on ne sait que ce qu'en disent les personnages, puisqu'aucun bruit « réel » n'est effectivement mentionné par des didascalies, ni a fortiori entendu. Signalés symboliquement par les instruments, percussion et crécelle, on ne saura jamais si leur réalité est objective ou purement mentale. Une telle incertitude, on va le voir, n'est pas neutre dans le cadre d'un débat sur la nature de l'incarnation du Christ.

C'est en effet dans ce contexte que la traversée silencieuse de ce dernier apparaît comme le *climax* de la pièce. Cette traversée, plus qu'une danse à proprement parler, est une marche, introduite par un crescendo rythmique soigneusement composé : dans le récit de l'hébreu et du grec, aussi bien que dans les interventions des musiciens, et dans le rire du syrien.

l'intérieur et Thomas avec eux. Jésus vient, les portes étant closes, et il se tint au milieu et dit : "Paix à vous". Puis il dit à Thomas : "Porte ton doigt ici : voici mes mains ; avance ta main et mets-la dans mon côté, et ne deviens pas incrédule, mais croyant". Thomas lui répondit : "Mon Seigneur et mon Dieu !". Jésus lui dit : "Parce que tu me vois, tu crois. Heureux ceux qui n'ont pas vu et qui ont cru".

The Syrian [...] *He has begun to laugh.*

The Hebrew : Stop laughing.

The Syrian : What if the irrational return. What if the circle begin again ?

The Hebrew : Stop ! He laughs when he saw Calvary through the window, and now you laugh.

The Greek : He too has lost control of himself.

The Hebrew : Stop, I tell you (*drum and rattles*)

The Syrian : But I am not laughing. It is the people out there who are laughing.

The Hebrew : No, they are shaking rattles and beating drums.

The Syrian : I thought they were laughing. How horrible !

The Greek (*looking out over heads of audience*) : The worshippers of Dionysus are coming this way again. They have hidden their image of the dead god, and have begun their lunatic cry, « God has arisen ! God has arisen ! »

The musicians, who have been saying « God has arisen ! », fall silent.

They will cry « God has arisen ! » through all the streets of the city. They can make their god live and die at their pleasure ; but why are they 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. Why are they all suddenly motionless ? Why are all those unseeing eyes turned upon this house ? Is there anything strange about this house ?

The Hebrew : Somebody has come into the room.

The Greek : Where ?

The Hebrew : I do not know ; but I thought I heard a step.

The Greek : I know that he would come.

The Hebrew : There is no one here. I shut the door at the foot of the steps.

The Greek : The curtain over there is moving.

The Hebrew : No, it is quite still, and besides there is nothing behind it but a blank wall.

The Greek : Look, look !

The Hebrew : Yes, it has begun to move.

(During what follows he backs in terror towards the left-hand corner of the stage)

The Greek : There is someone coming through it.

The figure of Christ wearing a recognisable but stylistic mask enters through the curtain. The Syrian slowly draws back the curtain that shuts off the inner room where the apostles are. The three young men are towards the left of the stage, the figure of Christ is at the back towards the right.

The Greek : It is the phantom of our master. Why are you afraid ? He has been crucified and buried, but only in semblance, and is among us once more. (*The Hebrew kneels*). There is nothing here but a phantom, it has no flesh and blood. Because I know the truth I am not afraid. Look, I will touch it. It may be hard under my hand like a statue – I have heard of such things – or my hand may pass through it – but there is no flesh and blood. (*He goes slowly up to the figure and passes his hand over its side*) The heart of a phantom is beating ! The

heart of a phantom is beating ! (*He screams. The figure of Christ crosses the stage and passes into the inner room*)¹⁰¹⁸.

Le rire du syrien est le premier signe d'un dérèglement de l'ordre des choses, et d'une perte de la raison au profit d'un irrationnel qui dépasse l'entendement des personnages. Contrastant avec l'horreur anarchique des cris et de la procession, la danse soudainement silencieuse de la foule, suivie de sa non moins soudaine immobilité, annonce le miracle. Le regard aveugle des processionnaires, tourné vers les trois personnages, inverse brusquement les rôles. Devenus objets d'un regard extérieur, après avoir passé leur temps à regarder et interpréter ce qu'ils voyaient, ils s'aperçoivent avec affolement que la procession voit quelque chose qu'ils ne voient pas. Cette situation les renvoie en miroir à eux-mêmes, et à l'inanité de leur propre regard, qui, à force de regarder, ne voit plus rien, de la même façon que l'agitation de leur discours interprétatif les a empêchés d'écouter. Il s'agit désormais d'arrêter de regarder, et de faire silence. Avant qu'il n'apparaisse, le Christ commence d'ailleurs par être invisible, et se manifester par des signes acousmatiques, dans ce que l'on peut désormais qualifier de plus pure tradition yeatsienne. Au passage, l'analogie de cette micro-séquence, évoquant les bruits de pas, avec l'écriture maeterlinckienne est telle qu'elle en est troublante. Chez Maeterlinck en effet, c'est la mort qui entre sans frapper chez les gens, tandis qu'il s'agit bien ici d'un Christ ressuscité, mais dont la spectralité n'en a pas moins tous les caractères de la faucheuse des *Aveugles* ou de *L'Intruse*. Quoi qu'il en soit, le silence qui s'est installé dans la foule, et qui prélude au silence de l'apparition, prend une dimension ontologique, en désignant « en creux » une Altérité qui trouble le débat, et le clôt en en dénonçant la vanité ; la nature même du miracle, le retour du Christ d'entre les morts, n'est plus négociable par la parole :

[...] *Cela* qui semble ne rien vouloir dire, *cela* qui met en déroute notre vouloir dire, nous faisant régulièrement parler depuis le lieu ou nous ne voulons rien dire, ou nous savons clairement ce que nous ne voulons pas dire mais ne savons pas ce que nous voudrions dire, comme si cela n'était plus ni de l'ordre du savoir ni de l'ordre du vouloir ou du vouloir dire, eh bien *cela* revient, *cela* fait retour [...]¹⁰¹⁹

La traversée du Christ s'apparente ici, comme une image inversée, aux mouvements dansés des spectres de *The Dreaming of the Bones* : là, des fantômes invisibles surgissaient de la parole ; ici, une parole se tait et laisse place à un visible irréductible aux mots. Dans les deux

¹⁰¹⁸ *Var. Pl.*, pp. 925-929. Voir la traduction en annexe 1-23 p. 596. On notera l'emploi par Yeats du terme « phantom » qui, à la différence de « ghost », se rapproche étymologiquement de *phantasma*, donc d'une image peut-être plus mentale que réelle.

¹⁰¹⁹ Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 273.

cas, un subtil ballet entre le voir et l'entendre est mis en scène. A l'issue de ce ballet, dans *The Resurrection*, éclatent successivement l'image aveuglante d'une apparition épiphanique, et le cri inarticulé du Grec, seule issue vocale possible à cette sidération du regard. En ce sens, les répliques qui suivent – celle du syrien, qui répare en quelques sortes les libertés prises par l'auteur en ré-accrochant la fable au récit premier et à l'épisode de Thomas, et celle du Grec, qui, il faut le dire, introduit plutôt laborieusement un thème héraclitéen lui-même assez hermétique – sont quelque peu explicatives et inutiles. Avant l'intervention finale, chantée, des musiciens – si tant est, comme on l'a vu, qu'ils interviennent effectivement – c'est bien cette apparition et ce cri qui constituent la véritable résolution théâtrale de la fable, résolution qu'une phrase de Daniel Sibony nous aide à définir en quelques mots :

Il y a des silences dansés qui sonnent très fort. Ils rendent présent un Autre qui retient son souffle, qui garde le silence pour écouter ce qui se danse. Quand la musique est pur silence, on voit comment en présence d'autres musiques, la danse trame une présence autre¹⁰²⁰.

Si, dans la fable, la parole s'oppose à la danse, dans l'écriture, elle entretient avec elle, comme dans les exemples précédents, une relation rythmique qui en fait à la fois deux partenaires et deux antagonistes. Le paradoxe d'un tel texte est d'être en effet un dialogue en prose, porté néanmoins par la rythmique puissante des percussions, et encadré par les voix du chœur. L'orchestre que composent ainsi ensemble le rire, les voix, les percussions, et le chœur des musiciens, construit un univers sonore et rythmique qui se résout, à son point paroxystique, en un silence soudain. S'il n'est pas fait mention, en effet, d'un arrêt des percussions, cet arrêt est rendu implicitement évident par la suite de la narration du grec, qui évoque le silence des danseurs. La conjonction entre ce silence, l'expressionnisme de leur mouvement, leur proximité juste de l'autre côté de la vitre, et bien sûr leur regard, leur donne tous les caractères d'une vision onirique terrifiante. Ce sont donc toutes ces étapes qui préludent à l'apparition du Christ, incarnation d'un spectre à mi-chemin entre réalité et fiction mentale, comme nous le suggère d'ailleurs l'étymologie du terme même fantôme : « phantasma », à la fois vision hallucinatoire et apparition concrète.

3.5. *Dying into a dance* : le danseur *daimon* du poète.

Dans cette quête d'une expression théâtrale du paradoxe de la résurrection, Yeats parvient ainsi à user des paradoxes du théâtre : lorsque le corps du danseur, de par son statut scénique, est à la fois signe de lui-même, pure présence, et signe d'autre chose que lui-même,

¹⁰²⁰ Daniel SIBONY, *Le Corps et sa danse*, Paris, Seuil (collections « Essais »), 1995, p. 222.

il est de fait à la fois chose et simulacre, être et non-être, affirmation et négation. De façon intuitive est ainsi exploitée cette logique de la hantise qui guide par nature l'événement théâtral, logique que pointe la formule de Jacques Derrida : « au fond, le dernier à qui un spectre peut apparaître, adresser la parole ou prêter attention, c'est en tant que tel, un spectateur »¹⁰²¹.

Yeats associe donc la voix poétique et le corps dansant dans l'expression de la « grande mémoire », l'*anima mundi*¹⁰²², et la scène devient le lieu intermédiaire idéal entre monde des morts et monde des vivants. Ainsi, dans *The King of the Great Clock Tower*, lorsque le roi déverse sa fureur contre le silence de sa femme, la seule réponse qu'elle lui apporte est une danse. Dans le même temps, cette danse s'accompagne d'une chanson fredonnée par le Premier Serviteur. Une telle association fait alors écho aux premiers vers des mêmes serviteurs à l'ouverture du rideau et de la pièce, lorsque leur allusion au Tir-Nan-og mêle une rêverie sur la parole à une autre sur la danse¹⁰²³. Une hypothèse permet ainsi d'associer la danse à une utopie du langage, lorsque l'un et l'autre permettent d'approcher cet état intermédiaire entre être et non-être que vise, dans toutes ses composantes, l'écriture théâtrale. Pour ce qui est du langage, il s'agit d'isoler, comme le dit Giorgio Agamben, « une expérience de la parole ou celle-ci n'est plus simple son [...] et n'est pas encore signification, mais pure intention de signifier »¹⁰²⁴. Or, lorsque dans *On Baile's Strand*, Yeats fait de la parole incantatoire des trois femmes une parole qui doit explicitement ne pas être comprise, mais être simplement entendue¹⁰²⁵ ; ou lorsqu'il demande aux comédiens de dire indifféremment son texte ou une recette de cuisine, puisque leur voix compte plus que leur

¹⁰²¹ Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 33.

¹⁰²² C'est dans son essai *Per Amica Silentia Lunae* que Yeats développe ce concept, correspondant à une sorte d'inconscient collectif qui surgit par rémanence à travers les représentations de l'imagination poétique : « I have always sought to bring my mind close to the mind of Indian and Japanese poets, old women in Connaught, mediums in Soho, [...] to immerse it in the general mind where that mind is scarce separable from what we have begun to call the subconscious. [...] I came to believe in a great memory passing on from generation to generation » (*Per Amica Silentia Lunae*, in W. B. YEATS, *Collected Works, volume V - Later Essays*, edited by William H. O'Donnell, op. cit., pp. 16-17).

¹⁰²³ « They dance all day that dance in Tir nan Oge / There every lover is a happy rogue ; / And should he speak, it is the speech of birds ».

¹⁰²⁴ Giorgio AGAMBEN, *Le Langage et la mort*, Paris, Christian Bourgois, 1982, p. 71.

¹⁰²⁵ C'est ce qu'indique la didascalie précédant leur réplique : « They sing in a very low voice after the first few words so that the others all but drown their words » (*Var. Pl.*, p. 495). Yeats le confirme encore dans ses commentaires de la pièce : « Very little of the words of the song of the three women can be heard, for they must be for the most part a mere murmur under the voices of the men [...] » (*Var. Pl.*, p. 526). « On ne peut entendre grand-chose des paroles des trois femmes, car elles ne doivent être la plupart du temps qu'un simple murmure dominé par les voix des hommes ».

discours¹⁰²⁶, il semble qu'il soit bien en quête de cette « pensée de la seule voix », de cette « dimension de signification de l'être [qui] coïncide avec l'expérience de la voix comme pure indication et pur vouloir dire »¹⁰²⁷. Agamben, en termes phénoménologiques, fait de cette voix une sorte de lieu paradoxal d'un non-lieu initial, pourtant source de l'être de langage :

En tant que cette Voix, (que nous indiquerons avec une majuscule pour la distinguer de la voix comme simple son) a le statut d'un *non-plus* (voix) et d'un *non encore* (signifié), elle constitue nécessairement une dimension négative. Elle est ce qui s'abîme et disparaît, afin que l'être et le langage aient lieu¹⁰²⁸.

De son côté, Yeats se pose aussi bien la question de cette Voix comme lieu premier de l'être, que de l'incarnation en un corps d'un dieu, ou d'un esprit. Habité par une problématique de l'incarnation qui repose à la fois sur un rejet de la *mimesis*, et sur une exigence de visuel, il est à la recherche d'un autre du visible qui ne soit pas l'invisible, et fait de l'apparition un événement sacré, lorsque, comme le formule George Didi-Huberman, « une vérité incarnée traverse l'aspect des choses »¹⁰²⁹. La question posée par les jeux d'enchâssement de paroles et de regards, dans les *Plays for Dancers*, est donc non celle de la visibilité, mais plutôt de la « visualité » des choses, c'est-à-dire de leur essence même de « chose-à-regarder », de chose qui habite une forme concrète, donc visible. Et la danse vient littéralement *animer* le corps apparu, comme la lumière, traversant le vitrail, *anime* l'image représentée : une sorte d'animisme littéraire le conduit ainsi à associer en quelque sorte le Verbe et la chair, à travers le dialogue entre la parole poétique et l'image du danseur : cette association met en scène, par la relation parataxique entre le parole et le corps, le procès de l'Incarnation biblique : lorsque le Verbe se fait chair. La parole suspendue du danseur désigne l'espace des limbes, entre la non-existence, et une existence totalement incarnée. La danse est une forme de voix intérieure. La dimension hiéroglyphique de la danse désigne ainsi une qualité spécifique, à mi-chemin entre la pure immanence, et la transparence sémantique d'une simple pantomime.

¹⁰²⁶ L'injonction est proférée en réalité sur le mode de la boutade, dans le contexte d'une critique ironique de l'incompétence poétique des chanteurs, mais se termine plus sérieusement sur un retour au mythe de la « pure voix » de l'oiseau, telle qu'il parcourt en réalité toute l'œuvre – voir la fin de notre seconde partie. « When I was a young man I said to singers "If you want to sing unintelligible sounds sing a receipt from a cookery book, anything you want to get by heart" ; but singing has changed – I can hear the words – I put my fingers in my ears to keep them out. The singer [...] cannot sing poetry ; that art died centuries ago, hardly perhaps survived, the unknown 13th c. Italian poet who wrote upon "true and false singing" : A little wild bird sometimes at my ear / Sings his own verses very clear ; / Others sing louder that I do not hear / For singing loudly is not singing well [...] » . Commentary on *The King of the Great Clock Tower*, Dublin, Cuala Press, 1934, rptd in *Var. Pl.*, p. 1007.

¹⁰²⁷ Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, pp. 74-75.

¹⁰²⁹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 25.

QUATRIEME PARTIE

L'ACTEUR ET SA VOIX

Tournant le dos à une écriture dramatique fondée sur des conflits de caractères, Yeats construit donc, dès le début du siècle, puis surtout à partir des « pièces pour danseurs », un univers théâtral dans lequel, plus que des personnages, des voix – fréquemment dissociées ou mises à distance des corps – développent une parole solitaire, mise en perspective dramatiquement et musicalement par le commentaire à la fois épique et lyrique d'un chœur parlant et chantant. Ces voix, rassemblées dans l'expression d'une parole de deuil, et sous l'effet de leur déploiement rythmique et musical, organisent l'émergence d'un univers de figures spectrales liées à la mémoire et à la mort. Un autre mode de relation s'instaure alors entre les mots et les choses, en termes non plus de représentation, mais de révélation ; comme si un certain pouvoir prophétique des mots permettait l'émergence d'un espace fait de mouvements et de sons, double, et non plus calque, du monde réel. Dans ce « théâtre de l'épiphanie », la voix de l'acteur et le mouvement du danseur sont, par leur rythme conjoint et complémentaire, la condition *sine qua non* de la révélation : la « scène » théâtrale acquiert alors le statut de cérémonie, durant laquelle un chœur officiant préside à l'apparition d'une figure fantômale. Yeats apparente l'événement de la représentation à un rituel orphique, posant par le biais du théâtre la question de l'incarnation, ou de la vie après la mort.

Au cœur de l'œuvre théâtrale du poète, quelques textes majeurs peuvent être ainsi envisagés comme la représentation de parcours initiatiques organisés en rituels de mouvements et de mots, dans un espace transitionnel entre le monde des vivants et l'au-delà. Ce parcours est une traversée, parfois géographique, toujours intérieure : traversée de la mer dans *The Shadowy Waters*, traversée épique du monde dans *Deirdre* (même si la pièce s'ouvre sur le retour des amants, elle est portée par leur sept années de fuite hors d'Irlande, évoquée à plusieurs reprises dans le dialogue) – mais aussi, dans ces deux textes comme dans *The King's Threshold*, traversée des épreuves intérieures successives conduisant, de station en station, vers la confrontation finale à la mort. A partir des années 1910, et de la rencontre du poète avec le Nô, l'influence que cette forme théâtrale nouvelle aura sur son écriture et sa pratique tiendra particulièrement à la dimension sacrée et ritualisée du théâtre japonais. Le Nô a pour thème récurrent la rencontre d'un héros avec les fantômes de sa mémoire et de son passé, dans un espace-seuil entre l'ici et l'au-delà, entre le monde des vivants et celui des esprits. La catastrophe se fait épiphanie, comme si le temps tragique, caractéristique des premières pièces, était dépassé au profit d'un temps *post-mortem*, et de la mise en scène, par le chant et la danse, d'une incarnation éphémère et magique. Dans *The Dreaming of the Bones*, le jeune homme traverse la nuit, la cécité, l'épreuve de la rencontre avec les amants fantomatiques ; cette traversée est un voyage initiatique vers la connaissance, qui se clôt sur

l'apparition de l'aube et le cri du coq, lesquels marquent le retour à la lumière et la défaite des fantômes.

Depuis les *Miracle Plays* des premières années, jusqu'aux constructions élaborées de *A Full Moon in March* ou *The Death of Cuchulain*, c'est à chaque fois la voix qui organise et fonde la cérémonie. Dans les *Four Plays for Dancers*, la rencontre avec les spectres se fait dans le cadre de rites présidés par les musiciens qui, parlant et chantant, introduisent et referment le drame, le commentent, en ouvrent et en referment l'espace : le rituel du drap plié et déplié consacre l'espace théâtral, avant que la voix et la musique ne manifestent la dimension liturgique d'un drame conçu tel un rituel magique. Pour opérer une synthèse finale de cette étude, nous chercherons donc, en nous concentrant explicitement sur ces quelques textes majeurs de la première comme de la seconde époque, à analyser le discours de Yeats concernant cette question du rituel, et à repérer l'articulation entre celui-ci et les formes concrètes prises par les interventions vocales, dans l'écriture comme dans la représentation. Ce travail de repérage nous conduit en effet à dépasser l'examen des textes, pour faire une excursion du côté de leur réalisation pratique, au moment de leur création, à l'*Abbey Theatre* et ailleurs.

Au croisement de la théologie et de la dramaturgie, il s'agira d'abord de faire un point plus définitif sur les fondements d'une pensée qui fait de la voix l'instance thaumaturgique de la création, en même temps que le sujet poétique d'une vision. Dans le même temps, Yeats mêle à cette dimension sacrée une visée plus profane, lorsque le mythe d'une humanité réconciliée trouve, dans l'expression d'un « parlé-chanté » idéalisé depuis l'époque de la Renaissance, le moyen de rassembler le peuple et le prince. Une fois posées ces prémices, il sera plus facile de comprendre la logique interne d'expérimentations scéniques qui semblent, de prime abord, contradictoires. On examinera d'abord comment, dans une première période, s'est élaboré ce que l'on a appelé le « Abbey style of acting », auquel ont notamment œuvré, chacun à leur manière, les deux figures les plus marquantes de la première décennie du siècle : Florence Farr et Franck Fay. On démontrera ensuite comment, avec les *Plays for Dancers*, Yeats s'inscrit de fait dans l'histoire d'une forme à la fois cousine et différente du drame, celle du drame lyrique, ou du mélodrame musical, dont des figures aussi différentes que Claudel associé à Honneger, ou D'Annunzio et Debussy, sont des exemples emblématiques, quasi-contemporains de la création de *At the Hawk's Well*. Au bout du compte, il faudra, pour comprendre l'horizon vers lequel tend l'entreprise du poète, s'interroger sur la place respective qu'occupent, dans cette esthétique, dimension sacrée et dimension profane de la représentation.

Chapitre 1. – La voix aux cœur du rituel de la représentation.

Suivant des modalités qui varient selon les deux époques que sont d'abord la première décennie du siècle, centrée sur l'esthétique tragique, puis l'époque des « pièces pour danseurs », Yeats tend à faire de la représentation un événement sacré. Son propre rapport à la religion le focalise, plus que sur la fable chrétienne de la faute, de la chute, du sacrifice et de la rédemption christique, sur la question de l'Incarnation et de l'immortalité, et de la nature divine de l'homme : ces deux questionnements constituent l'horizon de parcours aussi dissemblables que ceux de Seanchan ou Deirdre d'un côté, Cuchulain de l'autre – celui de *At the Hawk's Well*, *The Only Jealousy of Emer*, ou *The Death of Cuchulain*. Un examen de ces présupposés religieux permet donc de mieux percevoir les enjeux de l'entreprise théâtrale. Par ailleurs, l'ancrage de Yeats dans son époque fait qu'il use, pour qualifier l'événement qu'est la représentation, d'un vocabulaire voisin de celui employé par Mallarmé sur le continent : est dévolu à l'art une mission sacrée de révélation de l'invisible. Cet invisible à rendre visible donne à la voix poétique une fonction centrale, puisque de ce fait elle se place au carrefour du voir et de l'entendre, dans une constante interrogation sur la rupture ou la conjonction entre ces deux media sensoriels. Des deux côtés du *channel* s'ouvre alors un débat agité sur les conditions nécessaires à l'efficacité magique d'une parole visionnaire, en particulier du point de vue de son rapport à la musique, et à la présence instrumentale. On verra comment, là encore, Yeats va puiser à des sources diverses, autant profanes que sacrées, pour justifier la défense du parlé-chanté, obsession de toute sa carrière de dramaturge.

1.1. Une dramaturgie du rite.

Si la représentation, telle que Yeats l'imagine, s'apparente à une cérémonie orphique de mort et de renaissance, ou de révélation de l'invisible, un détour, même rapide, par un repérage de quelques aspects majeurs de sa relation au sacré et au religieux, permettra d'apercevoir la place qu'il accorde, dans cette relation, à l'art, à l'écriture, et particulièrement à l'écriture dramatique. La « geste spirite » qui se déploie dans la performance théâtrale organise un cérémonial qui trouve en effet sa source dans une pensée sur le sacré. Repérer la nature d'une croyance religieuse, ce sera donc comprendre ce que la représentation, sur laquelle déteint cette croyance, cherche à produire.

1.1.1. Yeats et la religion : remarques préliminaires.

Yeats, dans sa construction personnelle, est partagé entre une culture protestante austère, qui lui vient de sa famille maternelle, et les affinités socialistes de son père. Roy Foster parle ainsi du repli de la classe protestante sur elle-même, et sur une sorte de ferveur évangélique mâtinée de superstition. La marginalisation progressive auquel elle est, de fait, confrontée, la conduit à « gothiciser » son histoire. Dans ce contexte, Foster évoque deux figures dominantes de la vie culturelle protestante dublinoise, à la fin du XIX^e siècle :

Charles Maturin, an eccentric but acute Dublin cleric and author, or another huguenot descended Irish intellectual, Sheridan Le Fanu. Le Fanu was a non practising lawyer, conservative journalist and congenital depressive, who lived a reclusive life in Merrion sq., absorbed in Swedenborg and fears for Protestant Ascendancy. And what he and Maturin had in common is striking : both, in their successive generations, pioneered the XIXth century tradition of Irish supernatural fiction¹⁰³⁰.

Charles Maturin est un écrivain qui, en 1820, publie un roman gothique, *Melmoth the Wanderer*, lequel fait écho au *Faust* de Goethe et annonce le *Dracula* de Bram Stoker – autre protestant dublinois. Sheridan Le Fanu, quant à lui, écrit de nombreuses histoires de fantômes, et une œuvre plus importante, *Uncle Silas*, en 1864.

Or la famille maternelle de Yeats, à sa façon, participe de ce protestantisme à l'irlandaise, et les activités occultes de l'oncle Georges Pollexfen, membre de la *Golden Dawn* aux côtés de Yeats, ne sont que la partie la plus visible d'un mode de vie plus général qui tient autant d'une identité sociale et culturelle que d'une pratique religieuse proprement dite. D'un autre côté, Yeats est confronté à un père en rupture radicale avec ses origines protestantes. John Butler Yeats, fils et petit-fils de pasteur, d'abord à Drumcliff, dans l'ouest, puis à Tullylish, dans le *County Down*, dans le sud de l'Irlande, est élevé dans la crainte de Dieu, la Bible sous l'oreiller. Plus tard il se révolte contre les conventions, et devient sceptique et agnostique. Proche de la pensée scientifique et socialiste de Stuart Mill, il fait lire à

¹⁰³⁰ Roy FOSTER, « Protestant magic, W. B. Yeats and the spell of Irish History », in *Critical Assessment* vol. 4, Edited by David Pierce, Mountfield, Hem information, 2000, p. 533. « Charles Maturin, ecclésiastique et écrivain dublinois, excentrique mais d'esprit pénétrant, ou un autre intellectuel irlandais descendant de huguenots, Sheridan Le Fanu. Le Fanu était un juriste qui n'exerçait pas, un journaliste conservateur, dépressif congénital, qui menait une vie recluse dans *Merrion Square*, absorbé par Swedenborg, et par l'inquiétude qu'il éprouvait pour la *Protestant Ascendancy*. Maturin et lui avaient en commun un caractère frappant : tous deux successivement, chacun dans sa génération, furent les pionniers de la tradition du XIX^e siècle de la littérature du surnaturel irlandais ».

son fils les textes de darwiniens tels que Tyndall ou Huxley¹⁰³¹. Le jeune William est donc pris en tenaille entre la tradition religieuse conservatrice de la famille maternelle, et le scepticisme du père – cette dualité va favoriser chez lui l’adoption d’une posture personnelle, qui mêlera rejet de l’institution religieuse et des dogmes, et spiritualisme affirmé. C’est ce qui rend nécessaire le décryptage d’une proposition telle que :

I am very religious, and deprived by Huxley and Tyndall, whom I detested, of the simple-minded religion of my childhood, I had made a new religion, almost an infallible church of poetic tradition, of a fardel of stories, and of personages, and of emotions, inseparable from their first expression, passed on from generation to generation by poets and painters, with some help from philosophers and theologians. [...] Those imaginary people [...] seemed always to speak of one thing only : they, their loves, every incident of their lives, were steeped in the supernatural¹⁰³².

Même s’il prétend se démarquer aussi bien des préceptes paternels que de la culture maternelle, Yeats s’inscrit dans une tradition religieuse, voire spirite, propre à ses racines. Après tout, comme le rappelle R. Foster, les premiers récits ésotériques de Yeats, de *The Secret Rose* aux *Stories of Red Hanrahan*, font écho aux textes de prédécesseurs illustres :

The line of Irish protestant supernatural fiction is an obvious one, leads from Maturin and Le Fanu to Bram Stoker and Elizabeth Bowen and Yeats. [...] All marginalized Irish protestants, often living in England but regretting Ireland, stemming from families with strong clerical and professional colorations, whose occult preoccupations mirror a sense of displacement, a loss of social and psychological integration, and an escapism motivated by the threat of a takeover by the catholic middle classes – a threat all the more inexorable because it is being accomplished by peaceful means and with the free legal aid of British governments¹⁰³³.

¹⁰³¹ Thomas. H. Huxley (1825-1895) était un biologiste et philosophe darwinien et agnostique, auteur en 1868 de l’essai *On the Physical Basis of Life*. John Tyndall (1820-1893), d’origine irlandaise, physicien, spécialiste d’électromagnétisme, et par ailleurs chercheur en micro-biologie, popularisa des thèmes scientifiques en écrivant dans des revues destinées au grand public.

¹⁰³² W. B. YEATS, *The Trembling of the Veil*, in *Autobiographies*, *op. cit.*, pp. 115-116. « Je suis très religieux, et, frustré par Huxley et par Tyndall, que je détestais, de la simple religion de mon enfance, je m’étais fait une religion nouvelle, presque une Eglise infaillible de tradition poétique, avec un amas d’histoires, de personnages et d’émotions inséparables de leur expression première, transmis de génération en génération par des poètes et des peintres, qu’avaient aidés parfois des philosophes et des théologiens. [...] Ces créatures imaginaires [...] ne semblaient jamais parler que d’une chose : elles-mêmes, leurs amours, tous les incidents de leur vie étaient plongés dans le surnaturel » (tr. P. Leyris).

¹⁰³³ Roy FOSTER, *op. cit.*, pp. 533-534. « La lignée du roman surnaturel irlandais est très claire, qui va de Maturin et Le Fanu jusqu’à Bram Stoker, et Elizabeth Bowen et Yeats. [...] Tous protestants irlandais marginalisés, vivant souvent en Angleterre, mais regrettant l’Irlande, issus de familles à forte coloration cléricale et de professions indépendantes, dont les préoccupations occultes reflètent un sentiment de déracinement, une perte d’intégration sociale et psychologique, et un désir d’évasion provoqué par la menace de la main mise des classes moyennes catholiques – menace d’autant plus inexorable qu’elle s’opérait par des moyens pacifiques, et avec le soutien légal librement accordé par les gouvernements britanniques ». Dans cet article, Foster n’a cessé de démontrer les connexions entre la littérature gothique irlandaise et l’œuvre de Yeats. Ce dernier était loin d’ignorer la littérature vampirique, depuis sa lecture de jeunesse de *The History of Magic*, écrit par Joseph

Deux enseignements peuvent être tirés de ces informations, qui éclairent un non-dit dans la mythologie imaginaire et littéraire du poète. D'une part, les activités occultes, loin d'être le signe d'une rébellion personnelle, sont en réalité fortement ancrées dans une tradition familiale, et dans une culture de classe. L'étonnement que suscite ainsi, chez le néophyte contemporain, les liens tissés entre Yeats et son oncle le très respectable George Pollexfen, dans le cadre des activités de la *Golden Dawn*, doit ainsi être rapidement dissipé par un tel contexte : cette respectabilité, non seulement n'est pas un obstacle à de telles activités, mais est souvent le signe distinctif de ses participants les plus zélés. D'autre part, les interrogations constantes, et parfois ésotériques, du poète sur des questions de dogme telles que l'Incarnation ou la Resurrection, sont indissociables, voire dépendantes, d'une réflexion plus générale, d'ordre philosophique et politique. Ses questionnements sur l'Incarnation ne procèdent pas tant d'une interrogation sur la nature du divin et de sa manifestation, que de sa vision eschatologique et millénariste de l'Histoire. Sans prétendre entrer dans un débat théologique de spécialiste, inabordable autant qu'hors de propos ici, on peut en effet rappeler que l'objet du dialogue, dans la pièce *The Resurrection*, entre les trois personnages de l'Hébreu, du Grec, et du Syrien, porte sur la nature divine ou humaine du Christ. Pour le Grec, le Christ n'est qu'un fantôme, un *eidolon*, une simple image du Dieu. Pour l'hébreu, il n'est qu'un homme, et sa prétention divine est une imposture. Pour le Syrien en revanche, il n'est ni un fantôme, ni simplement un homme, mais il est bien simultanément humain et divin, dans le respect du mythe de l'Incarnation. Or, lorsque Yeats rapporte dans leur débat l'épisode de la reconnaissance du Christ par l'apôtre Thomas, si c'est la double-nature de Jésus qu'il met ainsi en scène, c'est bien parce qu'elle-même fonde le mythe de la Résurrection. C'est ce mythe qui intéresse Yeats au premier chef : c'est lui qui permet au poète d'articuler le mythe christique sur celui de Dionysos, et sur la pensée héraclitéenne. Dionysos est par excellence le dieu grec qui meurt et renaît ; les immortels sont mortels, les mortels sont immortels. Le cycle de mort et renaissance est ici bouclé, de l'antiquité grecque

Ennemoser en 1854, jusqu'à sa relecture de *Dracula* avec Ezra Pound, en passant par ses contacts directs avec Bram Stoker, à qui il envoie un exemplaire de *The Countess Cathleen*, et la visite qu'il ne fit pas, pour cause de guerre mondiale, au château du comte-vampire, en Bohême – voire même ses liens indirects avec la famille De Fanu, liée par alliance matrimoniale indirecte aux sœurs Markiewicz, aristocrates proches de la belle-famille de Yeats. Dans l'œuvre théâtrale, quelques détails s'apparentent significativement à des motifs fantastico-gothiques, comme l'enfant-démon de *The Land of Heart's Desire* qui recule devant le crucifix, les vivants-à-jamais de *The Shadowy Waters* qui ne projettent pas d'ombre... La société imaginaire de cette littérature peut aussi se décrypter à la lumière des frustrations et des idéaux socio-politiques du poète. Ainsi le peuple des Sidhe, orgueilleux et puissant, est-il un double de ce monde aristocratique qui considère avec dédain le peuple des boutiquiers.

jusqu'à la naissance du Christ, et n'est plus, à l'heure où Yeats écrit, qu'en attente d'une nouvelle boucle.

Deux aspects de la pensée ésotérique de Yeats sont ici abordés, qui constituent, dans un sens, la part « hérétique » de son discours par rapport au dogme chrétien – dans le sens, précisément, où il se démarque du dogme. D'une part, cette quête d'un retour du divin est le signe de la vision apocalyptique de l'Histoire propre aux adeptes de la *Golden Dawn*. Pour eux, l'Histoire est faite de cycle successifs de mort et de renaissance de l'Humanité. Chaque cycle est inauguré par un épisode d'irruption du divin dans l'humain, et cette fin de siècle, au seuil des catastrophes de la guerre mondiale et de la crise irlandaise, est vécue comme la fin d'un de ces cycles.

Each cycle is inaugurated by an irruption of the divine into the human. The cycle of antiquity by the rape of Leda by Zeus. Our own cycle by the Incarnation of Christ. The cycle that is approaching by a deity only darkly foreseen [...] The end of every cycle is a time of exhaustion, turbulence and destruction. The ancient world wears itself out¹⁰³⁴.

D'autre part chez Yeats, cette idée d'immortalité de l'âme est aussi détournée au profit d'une « mythopoétique »¹⁰³⁵ qui place l'homme, dans une dimension prométhéenne, dans un face-à-face avec Dieu – l'influence de Nietzsche se fait ici sentir. L'alibi culturel de l'analogie entre Dionysos et le Christ, et donc de l'existence des cycles de mort et de renaissance de l'Humanité, permet d'évacuer ce qui peut apparaître comme contraignant, formel, ou conservateur dans le rite chrétien : les notions de péché, culpabilité, de rachat et de rédemption. Le dogme chrétien est préservé, tout en étant annexé par une philosophie et une poétique qui, en quelque sorte, le sécularisent. Dissociées du sacrifice christique, la mort et la résurrection valorisent la gloire du surhomme, symbolisé en l'occurrence, dans l'œuvre poétique comme théâtrale, par le poète.

Même si Yeats sera toute sa vie fortement hostile à toute institution religieuse, et opposé aux conservatismes de tous bords, qu'ils soient catholiques ou protestants, il n'en reste pas moins croyant. Tout en adoptant une posture de défiance vis à vis de l'institution religieuse, il préserve l'essentiel du dogme, sous couvert d'un syncrétisme culturel rassemblant aussi bien le paganisme celtique que les références orientales. Par ailleurs, bien

¹⁰³⁴ Graham HOUGH, *The Mystery Religion of William Butler Yeats*, Brighton, Harvester Press, 1984, p. 68. « Chaque cycle débute par l'irruption du divin dans l'humain. Le cycle antique, par le viol de Leda par Zeus. Notre propre cycle, par l'Incarnation du Christ. Le cycle d'un avenir proche, par une divinité obscurément pressentie. [...] La fin de chaque cycle est un temps d'épuisement, de turbulence et de destruction. Le monde ancien va vers sa fin ».

¹⁰³⁵ L'expression est empruntée à Reynal Sorel, in *Orphée et l'Orphisme*, Paris, Puf (collection "Que sais-je ?"), 1995, p. 5.

qu'il prenne le contre-pied du scientisme darwinien, il se targue aussi de modernité en se justifiant par un discours scientifique – puisqu'il est sans cesse question, dans la pensée occulte, de preuves rationnelles d'une communication objective entre les esprits. Une fois de plus, le religieux est associé au scientifique : « Every symbol is an invocation which produces its equivalent expression in all worlds. The Incarnation invoked modern science and modern efficiency, and individualized emotion »¹⁰³⁶. L'appel aux sciences du psychisme, et la volonté de démontrer scientifiquement l'existence d'esprits indépendants du corps, sont la marque des différentes sociétés occultes dont il fera partie, la *Dublin Hermetic Society*, puis la *Golden Dawn*. Les croyances religieuses de Yeats trouvent donc bien, comme on vient de le voir, leurs formes propres. Habillé de syncrétisme culturel, investi par un discours scientifique, le dogme chrétien est détourné dans une posture de nature gnostique, centrée sur le parcours initiatique de l'homme en quête du divin, comme en témoigne cette lettre à William Horton :

I am convinced however that for you progress lies not in a dependence upon a Christ outside yourself, but upon the Christ in your own breast, in the power of your divine will and divine imagination and not in some external will or imagination however divine. We certainly do teach this dependence only on the inner divinity but this is Christianity¹⁰³⁷.

Autrement dit, le poète fait du Christ le signe du divin dans l'humain, plus qu'une figure réelle et extérieure, historiquement déterminée : « The historical truth of the Incarnation is indifferent, though the belief in that truth was essential to the power of the invocation »¹⁰³⁸. En parlant de « divinité intérieure », Yeats reconnecte – non sans lien, une fois de plus, avec les pensées de Blake et Nietzsche – la question du sacré à la réalité du corps, en même temps qu'à l'idée d'un apprentissage : « The knowledge of reality is always in some measure a secret knowledge. It is a kind of death »¹⁰³⁹. Pour le poète, le Christ, plus que la représentation

¹⁰³⁶ W. B. YEATS, « Estrangement », in *Autobiographies, op. cit.*, p. 482. « Tout symbole est une évocation qui produit son expression équivalente dans tous les mondes. L'Incarnation a évoqué la science moderne et l'efficacité moderne et l'émotion individualisée » (tr. P. Leyris).

¹⁰³⁷ W. B. YEATS, Lettre à William Horton du 30 avril 1896, in *Collected Letters II, op. cit.*, p. 24, cité par Richard ELLMANN, in *The Identity of Yeats, op. cit.*, p. 51. Significativement, l'objet de cette lettre est de convaincre Horton d'intégrer la *Golden Dawn* : lorsqu'il parle d'enseignement, c'est à elle qu'il fait allusion, en prétendant qu'elle ne fait qu'appliquer le dogme chrétien. « Je suis cependant convaincu que le progrès pour vous ne dépend pas de la dépendance à un Christ extérieur à vous-même, mais au Christ qui est à l'intérieur de vous-même. Il dépend de votre propre volonté ou imagination divine, non pas de quelque volonté ou imagination extérieure à vous, si divine soit-elle. Il est certain que nous enseignons uniquement cette dépendance à la divinité intérieure, mais ceci est le Christianisme ».

¹⁰³⁸ W. B. YEATS, « Estrangement », in *Autobiographies, op. cit.*, p. 482. « La vérité historique de l'Incarnation est indifférente, quoique la croyance à cette vérité ait été essentielle pour le pouvoir de l'évocation » (tr. P. Leyris).

¹⁰³⁹ *Ibidem*. « La connaissance de la réalité est toujours jusqu'à un certain point une connaissance secrète. C'est une espèce de mort » (tr. P. Leyris).

du divin, est l'image d'une humanité parfaite, d'une unité retrouvée entre les contraires, horizon d'une quête et d'une initiation personnelle¹⁰⁴⁰.

1.1.2. Art, religion, et rituel.

Dès les années 1890, Yeats, emboitant le pas à tout un pan de la pensée mallarméenne, associe art et religion, et fait de l'artiste le successeur des prêtres :

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 things¹⁰⁴¹.

Le modèle de référence est évidemment, implicitement, le modèle grec :

In the very early days the arts [...] were almost inseparable from religion, going side by side with it into all life¹⁰⁴².

Une fois de plus, cette référence à l'antique permet au passage de ré-affirmer des clivages idéologiques, sous couvert d'une dualité prétendument essentielle entre une culture urbaine coupée de l'« émotion », et une culture populaire plus authentique.

The drama has need of cities that it may find men in sufficient numbers, and cities destroy the emotions to which it appeals, and therefore the days of the drama are brief. [...] It has one day when the emotions of cities still remember the emotions of sailors and husbandmen and sheperds [...] and it has another day, now beginning, when thought and scholarship discover their desire. In the first day, it is the art of the people ; and in the second day, like the dramas acted of old times in the hidden places of temples, it is the preparation of a priesthood. It may be [...] that this priesthood will spread their religion everywhere, and make their Art the Art of the people¹⁰⁴³.

¹⁰⁴⁰ Et en particulier dans « A General Introduction for my Work », où il développe explicitement cette idée d'Unité de l'Être, qu'il avait déjà explorée dans *A Vision* : « My Christ, a legitimate deduction from the Creed of St Patrick as I think, is that Unity of Being Dante compared to a perfectly proportioned human body, Blake's « imagination », what the Upanishads have named « Self » ; nor is this unity distant and therefore intellectually understandable, but imminent, differing from man to man and age to age, taking upon itself pain and ugliness » ; in *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 518.

¹⁰⁴¹ W. B. YEATS, *The Autumn of the Body* (1898), in *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 193. « Les arts, je le crois, sont sur le point de prendre en charge les fardeaux que les prêtres ne portent plus sur leurs épaules et de nous guider au cours de notre voyage en emplissant notre pensée de l'essence des choses et non des choses elles-mêmes » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 32).

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 204.

¹⁰⁴³ W. B. YEATS, « The Theatre » (février 1900), *ibid.*, p. 168. « Le drame a besoin des villes pour trouver des hommes en nombre suffisant, mais les villes détruisent les émotions auxquelles il fait appel ; c'est la raison pour laquelle ses jours sont comptés et rares [...] Il fleurit à l'époque où les émotions des citadins se souviennent encore de celles des marins et des laboureurs, des bergers [...] ; il fleurit à cette autre époque, qui commence maintenant, où la pensée et l'érudition découvrent ce qu'elles désirent. La première fois, c'est l'art du peuple ; la

Au cœur de ce dispositif associant l'art et le sacré, le poète n'est pas seulement un médiateur entre les hommes et l'invisible, c'est aussi un officiant :

We who care deeply about the arts find ourselves the priesthood of an almost forgotten faith, and we must, I think, if we would win the people again, take upon ourselves the method and the fervour of a priesthood [...] We must baptize as well as preach¹⁰⁴⁴.

La mission de l'artiste, au prosélytisme affirmé, prend même la forme d'une lutte et d'un apostolat :

He (the writer, the artist) may, indeed, doubt the reality of his vision if men do not quarrel with him as they did with the Apostles, for there is only one perfection and only one search for perfection, and it sometimes has the form of the religious life and sometimes of the artistic life ; and I do not think these lives differ in their wages¹⁰⁴⁵.

Ce qui est défendu ici, c'est la vénération d'une dimension occulte et sacrée de l'humanité, dimension que l'art est chargé de révéler. Le poète est prêtre parce qu'il accompagne cette révélation, et consacre l'humanité. A vingt-cinq ans d'intervalle, Yeats formule quasiment dans les mêmes termes cette association entre l'événement théâtral et un culte aux rituels très composés :

I learned from the people themselves [...] that they cannot separate the idea of an art or a craft from the idea of a cult with ancient technicalities and mysteries. They can hardly separate mere learning from witchcraft¹⁰⁴⁶.

I always feel that my work is not drama but the ritual of a lost faith¹⁰⁴⁷.

deuxième, comme ces drames que l'on jouait naguère dans les recoins des temples, c'est la préparation d'un sacerdoce. Il se peut [...] que ce sacerdoce étende partout sa religion et fasse de son Art d'Art du peuple » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, pp. 129-130).

¹⁰⁴⁴ W. B. YEATS, « Ireland and the Arts » (1901), *ibid.*, p. 203. « Nous qui nous préoccupons beaucoup des arts, nous nous trouvons être les prêtres d'une croyance presque oubliée. [...] Nous avons à baptiser autant qu'à prêcher » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 83).

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 207. « Il (l'écrivain, l'artiste) peut bien en fait douter de la réalité de sa vision si les hommes ne lui cherchent pas querelle comme ils le firent avec les Apôtres, car il n'y a qu'une perfection et qu'une quête de la perfection ; elle prend tantôt la forme de la vie religieuse, tantôt celle de la vie artistique ; et je ne pense pas que ces vies reçoivent des salaires différents » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 84).

¹⁰⁴⁶ W. B. YEATS, « What is Popular Poetry » (1901), *ibid.*, p. 10. « J'ai appris du peuple lui-même [...] qu'il ne peut séparer l'idée d'un art ou d'un métier de celle d'un culte comportant des techniques et des mystères anciens. C'est à peine s'il peut distinguer le simple savoir de la sorcellerie » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 38).

¹⁰⁴⁷ W. B. YEATS, Lettre à Thomas Sturge Moore du 31 juillet 1929, in *W. B. Yeats and T. Sturge Moore, their Correspondence 1901-1937*, edited by Ursula Bridge, New York, Greenwood Press, 1978, p. 156 (1st edition 1953). « J'ai toujours la sensation que mon œuvre n'est pas du théâtre mais le rituel d'une foi perdue ». La remarque est faite dans le contexte de la création de *Fighting the Waves*.

La poésie n'est pas une esthétique, et le poète est le prêtre d'une vision magique de l'existence. C'est ce qui permet à Yeats d'égratigner au passage l'Angleterre, coupable d'avoir sombré dans une modernité frelatée :

The English have driven away the Kings and turned the prophets into demagogues, and you cannot have health among a people if you have not prophet, priest and king¹⁰⁴⁸.

Chez Mallarmé, l'art procède pareillement du rite religieux – c'est ce qu'il annonce déjà dans *Crayonné au théâtre* :

Le théâtre est d'essence supérieure.

Autrement, évasif desservant du culte qu'il faut l'autorité d'un dieu ou un acquiescement entier de la foule pour installer selon le principe, s'attarderait-on à lui dédier ces notes !
[...] Notre seule magnificence, la scène, à qui le concours d'arts divers scellés par la poésie attribue selon moi quelque caractère religieux ou officiel, si l'un de ces mots a un sens, je constate que le siècle n'en a cure, ainsi comprise ; et que cet assemblage miraculeux de tout ce qu'il faut pour façonner la divinité, sauf la clairvoyance de l'homme, sera pour rien¹⁰⁴⁹.

Mallarmé emprunte au vocabulaire de la liturgie catholique les termes qui lui permettront de définir ce culte sans Dieu, dans lequel l'acteur officie à l'égal du prêtre – cet acteur se différenciant au passage du « comédien », tout entier voué, de son côté, à son personnage.

Quoique le prêtre céans n'ait qualité d'acteur, mais officie – désigne et recule la présence mythique avec qui on vient de se confondre ; loin de l'obstruer du même intermédiaire que le comédien qui arrête la pensée à son encombrant personnage¹⁰⁵⁰.

Notre communion ou part d'un à tous et de tous à un, ainsi, soustraite au mets barbare que désigne le sacrement – en la consécration de l'hostie, néanmoins, s'affirme, prototype de cérémonials, malgré la différence avec une tradition d'art, la Messe¹⁰⁵¹.

Cette cérémonie soustraite aussi bien à l'esprit qu'à la lettre du rite chrétien devient ainsi une messe artistique, non plus vouée à la représentation mais à la révélation d'un Mystère sacré¹⁰⁵², et où la tâche du poète est de rendre compte de l'inintelligible. L'art sert en quelque

¹⁰⁴⁸ W. B. YEATS, « Discoveries », *ibid.*, p. 264.

¹⁰⁴⁹ Stéphane MALLARME, « Crayonné au théâtre » in *Divagations*, Paris, Gallimard (collection « Poésie »), 1976, pp. 204 et 206.

¹⁰⁵⁰ Stéphane MALLARME, « Offices », *ibid.*, p. 293.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 289.

¹⁰⁵² Voir également la note 654.

sorte une divinité profane, que Mallarmé, selon Bertrand Marchal, définit comme « cette puissance symbolique enfouie dans l'inconscient, et qui attend de la poésie sa réflexion »¹⁰⁵³.

Même si, de son côté, Yeats est de culture protestante, dans ses pièces tragiques, de *The Countess Cathleen* à *Deirdre*, la cérémonie que déroule la représentation théâtrale s'apparente également, par certains aspects, à une liturgie, consacrant, de scène en scène, de station en station, le parcours sacrificiel du héros, et sa métamorphose initiatique par les pouvoirs de l'*ex-statis* tragique. Les gestes et les paroles sont composés de façon telle qu'ils semblent le re-jeu d'une pratique antérieure, venue d'une matrice ancienne de la fable : l'entrée dans le cercle de la maison, les récits dans le récit, les gestes ritualisés du feu allumé, des chants de femmes, la confrontation du héros à ses contradicteurs, l'un après l'autre, sa solitude finale face à la foule, sont autant de signes symboliques qui assimilent la passion humaine à la Passion christique : tout associe, dans les termes, le parcours de Deirdre, et par moment même de Cuchulain, à celui du Christ. Trois caractéristiques permettent d'assimiler ces compositions de gestes et de paroles à un rituel : leur fonctionnement symbolique d'abord, leur lien avec la magie ensuite, leur fonction, enfin, de medium entre monde profane et monde sacré. « Le rituel », explique Jean Cazeneuve, « fait classiquement référence à des séquences d'actes ordonnés et prescrits, répétitifs, “expressifs et dramatiques”, à des comportements standardisés qui, à première vue, ne peuvent être expliqués en terme de rationalité (de fin et de moyens) et qui semblent donc s'appuyer sur des représentations symboliques »¹⁰⁵⁴. Dans le même temps, la performativité magique des gestes ou des paroles des musiciennes, de Seanchan, et plus tard du chœur des pièces pour danseurs, sacralisent le voyage du héros vers sa mort, ou l'apparition du fantôme. Le geste rituel permet d'établir un contact entre le monde profane et le monde sacré. Le terme lui-même, comme le rappelle Elisabeth Müller dans son étude sur les relations entre Yeats et la Grèce¹⁰⁵⁵, vient d'un terme sanskrit qui associe une dimension magique à la répétition de gestes ou de paroles prescrits selon des règles

¹⁰⁵³ Bertrand MARCHAL, *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, p. 78.

¹⁰⁵⁴ *Encyclopedia Universalis*, art. RITUEL. Sans entrer dans une approche anthropologique détaillée du terme, on peut compléter cette définition par celle qu'en donne Paul Zumthor : « J'entends ici par rite celui qui, embrassant le groupe social, y définit des rôles fonctionnels en même temps qu'il en assure les relations avec le divin. Un rite est d'autant plus efficace qu'il s'actualise en drame : mimant les symboles sacrés du vécu et de l'inimaginable, un geste le constitue, que vient expliciter la voix, scandée ou chantée » (*Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 265). Paul Zumthor, outre qu'il souligne ici la théâtralité du rite, évoque également les liens qui unissent le rite et le chant, par lequel une voix rituelle convoque de façon performative la divinité au centre de l'assemblée.

¹⁰⁵⁵ Voir Elisabeth MULLER, *The Influence of Hellenism in the Works of W. B. Yeats, from Homer to Plato*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Colbert Kearney et Jean Brihault, Université de Rennes II, décembre 2003.

symboliques et sacrées. Yeats, de son côté, affirme dans *Samhain*, c'est-à-dire dès les premières années du siècle, que l'art de l'acteur est :

essentially conventional, artificial, ceremonious¹⁰⁵⁶.

en même temps qu'il multiplie les déclarations dans lesquelles il assimile le théâtre à un rituel¹⁰⁵⁷.

1.2. La parole et la voix au cœur du rituel.

Au cœur de la cérémonie magique, le poète concentre son attention sur les pouvoirs occultes d'une parole incantatoire : « The theatre began in ritual, and it cannot come to its greatness again without recalling words to their ancient sovereignty »¹⁰⁵⁸. La souveraineté dont il est question ici n'est autre que le pouvoir qu'exerce la profération des mots sur l'esprit, de leur émetteur comme de leurs récepteurs. Le poète assimile le geste de l'écriture – et son double qu'est le geste de la parole, pour l'acteur – à un geste thaumaturgique de magicien, qui invoque la présence spectrale. Dans « Estrangement » (une section du journal de Yeats durant l'année 1909), il parle de

Suggestions of an invisible hypnotist – [...] artificially created illusions¹⁰⁵⁹.

Catherine Flannery explique cette posture thaumaturgique de l'écrivain :

Yeats, with his own christlike inclinations, is practising in « Estrangement » the power of the invisible hypnotist, the magician or thaumaturgist who by the « gathering up of an entire web of influences », by using the symbols/words, [...] shows himself possessed of that knowledge of reality which is « always in some measure a secret knowledge ». His attempt

¹⁰⁵⁶ W. B. YEATS, « The Play, the Player and the Scene », *Samhain 1904*, in *Explorations*, op. cit, p. 172. « Essentiellement de convention, d'artifice, et de cérémonie » (tr. B. L., *Explorations*, p. 160).

¹⁰⁵⁷ Dans ses mémoires, Yeats lance au détour d'une phrase la formule «...rites as if for the theatre », comme si les deux termes étaient intrinsèquement liés ; voir W. B. YEATS, *Memoirs*, London, Macmillan, 1972, p. 124. L'emploi du terme est fréquent dans son œuvre critique. Parlant de *The Shadowy Waters* en particulier, il dit notamment : « It is almost religious, it is more a ritual than a human story » (Lettre à Franck Fay du 20 janvier 1904, in *Collected Letters III*, op. cit. p. 527).

¹⁰⁵⁸ W. B. YEATS, *Essays and Introductions*, op. cit, p. 170.

¹⁰⁵⁹ W. B. YEATS, « Estrangement », in *Autobiographies*, op. cit., p. 482. « des suggestions d'une hypnotiseur invisible – [...] des illusions créées artificiellement » (tr. P. Leyris).

will be to invoke the same kind of divinity from within us at moments as God invoked in Mary in the moment of Incarnation¹⁰⁶⁰.

La parole du poète va jusqu'à s'assimiler ici à la parole divine, le *logos* qui s'incarne et prend chair, tel que le rappellent les premières lignes de l'Évangile de Jean¹⁰⁶¹. On retrouve ici, ré-examinée à la lumière de cette problématique du sacré, la réflexion sur une relation paradoxale, dans le contexte de l'écriture théâtrale, entre l'œil et l'oreille.

1.2.1. La parole magique, de l'écriture à la scène.

Si la mission du poète est d'être l'officiant d'un culte présidant à la révélation d'un univers invisible, le medium de cette cérémonie en est la poésie, dans sa dimension hypnotique. Le pouvoir des mots réside dans leur profération et leur audition, qu'elle soit mentale ou réelle :

I believe in the Practice and philosophy of what we have agreed to call magic, in what I must call the evocation of spirits, though I do not know what they are, in the power of creating magical illusions, in the visions of truth in the depths of the mind when the eyes are closed¹⁰⁶².

On retrouve la relation dialectique entre l'audition et la vision : il y a un « entendre sans voir » qui provoque de la vision. C'est aussi ce que dit aujourd'hui le discours psychanalytique, fondé sur une rupture radicale avec la pratique de l'hypnose :

Plus question de regarder le patient « dans les yeux » ! Serait-on donc passé, par le geste capital d'abandon de l'hypnose, des puissances du regard aux pouvoirs de la voix, dans le mouvement-même de constitution de l'expérience analytique ? [...] C'est dans le parler que

¹⁰⁶⁰ Mary Catherine FLANNERY, *Yeats and Magic, The Earlier Work, Irish Literary Studies* n°2, Gerrards Cross, Colin Smythe ed., 1977, p. 125. « Yeats, avec les tendances christiques qui étaient les siennes, exerce dans "Estrangement" le pouvoir de l'hypnotiseur invisible, du magicien ou du thaumaturge qui "en réunissant tout un réseau d'influences", en se servant de mots/symboles, [...] montre qu'il est en possession de cette connaissance de la réalité qui est "dans une certaine mesure toujours un savoir secret". Ce qu'il tentera de faire est d'invoquer à l'intérieur de nous-mêmes le même type de divinité que Dieu invoquait en Marie à l'instant de l'Incarnation ».

¹⁰⁶¹ « Au commencement était le Verbe / Et le Verbe était avec Dieu / Et le Verbe était Dieu. / Il était au commencement avec Dieu. / Tout fut par lui, / Et sans lui rien ne fut » (*L'Évangile selon Saint Jean*, prologue, chapitre I, versets 1-3). « [...] Le Verbe était la lumière véritable, / Qui éclaire tout homme ; / Il venait dans le monde. / Il était dans le monde, / Et le monde fut par lui » (*Ibid.*, chapitre 1, versets 9-10). « Et le Verbe s'est fait chair / Et il a habité parmi nous / Et nous avons contemplé sa gloire » (*Ibid.*, chapitre 1, verset 14).

¹⁰⁶² « Magic », in *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 28 ; « Je crois en la pratique et à la philosophie de ce que nous nous accordons à appeler magie, à ce qu'il me faut appeler l'évocation des esprits, tout en ignorant ce qu'ils sont, au pouvoir de créer des illusions magiques, aux visions de la vérité au plus profond de l'esprit, quand les yeux sont clos. » (traduction J. G., *Essais et introductions*, p. 61)

la voix trouve sa vocation propre. Tout se passe comme si regarder et écouter ne s'harmonisaient pas, exerçant leur puissance comme en contrepoint : fermer les yeux n'est-il pas le meilleur moyen d'aiguiser l'écoute, comme s'il fallait se rendre aveugle en quelque manière pour laisser libre cours à l'audition ? Inversement, le regard en sa jouissance propre de fascination, sidère à l'occasion... l'écoute, et de trop regarder, on n'entend plus grand chose¹⁰⁶³.

La mythologie orphique est là, reposant sur ce contraste entre le regard de Dectora, qui ne voit pas les oiseaux à tête d'homme, et la voix de Forgael, qui les fait survenir ; entre l'aveuglement de Conchubar, et la prescience du chant des musiciennes. Le mythe orphique articule le pouvoir incantatoire du poète-musicien, qui subjugué la nature, apaise Cerbère, touche Hadès et Perséphone, et l'interdit du regard qui, transgressé, provoque instantanément une seconde mort d'Eurydice, et sa perte. L'*ex-stasis* tragique, celle qui permet de sortir de soi et d'entrer en communication avec la « Grande Mémoire », ou avec les morts, est ainsi atteinte dans un état de demi-veille obtenu par le pouvoir magique du rythme et de la voix :

The purpose of rhythm, it has always seemed to me, is to prolong the moment of contemplation, the moment when 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 keep us in that state of perhaps real trance, in which the mind liberated from the pressure of the will is unfolded in symbols¹⁰⁶⁴.

C'est par la profération, autant que par l'écoute du rythme de la parole, qu'émetteur comme récepteur accèdent à l'état intermédiaire entre veille et sommeil¹⁰⁶⁵ propice à la vision. Jean-Jacques Lecercle ne dit rien d'autre lorsqu'il parle de la « violence matérielle du langage » :

La phrase « Tu dois être ensorcelé » est un performatif illicite dont l'effet est rétroactif. Mais s'ils [les sorciers] n'existent pas dans la réalité, ils existent dans le discours [...] Les mots sont investis d'une force de la performativité du désir. Et le combat n'est pas mené à travers la langue mais dans la langue [...] Avant de constituer une pratique la langue est un corps ;

¹⁰⁶³ Paul Laurent ASSOUN, *Le Regard et la voix*, Paris, Economica, collection « Anthropos », 2001, pp. 7-8.

¹⁰⁶⁴ W. B. YEATS, « The Symbolism of Poetry », in *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 159. « L'objet du rythme, m'a-t-il toujours semblé, est de prolonger le moment de la contemplation, le moment où nous sommes à la fois endormis et éveillés, qui est le moment unique de la création, en nous apaisant de sa monotonie séduisante, tout en nous maintenant éveillés par la variété, pour nous conserver en cet état d'extase peut-être réelle dans lequel l'esprit libéré de l'emprise de la volonté se déploie en symboles ». Dans le même passage, Yeats développe son idée du caractère hypnotique du rythme ou du son de la voix : « If certain sensitive persons listen persistently on the monotonous flashing of a light, they fall into the hypnotic trance ; and rhythm is but the ticking of a watch made softer, that one must needs listen, and various, that one may not be swept beyond memory or grow weary of listening [...] » : « Si certaines personnes sensibles écoutent avec persistance le tic-tac d'une montre, ou regardent avec persistance le clignotement monotone d'une lumière, elles entrent dans une extase hypnotique. Le rythme n'est que le tic-tac d'une montre atténué, de sorte que l'on est obligé d'écouter, tic-tac varié, afin que l'on ne soit pas entraîné au-delà des limites du souvenir et que l'on ne se lasse pas d'écouter » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, pp. 175-176).

¹⁰⁶⁵ voir également sur ce point notre II^{ème} partie, chapitre 3, point 1.2.

le corps du son [...] Le langage est le lien qui unit le corps et l'esprit car lui seul possède la forme duelle d'un corps (composé de sons) et de lekta incorporels. Entre les mots et la mort il y a plus que de la paronomase¹⁰⁶⁶.

Une telle proposition fait écho aux réflexions de Yeats sur la culture bardique, fondée sur une identique performativité de la parole :

The bards were the most powerful influence in the land, and all manner of superstitious reverence environed them round. [...] A poem and an incantation were almost the same. A satire could fill a whole contry side with famine. Something of the same feeling still survives, perhaps, in the extreme dread of being « rhymed up » by some local maker of unkindly verses [...]¹⁰⁶⁷

De fait, ce qui est magie dans la langue n'est plus de l'ordre non plus du symbole, mais de la musique du mot et de sa profération, non plus du signifié mais du signifiant – voire de la subversion des frontières entre les deux, puisque s'abolit, en quelque sorte, tout écart de temporalité entre ce qui est proféré et ce qui est. Une révolution implicite s'opère dans ce déplacement de point de vue, quant aux relations entre le langage et la « magie ». Il y a un pouvoir des mots, auquel leur profération n'est pas étrangère. C'est là, dans l'acte répété de dire le mot, selon certaines modalités rythmiques et musicales, dans cet exercice de la parole doté d'une visée sacrée, que se situe la dimension rituelle de la performance théâtrale. C'est sa matérialité qui est valorisée. Et à cause de cette dimension performative de la parole, l'écriture ne se sépare plus de la voix ; si la voix est inscrite dans l'écriture, le texte, désormais plus proche du concept de partition, n'existe que pour être dit, et son sens – Henri Meschonnic dirait sa signifiante – ne se dévoile que dans l'actualité et le mouvement de la profération concrète des mots. Le texte à écrire devient un texte à dire. L'exercice de la parole est l'horizon utopique d'une écriture qui n'a pour raison d'être que d'énoncer une vérité révélée, et de provoquer une épiphanie. Cette visée rythmique de la parole rassemble dans une même démarche l'écriture et l'interprétation, comme en témoignent ces deux réflexions écrites à trente ans d'intervalle :

A friend has sat with a beautiful stringed instrument and has spoken to me some verses [...] wherever the rhythm was most delicate, and the emotion was most ecstatic, her art was most beautiful¹⁰⁶⁸.

¹⁰⁶⁶ Jean-Jacques LECERCLE, *La violence du Langage*, Traduction de Michèle Garlati, PUF, 1996, pp. 237 et 242.

¹⁰⁶⁷ W. B. YEATS, « Bardic Ireland », review of Sophie Bryant's *Celtic Ireland*, in *Scots Observer*, 4 jan. 1890, in *Uncollected Prose I, op. cit.*, pp. 163-164.

¹⁰⁶⁸ W. B. YEATS, « Speaking to the Psalter », in *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 22.

My poetry was made to be spoken or sung¹⁰⁶⁹.

Florence Farr, de son côté – puisque c’est d’elle qu’il s’agit dans la première de ces deux citations – parle d’une forme qui rassemble et dépasse la parole du prêtre et celle du chanteur et de l’acteur :

I had tried to make it [the art of speaking to the psaltery] more beautiful than the speaking by priests, the singing of recitative in opera and the speaking through music of actors in melodrama¹⁰⁷⁰.

L’artiste se substitue au magicien de la *Golden Dawn*. L’art, par la parole et le chant, produit le même effet que les symboles et les cartes.

Have not poetry and music arisen, as it seems, out of the sounds the enchanters made to help their imagination to enchant, to charm, to bind with a spell themselves and the passers-by ? These very words, a chief part of all praises of music or poetry, still cry to us their origin¹⁰⁷¹.

L’état de transe dont il est question, et la dimension de mystère sacré que revêt alors l’événement théâtral, n’est pas sans faire écho aux recherches anthropologiques d’un autre contemporain de Yeats, Frazer¹⁰⁷², aussi bien qu’aux réflexions de Mallarmé :

J’extraits ce sonnet [...] d’une étude projectée sur *la Parole*. [...] le sens [...] est évoqué par un mirage interne des mots mêmes. En se laissant aller à le murmurer plusieurs fois on éprouve une sensation assez cabalistique¹⁰⁷³.

La parole, dans sa dimension incantatoire, prend une valeur initiatique. L’incantation est la condition première de l’émergence de l’extase tragique du personnage confronté à la mort :

[...] This reverie, this twilight between sleep and waking, [...] this perilous path on the edge of a sword, is the condition of tragic pleasure¹⁰⁷⁴.

¹⁰⁶⁹ W. B. YEATS, « An Introduction for my Plays », *ibid.*, p. 530. « Je voulais que toute ma poésie soit parlée sur scène ou chantée » (tr. J. G., *La Taille d’une agate*, p. 127).

¹⁰⁷⁰ Note de Florence Farr sur ses partitions, in « Speaking to the Psaltery », *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 21. « Je m’étais efforcée d’atteindre à une plus grande beauté que la diction des prêtres, l’exécution des récitatifs à l’opéra et la parole des acteurs au milieu de la musique dans le mélodrame » (tr. C. Rudigoz, *Essais et Introductions*, p. 193).

¹⁰⁷¹ W. B. YEATS, « Magic », *ibid.*, pp. 43-44. « La poésie et la musique ne sont-elles pas nées, selon toute apparence, des sons que les enchanteurs faisaient pour aider leur imagination à enchanter, charmer, ensorceler et eux-mêmes et les passants ? Ces mots mêmes, part essentielle de tout ce qui est digne d’éloges dans la musique ou la poésie, nous clament encore leur origine » (tr. J. G., *Essais et Introductions*, p. 71).

¹⁰⁷² Voir note 85 p. 47.

¹⁰⁷³ Stéphane MALLARME, Lettre à Henri Cazalis, 18 juillet 1868, in *Correspondances, t. 1- 1862-1871*, classée et annotée par Henri Mondor, Paris, Gallimard, 1959, p. 278.

Celui-ci atteint alors « the tragic joy and the perfectness of tragedy – when the world has slipped away into death »¹⁰⁷⁵.

Yeats, par de tels postulats, construit un « théâtre d'aveugles »¹⁰⁷⁶ où la représentation permet de rendre visible les « illusions magiques », les images produites par les mots, les yeux fermés : « Most of us have seen some ceremony produce an altogether unintended result because of the accidental use of some wrong formula or symbol »¹⁰⁷⁷. L'imagination, c'est, au sens littéral chez le poète, cette capacité à produire des images qui, séparées de l'esprit qui les produit, viennent se cristalliser sur la scène, et deviennent aussi réelles que lui.

1.2.2. Le spectateur-auditeur.

Dans cette cérémonie, un troisième partenaire vient s'associer au poète et au comédien, le spectateur lui-même. S'il est le destinataire ultime de la cérémonie, son rôle se doit aussi d'être actif : « Toujours que, dans le lieu, se donne un mystère : à quel degré en reste-t-on spectateur, ou présume-t-on y avoir un rôle ?¹⁰⁷⁸ » Une relation triangulaire s'établit ainsi entre l'auteur, l'acteur, et l'auditeur. L'acteur devient en quelque sorte le passeur d'une écriture, dans une démarche herméneutique qui caractérise bien la fonction initiale de l'aède. Jean-Luc Nancy parle d'une relation magique qui unit les deux figures du poète et de l'acteur-rhapsode : « Les rhapsodes sont des déclamateurs de poèmes, ou si on préfère et ce sera plus juste, des déclamateurs de poètes »¹⁰⁷⁹. Le rhapsode n'est pas un simple interprète, au sens technique du terme, il est *hermeneus*, dans le sens où il met en scène le *logos* du poète : une fois de plus, un jeu de doubles s'établit magiquement entre une voix absente et une voix présente. Si le poète est « enthousiaste » au sens littéral, l'acteur est possédé de la même énergie magique à l'égard du poète : il entre dans son rythme. « L'oraculaire, le divinatoire, le

¹⁰⁷⁴ W. B. YEATS, Préface à *Plays for an Irish Theatre*, 1911, in *Var. Pl.*, p. 1299. « Cette rêverie, ce crépuscule entre le sommeil et le réveil, [...] ce périlleux chemin sur le fil d'une épée, voilà la condition du plaisir tragique ».

¹⁰⁷⁵ W. B. YEATS, *Explorations*, *op. cit.*, p. 170. « La joie tragique et la perfection de la tragédie – quand le monde lui-même a disparu dans la mort » (tr. B.L., *Explorations*, p. 158).

¹⁰⁷⁶ L'expression est inspirée par Valère Novarina, qui écrit : « On n'y entre pas [au théâtre] pour voir avec ses yeux, mais pour écouter le noir, voir par les oreilles, savoir à nouveaux les questions des enfants » (Valère NOVARINA, *Pendant la matière*, Paris, POL, 1991, p. 73).

¹⁰⁷⁷ W. B. YEATS, Postscript to Essay « Is the Order of R.R. & A.C. to remain a Magical Order ? », written on May 4th, 1901, cité par George Mills Harper, *Yeats's Golden Dawn*, *op. cit.*, p. 269 (Appendix L).

¹⁰⁷⁸ Stéphane MALLARME, « Offices », in *Divagations*, *op. cit.*, p. 292.

¹⁰⁷⁹ Jean-Luc NANCY, *Le Partage des voix*, Paris, Galilée, 1982, p. 55.

poétique et l'hermeneutique entretiennent des liens étroits »¹⁰⁸⁰, dit Jean-Luc Nancy. Il y a un partage des voix poétiques entre le parlant acteur et le parlant poète. L'acteur rhapsode est un herméneute d'herméneute : il est l'herméneute du poète, lui même herméneute du divin, comme le dit Platon dans *Ion*¹⁰⁸¹. Au bout de la chaîne, il y a le spectateur : c'est également sur ce mode magique que la contribution active du spectateur-auditeur est sollicitée, modifiant ainsi ses habitudes de réception. Un parallélisme ou une symétrie s'établit alors dans la façon dont Yeats formule les fonctions des uns et des autres. Pour ce qui est de l'auteur, il évoque sa propre expérience :

I was writing once at a very symbolical and abstract poem, when my pen fell on the ground ; and as I stooped to pick it up, I remembered some fantastic adventure that yet did not seem fantastic, and then another like adventure, [...] and I found that I was remembering my dreams for many nights. [...] Had my pen not fallen on the ground and so made me turn from the images that I was weaving into verse, I would never have known that meditation had become trance¹⁰⁸².

L'acteur, de son côté, se doit de résister aux sirènes du théâtre de divertissement, fondé sur les charmes spectaculaires d'un art essentiellement visuel, et choisir la voie plus difficile d'un art oratoire où se rejoignent heureusement, de par le double sens du terme, la noblesse de la parole et le caractère sacré de la prière.

When the first day of the drama had passed by, actors found that an always larger number of people were more easily moved through the eyes than through the ears. The emotion that comes with the music of words is exhausting, like all intellectual emotions, and few people like exhausting emotions ; and therefore actors began to speak as if they were reading something out of the newspapers. They forgot the noble art of oratory, and gave all their thought to the poor art of acting, that is content with the sympathy of our nerves¹⁰⁸³.

¹⁰⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁸¹ « Socrate : [...] c'est le dieu lui-même qui parle et qui, par l'intermédiaire de ces hommes, nous fait entendre sa voix [...] Les poètes ne sont rien que les interprètes des dieux, et chacun d'eux est possédé par le dieu qui s'empare de lui ». Platon, *Ion*, traduction de Monique Canto, Flammarion, collection GF, pp. 102-103 (534d-535a).

¹⁰⁸² W. B. YEATS, « The Symbolism of Poetry », in *Essays and Introductions, op. cit.*, pp. 159-160. « Je travaillais un jour à un poème très abstrait et très symbolique, quand ma plume tomba par terre ; en me penchant pour la ramasser, je me rappelai une aventure fantastique, et qui pourtant ne paraissait pas fantastique, puis une autre aventure semblable [...] et je découvris que j'étais en train de me rappeler des rêves que j'avais fait durant de nombreuses nuits. [...] Si ma plume n'était pas tombée par terre et ne m'avait pas ainsi détourné des images dont je faisais la trame de mon poème, je n'aurais jamais su que la méditation était devenu extase (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 176).

¹⁰⁸³ W. B. YEATS, « The Theatre », *ibid.*, p. 168. « Quand la première époque du drame fut passée, les acteurs découvrirent que de plus en plus de gens étaient davantage émus par ce qu'ils voyaient que par ce qu'ils entendaient. L'émotion qui accompagne la musique des mots est épuisante comme le sont toutes les émotions intellectuelles et peu de gens aiment les émotions qui épuisent ; c'est pourquoi les acteurs se mirent à parler comme s'ils lisaient le journal, ils oublièrent le noble art oratoire et consacrèrent toutes leurs pensées à

Alors que le personnage entre en extase, l'acteur, par ses pouvoirs magnétiques, entraîne le public dans le même état.

Tragic ecstasy experienced when as if hypnotized the audience's sense of everyday reality dissolved. [...] and we too were carried beyond time and persons to where passion [...] becomes wisdom ; and it was as though we too had touched and felt and seen a disembodied thing¹⁰⁸⁴.

La cérémonie tragique trouve sa raison d'être dans cette rupture des frontières entre l'acteur et son public :

Tragic art, passionate art, the drowner of dykes, the confounder of understanding, moves us by setting us to reverie, by alluring us almost to the intensity of trance [...] We feel our minds expand convulsively or spread out slowly like some moon-brightened image-crowded sea¹⁰⁸⁵.

La parole, en tant qu'elle ne vise plus à une re-présentation des choses, mais au contraire déploie par sa musicalité et son rythme, dans l'ici et maintenant de la profération, un univers en mouvement, est au cœur du rituel : c'est elle qui crée la ronde, forme récurrente et figure principale du rite, l'espace sacré du cercle, et y fait entrer d'un même mouvement personnages, acteurs et spectateurs.

Ritual, the most powerful form of drama, differs from the ordinary form because everyone who hears it is also a player¹⁰⁸⁶.

La pièce devient ainsi une sorte de vaste formule magique destinée à hypnotiser le spectateur, et 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.

l'interprétation, qui est un art pauvre et qui se contente de satisfaire une sensibilité à fleur de peau » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 130).

¹⁰⁸⁴ W. B. YEATS, « The Tragic Theatre », *op. cit.*, p. 239. « Et nous aussi fûmes transportés au-delà du temps et des personnes là où la passion [...] devient la sagesse ; et ce fut comme si nous aussi avions touché, senti et vu un objet désincarné » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 160).

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 245. « L'art tragique, art de la passion, qui submerge les digues et bouleverse l'entendement, nous émeut en nous poussant à la rêverie et en nous fascinant jusqu'à l'intensité de l'extase. [...] Nous avons l'impression que notre esprit se dilate convulsivement ou s'étale lentement comme une mer emplies d'images et éclairée par la lune » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 164).

¹⁰⁸⁶ W. B. YEATS, *Samhain 1904*, in *Explorations*, *op. cit.*, p. 129 : « Le rituel, qui est la forme théâtrale la plus puissante, se distingue de la forme ordinaire par le fait que tout auditeur est en même temps acteur ».

1.3. La controverse de la musicalité des mots.

Si le pouvoir magique des mots est lié à leur capacité à produire de l'hallucination visuelle, laquelle est considérée égale à une réalité objective extérieure au sujet, cette capacité est elle-même dépendante d'un usage adéquat des mots dans leur musicalité. Dans le contexte d'une telle mission dévolue au mot et à la parole, il est logique que Yeats soit obsessionnellement préoccupé par la qualité de son émission – il fait de cette activité une discipline, et quasiment une science exacte.

Relation between formal music and speech will yet become the subject of science [...] ¹⁰⁸⁷.

Toute la pensée de Yeats repose désormais sur l'affirmation de la musicalité intrinsèque de la phrase et du vers, dans une défiance affichée à l'égard du « concert ». Cette défiance sera régulièrement source de conflits avec ses contemporains, et de malentendus quant aux enjeux et aux contenus effectifs d'une réflexion pourtant importante et nourrie sur cette relation nouvelle que le poème veut établir avec le fait musical.

1.3.1. Un conflit emblématique.

Yeats se fait régulièrement agressif ou mordant, lorsqu'il dénonce le paradoxe de l'absence totale, chez le musicien, d'oreille sensible à la musique des mots.

We must not listen to the musician if he promise to add meaning to the words with his notes, for one does not add meaning to the word « love » by putting four o's in the middle, or by subordinating it even slightly to a musical note ¹⁰⁸⁸.

Si, durant une vingtaine d'années, après le départ de Florence Farr pour Ceylan ¹⁰⁸⁹, il semble mettre de côté cette question de la relation entre parole et musique, l'ouverture en 1927 du *Peacock* (la petite salle expérimentale de l'*Abbey Theatre*), et son retour sur la scène dublinoise avec les dernières *Plays for Dancers* ne sont probablement pas étrangers à la vigoureuse relance d'un projet qui n'était qu'en sommeil. En 1937, dans le contexte des

¹⁰⁸⁷ W. B. YEATS, « Speaking to the Psaltery », in *Essays and Introductions*, op. cit., p. 20. « La relation entre la musique formelle et la parole deviendra bien un jour objet de science » (tr. C. R., *Essais et Introductions*, p. 192).

¹⁰⁸⁸ W. B. YEATS, « The Play, The Player and the Scene », *Samhain 1904*, in *Explorations*, op. cit., p. 174. « Nous ne devons pas écouter le musicien s'il promet de compléter le sens des mots avec ses notes ; car on n'ajoute pas de sens au mot "amour" en quadruplant le son "ou", ni en le subordonnant, si peu que ce soit, à une note de musique » (tr. B. L., *Explorations*, p. 162).

¹⁰⁸⁹ Sur Florence Farr, voir plus loin IV^{ème} partie chapitre 2, point 2.2.

expériences radiophoniques entamées avec Edmund Dulac, Yeats ré-affirme ainsi de façon encore plus péremptoire son opposition à toute superposition entre la voix et une mélodie instrumentale :

There should be no accompaniment because where the words are the object an accompaniment can but distract attention, and because the musician who claims to translate the emotion of the poet into another vehicle is a liar. [...] Above all no accompaniment on a keyed instrument, because by that the public ear is nailed to the mathematician's desk¹⁰⁹⁰.

L'artiste multiple qu'est Edmund Dulac – peintre, illustrateur, compositeur, autant que concepteur des masques de *At the Hawk's Well* –, se rebelle alors contre ce qui lui apparaît à la fois une posture dogmatique et un caprice d'amateur : en dénonçant, à l'occasion d'une expérience d'enregistrement radiophonique de poèmes psalmodiés, sur lesquels il a lui-même écrit une partition, l'incompétence d'une comédienne sans oreille musicale, et en réclamant son remplacement par un professionnel, c'est en réalité au poète qu'il adresse et le reproche, et la revendication¹⁰⁹¹. Le conflit semble alors atteindre un point de non-retour, très significatif du malentendu de fond qui oppose Yeats à ses contemporains. D'un côté, Yeats maintient, voire durcit une position qui refuse toute collaboration avec des musiciens professionnels :

We reject all professional singers because no mouth trained to the modern scale can articulate poetry. We must be content with butchers and bakers and those few persons who sing from delight in words¹⁰⁹².

De l'autre, Dulac revendique absolument la présence de la musique dans leur travail radiophonique.

Any new form of intoning, chanting, or singing, must have a fixed new musical basis¹⁰⁹³.

¹⁰⁹⁰ « Music and Poetry », texte de W. B. Yeats et Dorothy Wellesley en préface à *Broadsides*, Dundrum, Cuala Press, 1937, cite par Wayne Mc Kenna in « W. B. Yeats, W. J. Turner and Edmund Dulac : the *Broadsides* and Poetry Broadcasts », in *Yeats annual* n°8, p. 226. « Il ne devrait pas y avoir d'accompagnement, parce que là où l'important ce sont les paroles, un accompagnement ne peut que distraire l'attention, et parce que le musicien qui prétend traduire l'émotion du poète par un autre moyen d'expression est un menteur. [...] Surtout pas d'accompagnement sur un instrument à touches, car dans ce cas l'oreille du public est clouée au pupitre du mathématicien ».

¹⁰⁹¹ Dulac accuse l'actrice Margot Ruddock, engagée par Yeats pour cette performance parlée-chantée, de faire des erreurs dans sa lecture de la partition. Dulac réclame un professionnel « to substitute some sort of efficiency for inefficient improvisation » ; *ibid.*, p. 229.

¹⁰⁹² *Ibidem*. « Nous rejetons tous les chanteurs professionnels, car aucune bouche formée à la gamme moderne ne peut articuler la poésie. Nous devons nous contenter des bouchers, des boulangers, et du petit nombre de ceux qui chantent pour le seul plaisir des mots ».

¹⁰⁹³ Lettre de Dulac à Yeats du 12 juillet 1937, *ibid.*, p. 226. « Toute façon nouvelle d'entonner, de psalmodier, de chanter, doit être fondée sur des codes musicaux nouveaux ».

The accompaniment in the case of a song is one of the means of fixing the modal character. I feel its presence to be essential¹⁰⁹⁴.

Il finit par remettre en cause l'entreprise de Yeats dans son principe même :

There is no evidence whatever of identifiable remains of a tradition in the music, the singing or the chanting of Ireland. [...] One cannot base a system of poetry chanting such as W. B. Y. contemplates on amateurish improvisation. Uncontrolled art is not art¹⁰⁹⁵.

Cette posture de défiance, chez Yeats, à l'égard de la musique dans sa matérialité instrumentale et sonore, fut donc interprétée par ses détracteurs comme un refus définitif qui ne servait qu'à cacher un problème d'incompétence musicale¹⁰⁹⁶. En réalité, la pierre d'achoppement de ce différend résida vraisemblablement dans une difficulté à la fois à formuler complètement la finalité profonde de l'entreprise, et aussi, tout simplement, à définir en termes plus techniques ce à quoi correspondait ce concept de rythmique de la parole.

1.3.2. La référence mallarméenne.

A la source d'une telle posture, il y a en effet, le plus visiblement, la relation de Yeats à la poétique et à la pensée mallarméennes. Yeats partage avec Mallarmé l'idée selon laquelle la musique n'est pas un art simplement ornemental ou représentatif. Elle est « l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de

¹⁰⁹⁴ Lettre de Dulac à Yeats du 16 juillet 1937, *ibidem*. « L'accompagnement, dans le cas du chant, est un des moyens de fixer le caractère modal. Sa présence me paraît essentielle ».

¹⁰⁹⁵ Lettre de Dulac à Turner du 26 novembre 1938, *ibid.*, p. 227. « Il n'y a absolument aucune preuve identifiable de survivance d'une tradition irlandaise dans la musique, le chant, les psalmodies. [...] On ne peut fonder sur une improvisation d'amateur un système de poésie chantée tel que l'envisage W. B. Y. L'art sans contrôle n'est pas l'art ».

¹⁰⁹⁶ Yeats est en réalité clair sur ce point ; il reconnaît qu'il n'est pas sensible à la justesse d'une note ou au rythme du métronome, mais défend sa compétence rythmique et musicale dans le domaine de la diction poétique : « I am not musical ; I have the poet's exact time sense, only the vaguest sense of pitch ; yet I get the greatest pleasure from certain combinations of singing, acting, speaking, drum, gong, flute, string, provided that some of all the words keep their natural passionate rhythm » (« Commentary on *The King of the Great Clock Tower* » in *The King of the Great Clock Tower*, Dublin, Cuala Press, 1934, rptd in *Var. Pl.*, p. 1008). Même une critique contemporaine semble encore aujourd'hui imputer le problème plus à l'incompétence musicale de Yeats, qu'à l'incapacité des musiciens de l'époque à entrer dans sa logique à lui : Diana Poteat Hobby, commentateur de la correspondance Dulac/Yeats : « The fatal combination of Yeats's intense interest in music for poetry and his complete lack of musicality must have been impossible for a trained musician to deal with ». Même si l'absence d'oreille musicale, conjuguée à un tempérament probablement difficile, doivent être pris en compte, un tel jugement n'en témoigne pas moins d'une difficulté de compréhension des enjeux esthétiques du projet yeatsien. Voir Diana Hobby, *Yeats and Dulac : a correspondence*, unpublished PhD thesis, Rice University, 1981, p. 48.

moyen de communication matériel avec le lecteur comme les touches du piano »¹⁰⁹⁷. Il y a chez Mallarmé une dénégation du « concert », au sens instrumental : « car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement, mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique »¹⁰⁹⁸. Mallarmé écarte toute l'histoire de la production musicale, et fait de la musique une « catégorie du langage »¹⁰⁹⁹ : « vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe, en toute pureté, sans l'entremise de cordes à boyaux et de pistons comme à l'orchestre, qui est déjà industriel ; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement »¹¹⁰⁰. C'est l'architecture sonore du langage qui fait musique ; de ce point de vue, plus que le chant dionysiaque d'Orphée, ce qui la symbolise est la harpe d'Apollon. Il ne s'agit pas, dans cette recherche sur une qualité particulière de la langue, ou sur les pouvoirs suggestifs et évocateurs des mots, de superposer simplement la musique et la langue, mais de chercher la musique dans la langue, voire de considérer la langue en tant que musique : « ou la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie »¹¹⁰¹. En Angleterre, Arthur Symons, qui a lu et traduit entre autres *Hérodiade*, « L'Après-midi d'un faune », « Soupir », « Brise marine », « Angoisse », « Plainte d'automne », et quelques passages de *Crise de vers*, fait office de passeur entre cette pensée et la jeune génération des poètes du tournant du siècle. « Every word is a jewel, scattering and recapturing sudden fire, every image is a symbol, and the whole poem is visible music », écrit-il dans *The Symbolist Movement in Literature*, reprenant presque mot pour mot les termes de Mallarmé¹¹⁰². L'enjeu n'est pas mince, et réside précisément dans ce basculement de l'auditif sur le visuel. L'entreprise mallarméenne est en effet, selon les termes d'Yves Bonnefoy, « la dernière tentative de fonder un ordre ontologique rassemblant l'Homme et l'Univers dans un commun langage » ; puisqu'en effet, la combinaison sonore des mots entre eux doit compenser leur incapacité à exprimer, seuls, l'essence de ce à quoi ils se

¹⁰⁹⁷ Stéphane MALLARME, Lettre à Edmund Gosse du 10 janvier 1893, in *Correspondances*, vol. 6, Paris, Gallimard, 1981, p. 26.

¹⁰⁹⁸ Stéphane MALLARME, « Crise de Vers », in *Divagations*, *op. cit.*, p. 250.

¹⁰⁹⁹ L'expression est de Gérard Dessons, in « Le Mallarmé des sixties, l'absente de tous bouquets », *Europe* n° 825-826, numéro spécial Mallarmé, janvier-février 1998, p. 75.

¹¹⁰⁰ Stéphane MALLARME, Lettre à Edmund Gosse du 10 janvier 1893, *op.cit.*, p. 26.

¹¹⁰¹ Stéphane MALLARME, *Crise de Vers*, *op. cit.*, p. 246.

¹¹⁰² Arthur SYMONS, *The Symbolist Movement in Literature*, London, W. Heinemann, 1899, pp. 124-125. « Chaque mot est un diamant, qui disperse des feux soudain puis les reprend, chaque image est un symbole, et le poème tout entier est musique visible ». Mallarmé de son côté écrit : « [...] ils [les mots] s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase » (*Crise de Vers*, *op. cit.*, pp. 248-249).

rappellent¹¹⁰³. La dimension sacrée attribuée au poème est là : dans cette mission qui lui est dévolue d'être l'instrument d'une révélation – et c'est également, comme cela a été démontré dans la partie précédente, l'une des justifications, parmi d'autres, de l'investissement de Yeats, poète, dans l'écriture théâtrale.

1.3.3. *Caccini, le parlacantando et les Nuove Musiche.*

Cela dit, si pour Mallarmé il n'y a d'intelligence vraie des choses que poétique, et donc musicale, cette intelligence s'opère plutôt dans une perception intérieure et mentale de la langue. C'est à ce niveau que le poète irlandais se démarque probablement de l'entreprise mallarméenne : la visée de Yeats, quant à elle, est essentiellement sensible, et interroge non seulement l'écriture, mais aussi une *praxis* liée à des enjeux directement sonores.

[...] la création selon Yeats n'est certainement pas ce que Mallarmé avait voulu pour sa part, dans sa propre critique de l'illusoire du monde ; c'est à dire un texte, reconnu une fin en soi. [...] Ce n'est pas qu'il n'attache pas la plus extrême importance à la qualité verbale, au vers qui va jusqu'au bout des virtualités sonores de la langue, la preuve en est sa lecture à voix haute, très accentuée, dans l'enregistrement qui nous est resté. Mais cette beauté des mots n'est pour lui [...] que la fulguration par laquelle l'esprit échappe [...] à notre inhabileté ordinaire à vivre dans l'absolu [...] et elle s'accompagne de ce qui, pour une poétique « mallarméenne », serait de terribles négligences, ainsi la répétition non signifiante de mots, par quoi le voici qui revient à la condition ordinaire¹¹⁰⁴.

Chez Yeats, cette articulation entre parole et musique, dans l'écriture comme dans la performance scénique, procède également d'une expérience sensible qui, au demeurant, mélange elle-même de façon atypique des arrière-pensées aussi bien profanes que sacrées : Yeats, et avec lui Florence Farr, qui l'a durant dix ans accompagné dans son entreprise, ne cessent en effet de faire allusion aux *Nuove Musiche* de Caccini et Monteverdi, et aux sources de l'opéra baroque, dont la raison d'être fut précisément de s'arracher à l'emprise de la musique sacrée, pour fonder une musique qui permette l'expression des passions humaines.

My discovery was that those who had invented these arts had all said about them exactly what Mr Arnold Dolmetsch and Mr William Butler Yeats said about my art. [...] If they read the story of the beginning of opera and the « Nuove Musiche » by Caccini, or study the music of Monteverdi and Carissimi, they will find these masters speak of doing all they can

¹¹⁰³ Ou plutôt « l'idée », comme l'indique la citation connue : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets », in *Crise de Vers, op. cit.*, p. 251.

¹¹⁰⁴ Yves BONNEFOY, introduction à W. B. YEATS, *Quarante-cinq poèmes*, Paris, Nrf Gallimard, 1993, p. 16.

to give an added beauty to the words of the poet often using simple vowel sounds when a purely vocal effect was to be made whether of joy or sorrow. There is no more beautiful sound than the alternation of carolling or keening and a voice speaking in regulated declamation. The very act of alternation has a peculiar charm¹¹⁰⁵.

Dans le contexte d'une laïcisation de la pratique musicale sous l'influence de mécènes aristocratiques, et d'une redécouverte, propre à la Renaissance, des théoriciens antiques – et en particulier Aristote et la *mimesis* – nombre de compositeurs italiens de la fin du XVI^e siècle cherchent à rendre visibles, par la musique, les affections de l'âme, et s'affranchissent de la vision pythagoricienne de la musique des sphères et de l'harmonie universelle. Le chant connaît une révolution expressive : contre la musique polyphonique émerge le *stilo recitativo*, dont Caccini¹¹⁰⁶ est le premier théoricien. Il s'agit d'intégrer la « mécanique des passions » à la pratique musicale, et d'exprimer, par les nuances imprimées à la pulsation rythmique, à l'intensité sonore, à la mélodie, les diverses « passions de l'âme », sans que la clarté de la parole ne soit jamais compromise :

Ayant délaissé le style ancien [...] les musiciens s'attachent aujourd'hui principalement à un style récitatif plein de grâce, et d'ornements, appropriés à l'idée (conchetto), avec, de temps à autre, un passage exécuté judicieusement et distinctement (spiccato) sur des consonances propres et variées, donnant ainsi à comprendre où la phrase se termine (cadence) [...] et par dessus tout, [ils savent] bien faire entendre les paroles, conférant à chaque syllabe une note douce ou forte, lente ou rapide, et donnant à voir un visage et des gestes en accord avec ce qui est chanté¹¹⁰⁷.

¹¹⁰⁵ Note de Florence Farr sur ses partitions, in « Speaking to the Psaltery », *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 21. « Je découvris que les inventeurs de ces arts avaient tous déclaré à leur propos exactement les mêmes choses que M. Arnold Dolmetsch et M. W. B. Yeats sur mon art. [...] en lisant l'histoire des débuts de l'opéra « nuove musiche » de Caccini, ou en étudiant la musique de Monteverdi et de Carissimi, qui régnaient au début du dix-septième siècle, ils [tout le monde] verront que ces maîtres déclarent s'employer à donner un supplément de beauté aux paroles du poète, en utilisant souvent de simples sons vocaliques quand il était nécessaire de produire un effet purement vocal soit de joie, soit de tristesse. Il n'est pas de musique plus belle que l'alternance du chant joyeux – ou de la mélodie funèbre et d'une voix qui parle en une déclamation ordonnée. Le simple fait d'alterner les deux choses a un charme particulier » (tr. C. R., *Essays et Introductions*, p. 193). Il faut apporter une légère correction à cette traduction : il ne s'agit pas, dans le texte anglais, des « débuts de l'opéra “Nuove Musiche” de Caccini », mais bien des « débuts de l'opéra, et des “Nuove Musiche” de Caccini... ».

¹¹⁰⁶ Vers 1600, la voix supérieure des compositions polyphoniques s'émancipe pour exprimer les sentiments personnels, sous la forme d'une « monodie accompagnée » par l'instrument : c'est le « stilo recitativo ». Giulio Caccini est né le 8 octobre 1551 à Tivoli, près de Rome, d'un père menuisier. En 1564, il est chanteur à Saint-Pierre de Rome, puis, en 1565, il s'installe à Florence, engagé par Cosme de Médicis, comme chanteur. Sa voix de ténor fait l'objet de témoignages dithyrambiques. Vingt ans plus tard, on le retrouve à Ferrare, avant qu'il ne revienne à Florence, auprès des princes. Il publie en 1602 *Le Nuove Musiche*, écrit un *Euridice*. Il est en France en 1604, à Pise en 1607. Son influence décline après la mort de Ferdinand de Médicis. Il rencontre Monteverdi en 1609, et meurt à Florence en 1618. *Le Nuove Musiche* est considéré comme l'un des textes fondateurs de l'opéra.

¹¹⁰⁷ Vincenzo Giustiniani (1564-1637) cité par Joël Heuillon in Giulio CACCINI, *Préfaces aux “Nuove Musiche”*, parues à Florence en 1602 et en 1614, présentation et notes de Joël Heuillon, traductions et transcriptions de Joël Heuillon et Jeanne Boelle, Cahiers GKC, « La musique éloquente », vol. II, 1995, p. 19.

Est fondée ici cette forme mixte associant musique et parole : « dans la mesure ou il s'agissait de poésie dramatique et qu'il fallait donc par le chant imiter qui parle, [...] j'estimai que les grecs anciens et les romains [...] usaient d'une mélodie qui, dépassant celle du parler ordinaire, atténuait celle du chanter pour adopter une forme intermédiaire »¹¹⁰⁸.

Cette théorie du rapport entre parole et musique rejoint donc une *praxis* ancienne, et Yeats se place dans une filiation qui remonte à la Renaissance et à l'époque baroque, lorsque Monteverdi cherchait à obtenir le « parlacantando » de son opéra *Orfeo*. Ce « parlé-chanté » est également le modèle de la voix chantée au XVII^e siècle : Lully note les inflexions de la Champmeslé pour écrire ses récitatifs ; Mersenne, dans *L'Harmonie Universelle*, distingue deux sortes d'orateurs : ceux qui déclament sur moins d'une octave, et ceux qui déclament sur deux octaves, en se référant explicitement à Caccini et aux italiens – notant au passage leur capacité à exprimer les passions, que n'ont pas, selon lui, les musiciens français :

[...] quant aux italiens ils observent plusieurs choses dans leurs récits, dont les nôtres sont privés, parce qu'ils représentent tant qu'ils peuvent les passions et les affections de l'âme et de l'esprit¹¹⁰⁹.

Plus tard, les chanteurs de tragédie lyrique, au XVIII^e siècle, n'ont pas, comme leur successeurs du siècle suivant, de problème de virtuosité, tant et si bien qu'un traité de musique de l'époque les définit comme « des comédiens avec une assez jolie voix ». En réinvestissant cette forme mixte, Yeats tente de réconcilier deux couples de contraires. D'un côté, il reconstitue une unité idéale entre passion et raison, langage et émotion. En réinvestissant le langage par le sensible, et le chant par le *logos*, il préserve le sens tout en valorisant la musique, il réconcilie le sensible et l'intelligible, le corps et l'esprit, le dionysiaque et l'apollinien, en rêvant d'une sorte de voix globale, signe peut-être d'une humanité réunifiée. De l'autre, il rassemble en un même style l'élégance aristocratique et le naturel populaire. Il n'est pas un essai, durant la décennie 1900-1910, qui ne soit concerné par cette mention récurrente du peuple, déclinée sous des formes variables : « The art of the people », « the speech of the people », « the country people », et d'autres. Ce « parlacantando » trouve ainsi, selon lui, sa source première dans les inflexions d'un parler

¹¹⁰⁸ Jacopo Péri (1561-1633), cité par Joël Heuillon, *Ibid.*, p. 9. Péri est chanteur, organiste, compositeur, contemporain et collègue de Caccini à Florence.

¹¹⁰⁹ Marin MERSENNE, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636, ré-édition du CNRS, Paris, 1986 (tome 2), Livre sixième « De l'Art de bien chanter », p. 353 ; il en résulte aussi pour lui une supériorité morale de la musique sur les autres arts, qui n'est pas sans rappeler certaines propositions de Yeats : « Les airs peuvent représenter les divers mouvements de la mer, des cieux, et des autres choses de ce monde [...] de là vient que la Musique sert plus à la vie Morale, et est plus propre pour les mœurs que la peinture, laquelle est comme morte, mais la Musique est vivante, et transporte en quelque façon la vie » ; cf. *ibid.*, livre second, p. 92.

populaire, et le conforte dans son utopie d'une sorte de « démocratie spirituelle » fondée sur un art qui fédère tout un peuple : « I love all the arts that can still remind me of their origin among the common people »¹¹¹⁰. Yeats pourtant, dans le même temps, n'ignore certainement pas que l'une des références majeures de Caccini n'est autre que Baldassare Castiglione¹¹¹¹.

1.3.4. Une redéfinition technique de la musicalité.

Pour revenir à la querelle entre Dulac et Yeats sur la relation entre parole et musique, nous pouvons conclure, forts de cette vérification des fondements de la position de Yeats en la matière, que la controverse procéda bien plus d'un problème de communication entre les deux artistes, que d'une irréductibilité entre des discours soi-disant opposés, ou non recevables. Ce qui leur faisait défaut était une capacité à définir en termes scientifiques l'objet de la recherche du poète, et ses liens avec les centres d'intérêt du compositeur. Sans revenir sur les analyses effectuées dans nos première et deuxième parties, il est utile de reformuler les termes dans lesquels Yeats définit lui-même ce concept de rythmique de la parole, et l'interprétation que l'on peut en faire aujourd'hui. L'obsession d'une juste articulation entre les deux domaines de la parole et de la musique occupe le poète durant quasiment toute son existence, et trouve des formulations variables, signe d'un tâtonnement qui suit les méandres des expérimentations successives¹¹¹². Dans un tout premier temps, la diction des vers est encore accompagnée d'une mélodie, vocale ou instrumentale :

¹¹¹⁰ W. B. YEATS, *Essays and Introductions*, op. cit., p. 222. Le concept de peuple devient la caution morale d'une pensée politique conservatrice : « Does not the greatest poetry always require a people to listen to it ? England or any other country which takes its tunes from the great cities and gets its taste from schools and not from old custom may have a mob, but it cannot have a people ». Cf. « Emotion and Multitude », *ibid.*, p. 213.

¹¹¹¹ Caccini se rapporte en particulier, pour qualifier l'esprit dans lequel il élabore le *parlacantando*, au concept de *sprezzatura* (mot signifiant initialement en italien le dédain), forgé par Castiglione en 1528. Faire preuve en toutes choses d'une certaine *sprezzatura*, c'est fuir l'affectation, et donner l'impression, par une forme de détachement ou de nonchalance, que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et naturellement, alors que cela demande en réalité un art consommé. « Dans cette manière de chanter, j'ai fait usage d'une certaine "sprezzatura" dont j'estimai qu'elle tenait du noble » (*Le Nuove Musiche*, Préface de 1602). Caccini, en citant Castiglione, trahit le fait qu'il est avant tout lui-même un courtisan, dans sa culture comme dans ses aspirations.

¹¹¹² L'essentiel de ses réflexions sur cette question se trouvent concentré dans « Literature and the Living Voice » (*Samhain 1906*) : « If they are to read poetry at all, if they are to enjoy beautiful rhythm, if they are to get from poetry anything but what it has in common with prose, they must hear it spoken by men who have music in their voices and a learned understanding of its sound » (*Explorations*, op. cit., p. 212 – nous soulignons). Dans le même essai, il ajoute : « My feeling for music dissociated from speech is very slight, and listening as I do to the words with the better part of my attention, there is no modern song sung in the modern way that is not to my taste « ludicrous » and « impossible » (*ibid.*, p. 218) ; ou encore : « If we accomplish this great work, if we make it possible again for the poet to express himself, not merely through words, but through the voices of singers, of minstrels, of players, we shall certainly have changed the substance and the manner of our poetry » (*ibid.*, p. 220).

I hope to get our heroic age into verse, and to solve some problems of the speaking of verse to musical notes¹¹¹³.

Puis les termes de la recherche changent : il n'est plus question de partition musicale, mais directement de musique de la parole :

The « old, forgotten music » he [AE] writes about in his letter is, I think, that regulated music of speech at which both he and I have been working, though on somewhat different principles. I have been working with Miss Farr and Mr Arnold Dolmetsch, who has made a psalter for the purpose, to perfect a music of speech which can be recorded in something like ordinary musical notes¹¹¹⁴.

Yeats emprunte au domaine musical des concepts dont il ré-interroge le sens : ainsi du terme *cadence*, dont les dictionnaires nous montrent la polysémie, puisqu'il s'applique aussi bien au champ rythmique qu'au champ mélodique, voire à la notion plus ouverte de modulation de la voix¹¹¹⁵. Distinguer une « cadence » d'une autre, ou repérer la « ligne »¹¹¹⁶ du vers, c'est tendre vers une oreille capable de percevoir des nuances allant au-delà d'une perception métronomique du rythme, ou d'une perception tonale de la mélodie :

An actor should understand how so to discriminate cadence from cadence, and so to cherish the musical lineaments of verse or prose with a continual varied music. Certain passages of lyrical feelings, or where one wishes, as in the Angel's part in *The Hour-Glass*, to make a

¹¹¹³ W. B. YEATS, *Samhain 1901*, in *Explorations*, op. cit., pp. 77-78. « J'espère mettre en vers notre ère héroïque, et apporter une solution à quelques-uns des problèmes que pose la diction de vers avec accompagnement musical » (tr. J. D., *Explorations*, p. 73).

¹¹¹⁴ W. B. YEATS, *Samhain 1902*, *ibid.*, p. 89. « La “musique ancienne, oubliée” dont il [AE] parle dans sa lettre, est, je pense, ce rythme musical de la parole à laquelle nous avons travaillé tous deux, quoique selon des principes différents. J'ai travaillé avec Mademoiselle Farr et M. Arnold Dolmetsch qui a fait un psaltérion à cette fin, pour parachever une musique de la parole qui puisse se transcrire avec un système qui ressemblerait aux notes de musique ordinaires » (tr. A. G., *Explorations*, pp. 82-83).

¹¹¹⁵ Le terme *Cadence* vient du latin *cadere*, tomber, se terminer. Au XVI^e siècle français, il signifie *chute*, comme son équivalent italien *cadenza*. Le *Grove Dictionary of Music* définit le terme comme « the conclusion to a phrase movement or piece based on a recognizable melodic formula, harmonic progression or dissonance resolution [...] the cadence is the most effective way of establishing or affirming the tonality – or, in its broadest sense, modality – of an entire work or the smallest section thereof ; it may be said to contain the essence of the melodic and harmonic movement, hence the musical language, that characterizes the style to which it belongs. » (*The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980). Le dictionnaire Robert indique quant à lui, à l'article CADENCE : « Rythme de l'accentuation, en poésie ou en musique ; chor. : Mesure réglant le mouvement d'un danseur ; musique : terminaison d'une phrase musicale » ; et, dans son sens courant : « rythme d'un mouvement régulier ». Le *Collins*, de son côté, définit le terme de la façon suivante : « 1 - The beat or measure of something rhythmic. 2. a fall in the pitch of the voice, as at the end of a sentence. [...] 3. modulation of the voice ; intonation. 4.a. Rhythm or rhythmic construction in verse or prose ; measure. [...] 5. the close of a musical phrase or section ». On voit à travers ces différentes définitions comment au sens initial et technique de clôture mélodique d'un fragment musical, peuvent se superposer d'autres sens, liés aussi bien au « style » qu'à la rythmique.

¹¹¹⁶ Yeats emploie le terme “lineament”, qui renvoie aussi bien au trait du visage qu'à une ligne de relief sur le sol. Appliquée à la musique, la notion suppose implicitement une liberté mélodique s'affranchissant de toute contrainte tonale. Le poète fait également ici un usage personnel du mot “cadence”, superposant ses connotations rythmique au sens plus général d'esprit d'une ligne mélodique.

voice sound like the voice of an Immortal, may be spoken upon pure notes learned as notes of a song¹¹¹⁷.

L'expression *pure notes*, dans son impressionnisme, semble renvoyer à l'idée d'un signifiant sonore purement vocal, au sens littéral du terme – de par sa racine commune avec le terme voyelle – en même temps qu'à celle d'une note unique, par opposition à une ligne mélodique : La « note » est produite pour elle-même, indépendamment de toute visée mélodique, donc narrative, et de toute contrainte langagière ; et ce, tout en y superposant une parole articulée. Le paradoxe qui fonde toute la recherche de Yeats est ici formulé : il s'agit de réconcilier les contraires apparents que sont la *phonè* et le *logos*, sans que l'un ne soit contraint de faire des concessions à l'autre.

My ears are only comfortable when the singer sings as if mere speech had taken fire, when he appears to have passed into song almost imperceptibly¹¹¹⁸.

Le langage doit être entendu non pas malgré, mais dans la voix. La double compétence ainsi requise rend très difficile la maîtrise d'une technique qui s'invente au fil de ses formulations.

This new art has a double difficulty, for the training of a modern singer makes articulate speech, as a poet understands it, nearly impossible, and those who are masters of speech very often, perhaps usually, are poor musicians¹¹¹⁹.

The speaking of words, whether to music or not, is, however, 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 a new method¹¹²⁰.

¹¹¹⁷ W. B. YEATS, *Samhain 1903*, in *Explorations, op. cit.*, p. 109. « Un acteur devrait savoir comment distinguer de la sorte un rythme d'un autre, et donc aimer ainsi les traits musicaux de la poésie ou de la prose avec lesquels il ravit l'oreille dans une musique continuellement variée. Certains morceaux de caractère lyrique, ou d'autres où l'on souhaite – comme dans le rôle de l'ange dans *Le Sablier* – faire en sorte que la voix évoque celle d'un Immortel, peuvent être dits sur des notes très pures, soigneusement recueillies et apprises comme s'il s'agissait des notes d'un chant » (tr. Danièle Bernard, *Explorations*, pp. 100-101).

¹¹¹⁸ W. B. YEATS, « Certain Noble Plays of Japan », in *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 223. « [...] mon oreille n'est à son aise que lorsque le chanteur chante comme si le discours lui-même s'était embrasé, lorsqu'il donne l'impression de s'être mis à chanter presque imperceptiblement » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 147).

¹¹¹⁹ W. B. YEATS, *Samhain 1904*, in *Explorations, op. cit.*, p. 176. « Ce nouvel art est doublement difficile, car la formation d'un chanteur moderne rend l'articulation des mots, telle que le poète le comprend, presque impossible, et ceux qui sont passés maîtres dans cette élocution sont généralement, peut-être habituellement, des musiciens médiocres » (tr. B. L., *Explorations*, p. 163).

¹¹²⁰ W. B. YEATS, *Beltaine*, 1^{er} Mai 1899, p. 7, repris in *Music for the Plays in The Collected Works of W. B. Yeats, volume II – The Plays*, Edited by David R. Clark and Rosalind E. Clark, New York, Palgrave, 2001 (Appendix B), p. 819. « Réciter des mots, accompagnés ou non de musique, se range cependant si parfaitement parmi les arts oubliés, qu'il faudra beaucoup de temps avant que nos acteurs, quel que soit leur volonté, soient capables d'oublier les méthodes ordinaires de la scène, ou d'en parfaire une nouvelle ».

Le différend entre Dulac et Yeats repose donc sur le fait que Yeats se soucie peu des deux concepts fondamentaux, dans l'écriture musicale occidentale, de justesse du ton d'une part, et de régularité rythmique d'autre part.

What he loved was the melodic directness of folksong in which the words combine to make one impression, and it was the expression that mattered to him. Not the purity of intonation. Now, to the born musician, intonation is of prime importance. He is hurt to frenzy by a singer being out of tune [...] Yeats would not have known whether a singer was in tune or not. But what he would have known infallibly in the case of a folk song was whether it was well or ill sung from his point of view, which [...] was that of expression, not intonation¹¹²¹.

Pour Yeats, dès que le discours entre en rapport avec le chanté, il sort du rythme linguistique, et prend le rythme musical : il se désaccentue et se réaccentue, « à contre-langage », selon l'expression d'Henri Meschonnic. C'est par lui-même qu'il doit manifester une rythmique et une musicalité propres, beaucoup plus subtiles que la plus complexe des partitions.

Il s'agit de savoir s'il y a une spécificité du rythme dans le discours, et du discours par le rythme. De montrer qu'une définition du rythme commune à la musique et à la poésie, au langage, est impossible, et que l'histoire même de leur communion est trompeuse¹¹²².

Meschonnic affirme, en analysant le concept de rythme dans les domaines respectifs de l'écriture et de la musique, que le terme est utilisé abusivement dans l'un et l'autre, tendant à faire croire que son usage est le même, alors que les unités de mesure sont incompatibles¹¹²³. On assimile ainsi à tort, dans l'analyse poétique, le rythme avec la mesure, et l'analyse du rythme avec la métrique.

Or Ezra Pound¹¹²⁴, dès la décennie 1910, fait lui-même de la musique l'essence même de l'écriture poétique : « Poetry is a composition of words set to music. [...] Poetry must be

¹¹²¹ Article de W. J. Turner dans *The New Statesman* du 22 juillet 1939, cité par Wayne Mc Kenna in « W. B. Yeats, W. J. Turner and Edmund Dulac : the *Broadsides* and Poetry Broadcasts », *op. cit.*, pp. 229-230. « Ce qu'il aimait, c'était la mélodie directe de la chanson populaire où les mots s'associent pour créer une impression unique, et c'était l'expression qui lui importait. Non la justesse de l'intonation. Or, pour un musicien-né, l'intonation est de première importance. Il peut être choqué jusqu'à la fureur par un chanteur qui ne chante pas dans le ton. [...] Yeats n'aurait pas discerné si un chanteur chantait dans le ton ou pas. Mais ce qu'il aurait discerné infalliblement dans le cas d'un chant populaire, c'est s'il chantait bien ou mal de son point de vue à lui, qui [...] était la qualité de l'expression, non l'intonation ».

¹¹²² Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 121.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 122.

¹¹²⁴ Florence Farr publie son essai *The Music of Speech* en 1909, et le dédie à Dolmetsch et Yeats. Par Dolmetsch, elle rencontre Pound, et l'invite aux *Woburn Buildings* (au domicile de Yeats), pour entendre leur récital de déclamation des vers. L'ironie de l'histoire fera de cette visite le point de départ du désamour entre la comédienne et Yeats, comme en témoigne cette lettre du 10 décembre 1908 à Lady Gregory : « This queer creature Ezra Pound who has become really a great authority on the troubadours, has I think got closer to the right sort of music for poetry than Mrs Emery – it is more definitely music with strongly marked time and yet it is effective speech » ; lettre inédite de Yeats à Lady Gregory, citée par Joséphine Johnson in *Florence Farr*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1975, p. 118.

read as music and not as oratory [...]. Poets who are not interested in music are or become bad poets »¹¹²⁵. Il suggère également que les mots ont leur musique intrinsèque, et que le rythme ne doit pas leur être imposé de l'extérieur. De ce fait, la musique d'un « second musicien », en quelque sorte, ne peut être qu'inadéquate dans une construction rythmique qui possède une logique propre, incompatible avec l'écriture musicale :

The words have a music of their own, and a second « musician »'s music is an impertinence or an intrusion¹¹²⁶.

En refusant de définir le rythme par une simple considération technique d'accentuation formelle de syllabes à l'intérieur d'un vers, et en élaborant son concept de « rythme absolu », partie prenante du propos poétique lui-même, Pound anticipe sur la notion de « signifiante » proposée par Meschonnic : pour l'un comme pour l'autre, non seulement le rythme dans la poésie n'est pas le rythme dans la musique, mais en plus, le rythme participe pleinement à la construction du sens : « Le rythme n'est pas le sens, mais matière de sens, matière du sens »¹¹²⁷. Au demeurant ce n'est pas seulement dans le domaine de l'écriture, que cette question du rythme est ré-évaluée, mais également dans le domaine musical. Ezra Pound rappelle ainsi que la pratique baroque autorisait une souplesse d'interprétation qui rapprochait la rythmique musicale de celle de la parole courante. Il se reporte à cet égard à Arnold Dolmetsch, qui lui-même se réfère aux théoriciens de la musique baroque, tels que Mace, Rousseau, ou Couperin, pour définir la rythmique : ainsi Couperin – pour revenir aux concepts – tente-t-il de distinguer plus clairement la mesure de la cadence¹¹²⁸ : « I find that we confuse time or measure with what is called cadence or movement. Measure defines the quantity and equality of beats ; Cadence is properly the spirit, the soul that must be added to it »¹¹²⁹. Et encore :

¹¹²⁵ Ezra POUND, « Vers libre and Arnold Dolmetsch », *The Egoist*, July 1917, p. 90, in *Ezra Pound and Music, The Complete Criticism*, edited by R. Murray Schaefer, London, Faber and Faber, 1977, p. 42.

¹¹²⁶ Ezra POUND, «The Prose Tradition in Verse », in *Literary Essays*, Westport, Greenwood Press, 1979, p. 376.

¹¹²⁷ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme*, op. cit., p. 78.

¹¹²⁸ Le terme anglais *measure* est en réalité moins employé que son équivalent français *mesure*. Tous deux désignent l'intervalle de temps qui sépare une barre de mesure de la suivante (« time-content of notational space between one bar-line and the next » cf. *Concise Oxford Dictionary of Music*, 4th edition, Oxford University Press, 1996). La mesure, explique le dictionnaire Robert, est « une division de la durée musicale en plusieurs parties égales, formant une base sensible pour le rythme [...] Par extension, chacune des divisions formant la mesure », in *Le Nouveau Petit Robert*, ré-ed. 1995, art. MESURE. Au sein d'une mesure les temps sont diversement accentués ; le premier temps est traditionnellement fort, sauf exceptions (lesquelles sont elles mêmes recensées et codées, telles que la syncope ou le contretemps).

¹¹²⁹ François Couperin, *Art de toucher le clavecin* (1717), citations traduites et rapportées par Ezra Pound dans son article «Vers Libre and Arnold Dolmetsch», *The Egoist*, Juillet 1917, in *Ezra Pound and Music : the*

Although these preludes are written in measured time, there is however a customary style which should be followed. [...] Those who will use these set preludes must play them in an easy manner, without binding themselves to strict time¹¹³⁰.

Et Ezra Pound d'ajouter : « that is to say, musical bars are a sort of scaffold to be kicked away when no longer needed »¹¹³¹ ; finalement, c'est la musique qui, s'affranchissant d'une conception contraignante du rythme et de tout « l'outillage » qui l'accompagne – barre de mesure et unité de mesure, ou régularité d'une cadence –, tend à faire de la parole son modèle, dans l'infinie liberté de ses modulations rythmiques.

Pour Yeats en tout cas, la réflexion sur la pratique vocale éclaire, et prolonge, l'orientation prise par la réflexion sur les mots eux-mêmes. Il n'y a pas rupture, mais continuité, entre une perception de la langue dans sa dimension musicale, et une pratique musicale concrète de la langue. Yeats interroge la relation entre parole et musique sous le double angle de l'écriture et de la pratique. La rencontre d'Ezra Pound va permettre d'éclairer à la fois les enjeux et les contenus des postulats du poète, en les articulant sur une histoire qui inclut à la fois les traditions européennes baroques, en particulier anglaises, et certains aspects de la pensée extrême-orientale. Dans un cas comme dans l'autre, il ne s'agissait pas pour Yeats de réfuter toute instrumentation, ni tout rapport entre parole et musique¹¹³². A preuve, évidemment, la présence de nombreux instruments dans les textes, et sur les scènes de ses créations. Il s'agit plutôt d'en refuser un certain usage « en l'état actuel des choses » : tout projet visant à imposer de l'extérieur au flux de la parole un cadre rythmique particulier ne pouvait pour lui que tuer la rythmique interne des mots, des vers, de la phrase. C'est cette

Complete Criticism, ed. with commentary by R. Murray Schafer, London, Faber and Faber, 1977, p. 44. La polysémie du terme *cadence* (voir plus haut note 1114) explique cette possible intersection de sens entre les deux termes. L'intérêt d'un tel débat sémantique est de voir comment les musiciens baroques, et derrière eux Pound et Yeats, s'affranchissent de la rigueur rythmique et mélodique, pour tendre vers la liberté du parlé-chanté.

¹¹³⁰ *Ibidem*. Ezra Pound, à la suite de Dolmetsch, se réfère aux traités de théoriciens de la musique baroque tels que Thomas Mace ou Jean Rousseau ; Thomas MACE, luthiste anglais (v. 1613-1709) : il se considère comme l'un des derniers héritiers d'une double tradition, celle de Dowland et celle des luthistes français, dont Jacques Gaultier fut le représentant en Angleterre. Mace a résumé son expérience pédagogique et sa connaissance de la musique de son siècle dans un traité : *Musick's Monument* en 1676. Sa prédilection va à la fantaisie et aux danses graves ; Jean ROUSSEAU : violiste français du XVII^e, il a écrit un *Traité de la Viole* en 1687, et en 1691 une *Méthode claire certaine et facile pour apprendre à chanter*.

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 44.

¹¹³² Et ce malgré ses brutales prises de position durant les enregistrements : "There should be no accompaniment because where the words are the object an accompaniment can but distract attention, and because the musician who claims to translate the emotion of the poet into another vehicle is a liar". Cette citation de Yeats et D. Wellesley est extraite de la préface de *Broadsides*, Dundrum, Cuala Press, 1937, cité par Wayne Mc Kenna, *op. cit.* p. 226. Mais c'est bien dans le contexte de ces difficultés qu'il adopte une telle position, qui fut entendue à la lettre et non dans son esprit par Dulac. A preuve en particulier l'inscription explicite dans les *Plays for Dancers* des instruments traditionnels du Nô, flûte, percussion, et corde, accompagnant la voix, et, bien auparavant, de la harpe et du psaltérion de Aleel, ou d'autres personnages-musiciens.

façon toute mallarméenne de vouloir « reprendre à la musique son bien », qui fait que l'instrumentation, au moins théoriquement, est appelée à être ni mélodique, ni rythmiquement rigide. Dans l'ensemble, qu'il s'agisse des instruments à cordes qui dominent la première période de Yeats – harpe, psaltérion, violon – ou de l'ensemble musical des pièces pour danseurs (corde, flûte, percussion), le projet est d'amplifier la qualité proprement musicale de la parole, en en valorisant la dimension respiratoire, vibratoire, ou percussive. Or, c'est exactement à ce type de relation entre parole et musique que s'emploie un compositeur tel que Arnold Schönberg dans son opéra parlé *Le Pierrot lunaire*. Pierre Boulez, dans l'analyse qu'il fait de cette œuvre emblématique, s'il en est une, du *sprechgesang*, ou technique parlée-chantée du mélodrame musical, apporte de précieuses précisions sur la nature réelle du travail vocal afférant à cette technique. Il rappelle que la dédicataire de l'œuvre n'était pas une chanteuse mais une comédienne, et que Schönberg, dans sa correspondance, déclare : « Je dois vous le dire tout de suite, et catégoriquement : *Pierrot lunaire* ne se chante pas ! Vous détruiriez complètement l'œuvre si vous le faisiez chanter, et chacun aurait raison de dire : on n'écrit pas ainsi pour le chant »¹¹³³. Boulez rapporte également que, tout compositeur qu'il était, Schönberg était malgré tout beaucoup plus intéressé par l'expression vocale, que par la justesse des intervalles. En voulant montrer à l'interprète comment dire le texte, il en récitait lui-même divers passages en s'écartant considérablement de ce qu'il avait noté ; à la même époque, les écarts de la réalisation d'Erika Wagner-Stiedry, l'une de ses interprètes favorites, par rapport au texte musical, ne le gênaient en aucune façon.

A l'issue de cette ré-exploration du champ conceptuel somme toute assez large dans lequel se déploient les propositions de Yeats en matière de relation entre texte et musique, on peut dire que des références baroques, jusqu'à l'aventure mallarméenne, l'ensemble des modèles auxquels il se réfère, explicitement ou implicitement, lui permettent de faire stratégiquement cohabiter, dans un même projet, des motivations de type très diverses. La musique de la parole fonde aussi bien ce théâtre-culte au service de l'émergence de l'invisible, qu'une pratique plus simplement profane de la parole comme lieu de l'expression de la subjectivité et des passions. Dans cette dernière, elle réconcilie en outre l'authenticité

¹¹³³ Pierre BOULEZ, *Points de Repère, I – Imaginer*, Paris, Christian Bourgois, 1995, pp. 62-63. Le mélodrame musical s'inscrit dans l'histoire plus globale du drame lyrique, sur laquelle nous revenons plus loin dans cette étude (voir note 1262). Le *Grove Dictionary of Music* le définit comme « A kind of drama, or a part of a drama, in which the action is carried forward by the protagonist speaking in the pauses of, and layer commonly during, amusical accompaniment [...] The brief orchestral passages that separate the dialogues are clearly related to, and presumably in a sense derived from, those in accompanied operatic recitative ». Il se distingue donc et du *melodramma* italien, terme synonyme d'opéra, et du mélodrame du XIX^e siècle romantique.

populaire et l'élégance aristocratique. On va voir désormais, à travers l'analyse des expérimentations concrètes d'un tel projet, telles qu'elles furent visibles sur les scènes de Dublin et de Londres, comment évoluera, d'une époque à l'autre, l'équilibre entre ces différents pôles – sans qu'aucun d'eux, à aucun moment, ne disparaisse totalement des préoccupations du poète.

Chapitre 2. – Les comédiens et leur voix : premières années à l'*Abbey Theatre*.

Dans le parcours de Yeats praticien, la décennie 1899-1909 constitue une période à la fois unique et fondamentale. Après l'expérience isolée de *The Land of Heart's Desire* à Londres, la première de *The Countess Cathleen*, à Dublin, en mai 1899, sous l'égide du *Irish Literary Theatre*, inaugure une série très dense de créations nouvelles, pour l'essentiel marquée par les pièces tragiques que sont, outre les deux *Cathleen*, *The King's Threshold*, *On Baile's Strand*, et *Deirdre*. Dans le prolongement de son travail de poète et dramaturge, Yeats élabore sur scène une esthétique du tragique et tente de donner une forme incarnée à « l'extase tragique » dont il ne cesse de parler dans ses essais. A Dublin, dans un paysage théâtral qui reste dominé par le modèle victorien d'un théâtre de divertissement, aux procédés spectaculaires, se constitue peu à peu une équipe de praticiens qui font de la parole le vecteur central de la théâtralité. Deux figures marquent de leur personnalité la pratique d'acteur de l'*Abbey Theatre*, en particulier du point de vue de cette pratique vocale : Florence Farr d'abord, qui imprime à plusieurs créations son travail sur le parlé-chanté, inspiré aussi bien des grecs que des pratiques rituelles de la *Golden Dawn* ; Franck Fay ensuite, lui-même en quête d'une reconstitution, sur la scène dublinoise, des traditions vocales venues du continent.

2.1. De Londres à Dublin, Yeats et l'élaboration du « Abbey Style of Acting ».

Au cœur de l'esthétique tragique élaborée durant cette première décennie du siècle, le concept d'extase jette une passerelle entre le projet d'écriture et les expérimentations scéniques du poète-dramaturge. Cette extase doit être pour le personnage héroïque une expérience visionnaire, conditionnée par un état que Yeats définit aussi bien dans son essai « The Tragic Theatre », que dans sa préface aux *Plays for an Irish Theatre*¹¹³⁴. On retrouve des postulats explorés dans la troisième partie de cette étude : comment le héros, en se portant au devant de l'expérience de sa propre mort, transforme la catastrophe en triomphe, et, dans un mouvement d'expansion de soi, dépasse les limites de sa propre « finitude » : l'enjeu du drame réside dans la vie même du personnage, et son message prend une valeur sacrée, de par la leçon existentielle qu'il donne : « I believe that the elaborate technique of the arts, seeming to create out of itself a superhuman life, has taught more men to die than oratory or the Prayer Book »¹¹³⁵. C'est la Deirdre de Synge, doublant la sienne propre, qui devient la référence du

¹¹³⁴ Voir note 1074.

¹¹³⁵ W. B. YEATS, « Certain Noble Plays of Japan », in *Essays and Introductions*, op. cit., p 235. « [...] je crois que la technique élaborée des arts qui semble créer à partir d'elle-même une vie surhumaine a appris à mourir à plus d'hommes que l'art oratoire ou le Livre des Prières » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 157).

genre, et une réflexion glissée dans « The Tragic Theatre » opère le glissement du personnage à l'acteur :

When Deirdre, in the paroxysm before she took her life, touched with compassionate fingers him that had killed her lover, we knew that the player had become [...] the creature of that noble mind which had gathered its art in waste islands¹¹³⁶.

L'acteur sur la scène devient image de l'humanité dans son essence : « The persons upon the stage, let us say, greaten till they are humanity itself »¹¹³⁷. Il est l'agent et le vecteur d'une « passage » magique, qui fait de la représentation une cérémonie. Toutes les recherches de Yeats se focalisent sur la nécessité de trouver des codes de jeu permettant de répondre à une telle ambition d'expression d'une « extase tragique » partagée entre scène et salle. L'emploi d'une métaphore sonore et vibratoire pour la caractériser place implicitement la voix au cœur de cette expression : « Every emotion begins to be related to every other as musical notes are related. It is as though we touched a musical string that sets other strings vibrating »¹¹³⁸. L'enjeu est de placer l'acteur, comme son public, dans un état de réceptivité que la moindre fausse note, au sens propre comme au sens figuré, peut compromettre. Le travail d'acteur devient alors une science exacte où se rejoignent la voix et l'image scénique :

If an actor becomes over emphatic, picking out what he believes to be the important words with violence, and running up and down the scale, or if he stresses his lines in wrong places, or even if an electric lamp that should have cast but a reflected light from sky or sea, shows from behind the post of a door, I discover at once the proud fragility of dreams¹¹³⁹.

La difficulté de l'entreprise vient notamment du fait qu'elle s'inscrit dans un paysage théâtral qui lui est totalement étranger. Un abîme sépare, dans le monde anglo-irlandais des années 1900, le poète-dramaturge des pratiques qui l'entourent, dominées par les traditions d'un théâtre victorien partagée entre le puritanisme, une esthétique de la surcharge décorative et du

¹¹³⁶ W. B. YEATS, « The Tragic Theatre », *ibid.*, p. 239. « Et quand finalement Deirdre, dans le paroxysme qui précède son suicide, effleure d'une main compatissante celui-là même qui avait tué son amant, nous avons compris que l'acteur était devenu [...] la créature de cet esprit noble qui avait recueilli son art dans des îles désolées » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 160).

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 245. « Les personnes qui sont sur scène, disons, grandissent au point de devenir l'humanité elle-même » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 164).

¹¹³⁸ W. B. YEATS, *A Vision*, *op. cit.*, p. 88. « Toutes les émotions commencent à se relier les unes aux autres comme sont en relation les notes de musique. C'est comme si nous touchions une corde d'instrument qui déclenche la vibration d'autres cordes » (tr. L. G. G., *Vision*, p. 96).

¹¹³⁹ *Var. Pl.*, p.1299 (préface à *Plays for and Irish Theatre*, 1911). « Si un acteur chante avec trop d'emphase, faisant violemment ressortir ce qu'il considère comme les mots importants, s'il monte et redescend la gamme, ou s'il place l'accent dans ses vers aux mauvais endroits, ou même si un éclairage électrique qui aurait seulement dû réfléchir un rayon venant du ciel ou de la terre, se laisse voir derrière un montant de porte, je découvre aussitôt la vaine fragilité des rêves ».

« numéro » d'acteur, et un fonctionnement économique centré sur la figure de l'*actor-manager*, à la fois producteur, directeur de troupe, metteur en scène, et vedette de ses propres spectacles. Il faudra donc que Yeats se définisse à la fois contre ce paysage, et contre les techniques de jeu qui le caractérisent ; et pour un type de travail d'acteur dont il nous livre les clés de façon fragmentée et éparse – notamment du point de vue de l'interrelation entre travail corporel et travail vocal. C'est dans ce contexte qu'il ne cessera de souhaiter travailler avec des amateurs plutôt qu'avec des professionnels.

2.1.1. Dublin avant l'Abbey : un faubourg artistique de Londres.

Trois théâtres animent la vie culturelle dublinoise à la fin du XIX^e siècle : Le *Queen's*, le *Gaiety*, et le *Royal Theatre*. Depuis le début du XVIII^e, ils sont le lieu d'un va-et-vient régulier entre Londres et Dublin, de spectacles de divertissements prisés par l'aristocratie ou la haute bourgeoisie. Le *Queen's* par exemple, construit en 1829, démoli, puis reconstruit, accueille fréquemment les productions de Dion Boucicault¹¹⁴⁰. Londres identifie l'Irlande à des auteurs à succès d'origine dublinoise, tels que Congreve, Farquhar, Steele, Goldsmith, Sheridan, et plus tard Wilde et Shaw, tous réputés, à des titres très divers, pour leur tonalité satirique, exercée aux dépens des anglais. Yeats est un spectateur assidu des théâtres, à Londres autant qu'à Dublin, et sa correspondance nous livre une précieuse chronique de la vie culturelle du tournant du siècle. Il n'en faut pas beaucoup pour comprendre qu'il s'élève systématiquement, même s'il y met souvent des nuances, contre les auteurs de comédies ou de mélodrame, ou les acteurs-metteurs en scène à la mode : Pinero, Beerbohm Tree, Bouchier, et même Henry Irving :

Such scenery might come [...] to have a severe beauty, such as one finds in Egyptian wall paintings, and it would be more beautiful, even at the beginning, than the expensive scenery of the modern theatre, even when Mr Tree has put into the boughs in the forest those memorable birds that sing by machinery¹¹⁴¹.

¹¹⁴⁰ Dion Boucicault est né à New York d'un père lui-même célèbre acteur et auteur de mélodrames (1820-1890) lié par sa femme à l'acteur Charles Kean. D'origine protestante et française, il entame sa carrière scénique d'acteur entre New York et Londres à la fin des années 1870, avant de partir pour l'Australie où il dirige pendant plus de dix ans deux théâtres, à Melbourne et Sydney. De retour à Londres en 1896, il devient une figure majeure du théâtre victorien. Il met en scène au *Queen's Theatre* de Dublin, outre des classiques, et ses propres textes, de nombreuses comédies ou des mélodrames de Robertson, Pinero, où le *Peter Pan* de James M. Barrie.

¹¹⁴¹ W. B. YEATS, *Collected Letters II*, op. cit., pp. 348-349. « Un tel décor pourrait parvenir [...] à une beauté sévère, telle qu'on la trouve dans les peintures murales égyptiennes, et ce serait plus beau, même au début, que le décor coûteux du théâtre moderne, même lorsque Mr Tree a disposé dans les branchages de la forêt ces mémorables oiseaux qu'une mécanique fait chanter ». Il s'agit d'une lettre du 27 janvier 1899 adressée au *Daily Chronicle*, dans laquelle Yeats redéfinit les principes de *L'Irish Literary Theatre*. Il y brocarde l'esthétique d'Herbert Beerbohm Tree (1857-1917), célèbre surtout pour ses mises en scène shakespeariennes spectaculaires, et critiqué également par William Archer ou G.B. Shaw pour son usage abusif des effets visuels, au détriment de

I saw « Becket » last night. The « Becket » scenes are good [...] but the rest is sentimental melodrama, with nothing to act, and therefore no acting. The worst and most sentimental melodramatic scene roused the audience to enthusiasm it seems. Irving played finely but I think more out of manner and habit than in old days and all the rest [...]¹¹⁴²

I went to *The Merchant of Venice* the other night and disliked the stage management even more than I expected. [...] The stage management however never lost an opportunity of increasing the breaking up caused by changes of scene by bringing in gondolas, crowds, masqueraders, etc. One kept asking oneself “what has brought me to this childish peepshow” [...]. I think the whole of our literature as well as our drama has grown effeminate through the overdevelopment of the picture making faculty. The great thing in literature above all in drama is rhythm and movement [...] I thought Bouchier good in the quiet parts but merely an Old father Christmas in a rage when he came to passion¹¹⁴³.

I went to Pinero's new play yesterday and was nearly as much annoyed by it as by *Mice and Men*¹¹⁴⁴.

Yeats passe ainsi en revue l'ensemble des conventions qu'il réproouve pour leur artificialité. C'est d'abord, systématiquement, la surcharge des détails décoratifs et des costumes, qui tuent

l'attention au texte. Yeats évoque ici une production de *The Merry Wives of Windsor*, en 1889, dans laquelle Tree avait également placé des oiseaux vivants sur la scène. Ailleurs, Georges Moore évoque des lapins dans une mise en scène de *A Midsummer Night's Dream*.

¹¹⁴² W. B. YEATS, Lettre à Lady Gregory du 12 mai 1905, in *Collected Letters IV, op. cit.*, p. 82. La pièce *Becket*, de Tennyson, fut mis en scène par Henry Irving du 29 avril au 10 juin 1905. Le célèbre acteur y tient le rôle-titre, pour ce qui est sa saison d'adieu au théâtre royal, en alternance avec *The Merchant of Venice*. Irving meurt quasiment sur scène le 13 octobre de la même année. « J'ai vu « Becket » hier soir. Les scènes de Becket sont bonnes. [...] Mais le reste est un mélodrame sentimental, où il n'y a rien à jouer, par conséquent pas de jeu d'acteur. La pire scène mélodramatique et la plus sentimentale a, semble-t-il, déchaîné l'enthousiasme du public. Irving a fort bien joué, mais à mon avis hors de son style habituel, celui des premiers temps et tout le reste [...] ».

¹¹⁴³ W. B. YEATS, Lettre à Franck Fay du 4 novembre 1905, *ibid.*, pp. 209-210. Arthur Bouchier (1864-1927) était « actor manager » et directeur du *Garrick Theatre* depuis 1903 ; il met en scène *The Merchant of Venice* du 11 octobre 1905 au 20 janvier 1906, et joue le rôle de Shylock. Voir aussi, sur le même spectacle, une lettre à Lady Gregory du 29 mars 1906, *ibid.*, pp. 364-366. » Je suis allé voir *Le Marchand de Venise* l'autre soir, et la mise en scène ne m'a pas plu, encore moins que je ne m'y attendais [...] Cependant la mise en scène ne manquait pas une occasion d'aggraver les ruptures causées par les changements de scène, en introduisant des gondoles, des foules, des mascarades, etc... On ne cessait de se demander : « Qu'est-ce qui m'a pris de venir voir cette exhibitionnisme complètement naïf ? [...] Je trouve que l'ensemble de notre littérature, comme notre théâtre, sont devenus efféminés, en raison du développement excessif de la faculté de créer des images. L'important en littérature, et par-dessus tout au théâtre, c'est le rythme et le mouvement. [...] J'ai trouvé Bouchier bon, dans les passages calmes, mais dans les moments plus passionnés, il n'était plus qu'un vieux Père Noël enragé ».

¹¹⁴⁴ W. B. YEATS, *Collected Letters III, op. cit.*, p. 364. « Je suis allé voir hier la nouvelle pièce de Pinero, et elle m'a ennuyé presque autant que *Des Souris et des Hommes* ». *Mice and Men* de Madeline Lucette Ryley, joué en 1903 raconte l'histoire romanesque et abracadabrante d'une jeune fille amoureuse. Représentée en janvier-février 1902 à Londres, au *Lyric Theatre*, la pièce fut reprise à Dublin en 1903, puis tournée en octobre 1907 par la *Forbes Robertson's Touring Company*. Arthur Pinero est l'auteur de *His House in Order*, joué au *St James's Theatre* en février 1906, avec succès et longtemps. On y relate l'histoire d'un parlementaire qui a épousé en secondes noces sa jeune gouvernante, et toutes les péripéties qui s'en suivent. Johnston Forbes Robertson (1853-1937), acteur, élève de Henry Irving, célèbre pour ses interprétations des héros shakespeariens, en particulier Hamlet, Roméo ou Othello ; il fut l'ami des ducs, et annobli sur la fin de sa vie.

l'imagination¹¹⁴⁵. Mais c'est surtout, corollairement, l'agitation de comédiens dont les déplacements ne sont justifiés par rien d'autre que par l'emphase du geste et un irréprouvable histrionisme.

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 saw words that had no vividness except what they borrowed from the situation¹¹⁴⁶.

Il en résulte un usage systématique du numéro d'acteur, qui déclame face au public :

Soliloquies and players who must always face the audience and stand far apart when they speak – « dressing the stage » it was called – had been mixed up with too many bad plays to be endurable¹¹⁴⁷.

L'ironie de Yeats n'épargne pas non plus le comédien qui multiplie les effets de voix, sans se soucier de l'économie des moyens vocaux, ou de la sensibilité au mouvement de la parole, nécessaires à une compréhension complète du texte :

Congreve's *Way of the World* was acted in London last spring, [...] and the part of Lady Wishford was taken by a very admirable actress, an actress of genius. [...] The actress acted so much and so admirably that when she first played it, [...] I could not understand a word of a passage that required the most careful speech. Just as the modern musician, through the overdevelopment of an art that seems exterior to the poet, writes so many notes for every word that the natural energy of speech is dissolved and broken and the words made inaudible, so did this actress, a perfect mistress of her own art, put into her voice so many different notes, so run up and down the scale under an impulse of anger and scorn that one had hardly been more affronted by a musical setting [sic]¹¹⁴⁸.

¹¹⁴⁵ Toujours dans sa lettre au *Daily Chronicle* du 27 janvier 1899, Yeats développe sur un ton polémique sa critique de la surcharge décorative : « I have noticed at a rehearsal how the modern coats and the litter on the stage draw one's attention, and baffle the evocation, which need all one's thought that it may call before one's eyes lovers escaping through a forest, or men in armor upon a mountain side. I have noticed [...] how elaborate costumes and scenery silence the evocation completely, and substitute the cheap effects of a dressmaker and of a meretricious painter for an imaginative glory ». Voir *Collected Letters II, op. cit.*, pp. 347 sq.

¹¹⁴⁶ W. B. YEATS, *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 528. « Quand je voyais une pièce londonienne, je voyais des acteurs traverser la scène, non pas parce que la pièce les y obligeait, mais parce qu'un metteur en scène leur avait dit de le faire pour soutenir l'attention du public, et je voyais des mots qui n'avaient aucune vivacité, si ce n'est celle que leur prêtait la situation ».

¹¹⁴⁷ *Ibidem*. « Des monologues, et des acteurs qui devaient toujours faire face au public, et venir se placer de côté pour parler – on appelait cela « meubler la scène » – avaient été mêlés à trop de mauvaises pièces pour être supportables ».

¹¹⁴⁸ W. B. YEATS, « The Play, the Player and the Scene », *Explorations, op. cit.*, p. 171. « Quand la pièce de Congreve *Ainsi va le monde* fut représentée à Londres au printemps dernier, [...] le rôle de Lady Wishford était tenu par une actrice en tous points admirable, une actrice de génie. [...] Le jeu de l'actrice était si fort et si admirable lorsqu'elle interpréta le rôle pour la première fois [...] que je fus incapable de comprendre un mot de ce passage, qui exigeait l'élocution la plus soignée. De même que le musicien moderne par la trop grande élaboration d'un art qui semble étranger au poète, écrit pour chaque mot tant de notes que l'énergie naturelle de la parole se trouve dissoute et brisée, et que les mots sont rendus inaudibles, de même cette actrice, en pleine possession de son art, mettait dans sa voix tant d'inflexions différentes, et parcourait si largement le registre vocal sous l'empire de la colère et du mépris, qu'une mise en musique du passage n'eût pas heurté davantage le spectateur ». (tr. B. L., *Explorations*, p. 159.) Cette production de *The Way of the World* fut jouée au Court

2.1.2. *Un acteur nouveau pour une scène renouvelée.*

Contre les pratiques de ces productions commerciales, et de leurs avatars dublinois, la fondation de l'*Irish Literary Theatre* est l'occasion d'une déclaration qui clarifie un positionnement et formule déjà, quasiment, l'ensemble des principes qui régiront le travail des dix années suivantes, et formeront ce que l'on appelle le « Abbey style of acting ».

By the word « literary » is meant productions which – however much it may fall short of its aim – will at least be inspired by ideas uninfluenced by the purposes which under present conditions govern the production of plays on the regular stage, that of achieving an immediate commercial success¹¹⁴⁹.

Une décoration suggestive et non naturaliste, peu de mouvement, une attention permanente portée à la diction, sont ainsi la signature de nombre des productions de L'*Abbey*, durant toute la décennie. L'importance de la parole, et sa relation au mouvement sont évidemment au cœur des débats et des polémiques, aussi bien à l'intérieur même de l'équipe du théâtre, qu'à l'extérieur, et en particulier du côté de la presse. Les apparences sont en effet, une fois de plus, contre lui : tout semble indiquer un divorce radical entre le travail de la parole et celui, conjointement, du corps et de l'espace. Symptomatiquement semble t-il, le nom même de l'*Irish Literary Theatre* place le texte et le verbe au centre de toute expérience scénique. Plus tard, lorsqu'est fondé l'*Irish National Theatre Society*, ses animateurs prennent garde à ce qu'il soit dirigé par des écrivains, et non des acteurs : Yeats, Lady Gregory et Synge en sont les directeurs, seuls décisionnaires, et se déferont, le moment venu, d'une collaboration devenue indésirable avec les deux acteurs Franck et William Fay. Enfin c'est contre ses pairs, et pour défendre son projet de théâtre poétique, que Yeats s'éloigne finalement de l'*Abbey*. Le travail du texte et de sa déclamation est en première ligne, au sens propre, dans les déclarations d'intention ouvrant la première saison du *Irish Literary Theatre* :

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 methods¹¹⁵⁰.

Theatre à Londres du 17 au 19 avril 1904, puis reprise du 7 au 12 novembre 1904 au *Royalty Theatre*. Lady Wishford était jouée par l'actrice américaine Mrs Theodore Wright (née Alice Austin). Elle avait joué le rôle de Madame Alving à la création des *Revenants* d'Ibsen, par la *Independent Theatre Society*, au *Royalty Theatre*, le 13 mars 1891.

¹¹⁴⁹ Playbill for *Beltaine* n° 1, May 1899, cité par J. Flannery in W. B. Yeats and the Idea of a Theatre, *op. cit.*, p. 135.

¹¹⁵⁰ Revue *Beltaine* n° 1, May 1899, « Plans and Methods », in W. B. YEATS, *Collected Works, Vol. VIII, « The Irish Dramatic Movement »*, *op. cit.*, p. 145.

La suite confirme cette focalisation sur la parole, au point de le voir refuser de s'engager dans toute nouvelle production qui ne s'accompagne pas d'un sérieux travail sur la diction :

I rather shrink from producing another play unless I get some opportunity for private experiment with my actors with the speaking of verse¹¹⁵¹.

Peu de temps après, découvrant Craig, il semble ne se rendre à son modèle que pour mieux, ensuite, exprimer sa défiance vis-à-vis d'un travail scénique trop prononcé, lorsqu'il découvre sa mise en scène des *Vikings* d'Ibsen, en avril 1903 à Londres :

Mr. Gordon Craig has done wonderful things with the lightings, but he is not greatly interested in the actor, and his streams of colored direct light, beautiful as they are, will always seem, apart from certain exceptional moments, a new externality. We should rather desire, for all but exceptional moments, an even, shadowless light, like that of noon, and it may be that a light reflected out of mirrors will give us what we need¹¹⁵².

Dans *Samhain 1904*, il revient alors à une position défensive, cherchant implicitement, semble-t-il, à préserver la parole contre la scène :

I have been the advocate of the poetry as against the actor, but I am the advocate of the actor as against the scenery¹¹⁵³.

L'épisode des tonneaux utilisés pour contraindre les acteurs à l'immobilité durant les répétitions de *Cathleen Ni Houlihan* est resté dans les mémoires, et devient, pour la critique, le symbole de cette rupture apparemment consommée entre le corps et le texte :

[...] 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. The barrels, I thought, might be on castors, so that I could shove them about with a pole when the action required it¹¹⁵⁴.

¹¹⁵¹ Revue *Beltaine* n° 2, février 1900, « Plans and Methods », *ibid.*, p. 154.

¹¹⁵² W. B. YEATS, *Samhain 1904*, in *Explorations*, *op. cit.*, p. 179. « M. Gordon Craig a fait des choses merveilleuses avec l'éclairage, mais il ne s'intéresse pas beaucoup à l'acteur, et ses flots de lumière directe et colorée, si beaux soient-ils, apparaissent toujours, sauf à de rares moments, comme un élément étranger de plus. Nous préférerions de beaucoup, pour tous les moments qui ne sont pas exceptionnels, une lumière régulière et sans ombre, comme celle de midi, et il se peut qu'une lumière reflétée par des miroirs nous fournisse la solution » (tr. B. L., *Explorations*, pp. 165-166).

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 177. « Je me suis fait l'avocat de la poésie contre l'acteur, mais je suis maintenant celui de l'acteur contre le décor » (tr. B. L., *ibid.*, p. 164).

¹¹⁵⁴ W. B. YEATS, *Samhain 1902*, *ibid.*, p. 86. « [...] Ce fut la première représentation à laquelle j'ai assisté où les acteurs se soient montrés assez mesurés dans leurs gestes pour donner à l'écriture poétique tout son effet sur scène. J'avais imaginé une telle manière de jouer sans jamais l'avoir vue, et j'avais un jour demandé à une compagnie théâtrale de me laisser les faire répéter dans des tonneaux afin qu'ils puissent oublier les gestes et avoir l'esprit libre de penser au texte pendant quelque temps. Les tonneaux, pensais-je, auraient pu être sur des

C'est pourtant cet exemple qui 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 ». L'acteur tel que le souhaite Yeats ne parle pas sans bouger, mais plutôt parle comme il bouge : dans un théâtre 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, placé au centre du rituel que devient l'événement théâtral, le ralenti du mouvement (et a fortiori son équivalent que sera plus tard la danse de Mishio Ito ou de Ninette de Valois) ne doit pas être compris comme une négation du corps, mais comme sa transformation. Le ralenti permet la dépsychologisation, la dénaturalisation du corps, l'effacement de l'individualité au profit d'une expérience de communication sensible, *hic et nunc*, avec son environnement et avec les éléments. L'acteur ne ralentit pas ses gestes pour laisser place à la parole, mais son ralenti est l'équivalent gestuel de l'exercice de profération de la parole – l'attention du poète se porte sur la qualité du mouvement, autant que sur celle de la parole :

[...] Simplify gesture that it may accompany speech without being its rival [...] There must be nothing unnecessary, nothing that will distract the attention from speech and movement¹¹⁵⁵.

Qui plus est, une enquête parallèle à la précédente montre de quelle façon Yeats se préoccupe d'emblée d'image scénique, de composition colorée, et bientôt du rythme d'un mouvement ou d'un espace, et du travail de la lumière, montrant ainsi que c'est bien pour se démarquer radicalement des usages du temps, et non de tout usage de la scène, qu'il tient des discours prêtant à confusion dans l'oreille de ses contemporains.

2.1.3. Amateurs ou professionnels ?

Face au défi de réaliser ce théâtre visant à « l'extase tragique », l'enjeu était de trouver des acteurs aptes à répondre à des exigences précises quant au travail de la voix, de la diction des vers, et au delà, d'une présence physique éloignée de « l'agitation naturaliste » :

roulettes de façon à ce que je puisse les déplacer à l'aide d'une perche lorsque l'action le demandait » (tr. A. G., *Explorations*, p. 80).

¹¹⁵⁵ W. B. YEATS, « The Reform of the Theatre », *Samhain 1903*, in *Explorations, op. cit.*, p. 109. « Simplifier le geste afin qu'il puisse accompagner la parole sans rivaliser avec elle. [...] Il ne doit rien y avoir d'inutile, rien qui distraie l'attention de la parole et du mouvement » (tr. D. B., *Explorations*, p. 101).

The greatest difficulties we have had is to find actors who can recite verse properly. Since the introduction of prose plays and the natural style of acting that art has almost disappeared. When poetic drama was the inevitable form, actors were as much orators as actors. It is not, of course, the old style of declamation that we want, but when verse is spoken as prose it is intolerable. [...] But when verse, I mean, of course, blank verse, is properly spoken, it has a charm altogether independent of its meaning¹¹⁵⁶.

Yeats prend alors le risque calculé de ne travailler qu'avec des acteurs amateurs qui ne soient pas déjà prisonniers d'un moule déclamatoire impossible à briser, et qu'il puisse au contraire sensibiliser et former à une technique spécifique de diction psalmodiée des vers. Les péripéties qui accompagnent la distribution de *The Countess Cathleen* prennent, dans ce contexte, une coloration romanesque révélatrice des malentendus provoqués par un choix peu compris des contemporains du poète. Yeats rassemble autour de lui une équipe éclectique, mélangeant professionnels et amateurs, liés surtout par leur rattachement, direct ou indirect, à l'avant-garde esthétique des années 1890 : Florence Farr assure la direction scénique, tout en interprétant Aleel, tandis que son amie Anna Mather, actrice et comme elle « elocutionist », joue la nourrice Oona. Quant au rôle-titre, la nièce de Florence Farr, Dorothy Paget, qui, cinq ans auparavant, avait à onze ans incarné l'enfant-fée de *The Land of Heart's Desire* – elle en a donc seize à ce moment – est sollicitée pour l'assurer. Tout le monde répète à Londres et s'entraîne à la diction musicale du texte, avant de se retrouver à Dublin en avril, pour les répétitions finales. Mais lorsque George Moore, alors encore co-directeur de l'*Irish Literary Theatre*, découvre les répétitions, sa réaction est catastrophée. Le conflit qui s'en suit débouche sur le limogeage de Dorothy Paget, et son remplacement par une actrice professionnelle anglaise, Mary Whitty, dirigée par son mari Ben Webster¹¹⁵⁷.

Sous couvert d'une question de compétence, ce coup d'état fut surtout révélateur des contradictions qui agitaient, dès son origine, l'*Irish Literary Theatre* : le romancier naturaliste qu'était George Moore ne pouvait entendre les arguments de Yeats sur la sensibilité

¹¹⁵⁶ Interview de Florence Farr dans le *Daily Express*, cité par Ronald Schuchard in « *The Countess Cathleen and the Chanting of Verse, 1892-1912* », in *Yeats Annual* n°15, edited by Wayne K. Chapman and Warwick Gould, New York, Palgrave Macmillan, 2002, p. 38. « Les plus grandes difficultés que nous ayons rencontrées, ce fut pour trouver des acteurs qui sachent réciter des vers correctement. Depuis l'apparition des pièces en prose, et du style de jeu naturel, cet art a presque disparu. Quand la seule forme possible était le drame poétique, les acteurs étaient orateurs autant qu'acteurs. Naturellement, ce n'est pas l'ancien style de déclamation que nous voulons, mais quand les vers sont dits comme de la prose, c'est intolérable. [...] Mais quand les vers, bien sûr je veux dire *les blank verse* [vers réguliers non rimés], sont dits correctement, ils possèdent un charme tout à fait indépendant de leur sens ».

¹¹⁵⁷ Marie Louise Whitty (1865-1948), née à Liverpool, devenue May Whitty pour la scène, entame une carrière de comédienne à 16 ans, en jouant dans des comédies de Sheridan et Goldsmith. Mariée à l'« actor-manager » Ben Webster en 1892, elle développe une carrière à Broadway et Londres, en tournant en particulier avec Irving, puis connaît une seconde carrière tardive au cinéma dans les années 1930 et 1940. Ses témoignages sur le montage de *The Countess Cathleen* manifestent le décalage entre elle et toute la jeune troupe dublinoise : « They had got their company but only had a little child to play Cathleen. All very amateur. I found everything in a most frightful mess ; nobody knew anything » ; voir *Collected Letters II, op. cit.*, p. 399 (note 2).

rythmique nécessaire à la diction poétique de ses vers. Au demeurant, la réaction de Yeats ne se fit pas attendre, comme en témoigne l'avalanche de lettres qui suivit la première, en particulier celle qu'il envoie, confondu d'excuses, à la jeune Dorothy Paget :

I am very sorry but, although you would please me better as the Countess Cathleen than any body else will, I have been forced to give the part to Miss Whitty [...] You act exactly as I think verse should be acted [...]¹¹⁵⁸.

Quant à May Whitty, elle manquait visiblement selon lui, de sensibilité rythmique, et se mit à produire les effets de voix conventionnels des théâtres londoniens.

Miss Whitty acts in the old way and will be quite sure of succeeding up to a certain point. She will make her audience cry by the usual stage methods of pathos of manner and expression, but you brought tears to both Mrs Emery's eyes and mine not by pathos but by beauty of speech¹¹⁵⁹.

Cette expérience fondatrice laisse des traces, et conduit Yeats, durant toute sa vie, à défendre presque systématiquement les amateurs contre les professionnels – et pas seulement dans le domaine des compétences musicales.

I had discovered for the first time that in the performance of all drama that depends for its effect upon beauty of language, poetical culture may be more important than professional experience¹¹⁶⁰.

À la création de *At the Hawk's Well*, il prend un malin plaisir à souligner les qualités d'Ezra Pound, qui remplace au pied levé Henry Ainley lors d'une répétition :

What alarms me most is how a new art needing so elaborate a technique can make its first experiments before those who, as Molière said of the courtiers of his day, have seen so much. [...] A man who loves verse and the visible arts has, in a work such as I imagined, the advantage of the professional player. The professional player becomes the amateur, the other has been preparing all his life, and certainly I shall not soon forget the rehearsal of *At the*

¹¹⁵⁸ Voir la lettre de Yeats à Dorothy Paget du 19 avril 1899, in *Collected Letters II*, op. cit., p. 395. Dorothy Paget, née en 1883 et morte en 1980 à 97 ans, fut interviewée par John Kelly en 1973.

¹¹⁵⁹ *Ibidem*. « Miss Witty joue dans le style ancien, et peut être sûre de son succès jusqu'à un certain point. Elle fera pleurer son public, par les méthodes de jeu habituel, le pathétique de ses manières et de son expression, mais vous faisiez venir les larmes aux yeux de Mrs Emery, comme de moi-même, non par le pathos, mais par la beauté de la parole ». Seul le *Irish Daily Independent* fit un commentaire élogieux de la pièce : « The great charm of the acting was the manner in which the music of the poem was preserved. The rhythmic beat and cadence of the verse stole on the ears like music sweetly played [...] Miss Florence Farr was a charming Aleel. Her's is the best delivery of verse that we have heard on the modern stage ».

¹¹⁶⁰ W. B. YEATS, *Autobiographies*, London, Macmillan, 1955, p. 121. « J'avais découvert pour la première fois que, dans la représentation de toute pièce de théâtre dont l'effet dépend de la beauté de son langage, la culture poétique peut avoir plus d'importance que le métier » (tr. P. Leyris).

Hawk's Well, when Ezra Pound, who had never acted on any stage, in the absence of our chief player rehearsed for half an hour¹¹⁶¹.

Sur le modèle du Théâtre Libre d'Antoine, l'équipe fondatrice de l'*Irish National Theatre Society* fut donc composée pour l'essentiel d'acteurs amateurs, même si certains d'entre eux étaient déjà des praticiens chevronnés, et développèrent une belle carrière professionnelle par la suite¹¹⁶². L'amateurisme, en ce sens, n'était pas le résultat d'une précarité subie, mais bien d'un choix délibéré. Signe, selon les admirateurs ou les détracteurs de l'*Abbey*, pour les uns d'une indépendance à l'égard des modes dominantes, pour les autres d'une incompétence rhédictoire, il répondait à l'utopie d'un engagement gratuit, au seul bénéfice de l'art du théâtre. C'est cette utopie dont certains dénoncèrent la disparition en 1905, lorsque les subsides de Annie Horniman permirent de structurer l'entreprise : le premier conflit majeur interne au théâtre éclata lorsqu'il fut question de transformer la structure en société, et de professionnaliser le statut du *stage manager* et des acteurs.

Quoi qu'il en soit, ce fut une équipe relativement stable qui créa, durant plusieurs années au moins jusqu'à la mort de Synge, l'essentiel du répertoire de l'*Abbey*, et l'on retrouve, à chaque œuvre nouvelle de Yeats, les mêmes noms : à titre d'exemple, citons Maire Ni Shiublaig (ou Mary Walker)¹¹⁶³, qui joue l'ange de *The Hour-Glass*, Dectora à la création de *The Shadowy Waters* en 1904, et le *Fairy Child* à la re-création, à l'*Abbey*, de *The Land of Heart's Desire* en 1911 ; Sara Allgood¹¹⁶⁴, première musicienne dans *Deirdre* en 1906, Emer

¹¹⁶¹ W. B. YEATS, « A People's Theatre », in *Explorations*, *op. cit.*, p. 256. « Ce qui m'alarme le plus c'est de savoir comment un art nouveau qui requiert une technique si élaborée peut faire ses premiers essais devant ceux qui, comme Molière le disait des courtisans de son temps, ont tant vu. [...] Qui aime les vers et les arts visuels a, dans une œuvre telle que je l'imagine, l'avantage sur l'acteur professionnel. L'acteur professionnel devient l'amateur, l'autre s'est préparé toute sa vie, et je n'oublierai pas de si tôt la répétition de *Au Puits de l'épervier*, quand M. Ezra Pound, qui n'était jamais monté sur une scène, répéta pendant une demi-heure en l'absence de notre acteur principal » (tr. J. P. F., *Explorations*, p. 235).

¹¹⁶² L'*Irish National Theatre Society* est le fruit de la confluence entre l'*Irish Literary Theatre*, la *Ormond Company* des frères Fay, et la troupe amateur des *Daughters of Erin*. Furent signataires de son acte fondateur : P.J. Kelly, Maire Walker, Maire T. Quinn, Helen Laird, Fred Ryan, James Starkey, et George Roberts. Yeats est nommé président, AE, Maud Gonne et Douglas Hyde vice-présidents. Voir W. B. YEATS, *Collected Letters IV*, *op. cit.*, note 2 p. 709.

¹¹⁶³ De son vrai nom Mary Walker, elle adopta un nom de scène gaélique, par militantisme. Yeats commente ainsi sa prestation de Dectora, en 1906 : « She also alone among the women who have played for us in verse had the tragic note », Lettre aux directeurs de la *National Theatre Society*, 2 décembre 1906, in *Collected Letters IV*, *op. cit.*, p. 531.

¹¹⁶⁴ Sarah Allgood (1879-1950), venue des *Daughters of Erin*, n'intégra la troupe avec sa sœur Molly qu'en 1905, mais marqua le théâtre pendant au moins trois saisons. Après l'*Abbey*, qu'elle quitta après la crise de 1908, elle commença dans les années 1910 une carrière au cinéma d'abord muet, puis parlant, en jouant beaucoup de seconds rôles, notamment avec Hitchcock (*Blackmail*, *Sabotage*), Orson Welles (*Jane Eyre*) ou Gregory Peck (*Les clés du royaume*). Emigrée aux Etats Unis, elle meurt à Hollywood. Sa sœur Molly (1887-1952), prend comme nom de scène Maire O'Neill, joue Pegeen Mike à la création du *Playboy* de Synge, puis *Deirdre of the Sorrows* en 1910. Elle quitte l'*Abbey* en 1911, et épouse George Mair, critique dramatique au Manchester Guardian, puis, veuve en 1926, l'acteur Arthur Sinclair. Elle a également joué dans les pièces de

dans *The Green Helmet* en 1908, Maire Bruin dans *The Land of Heart's Desire* en 1911 ; William Fay enfin, qui incarne le vagabond de *The Pot of Broth*, avant le fou de *On Baile's Strand*, et l'un des mendiants de *The Unicorn from the Stars*¹¹⁶⁵. De cet ensemble, deux figures originales se détachent, de par la marque qu'elles auront imprimée à toute l'entreprise, et en particulier au travail vocal, au cœur de l'esthétique tragique élaborée par Yeats :

The labour of two players, Miss Florence Farr and Mr Franck Fay, have done enough to show that all is possible [...] ¹¹⁶⁶.

Ce sont ces deux figures dont nous allons suivre la trace durant ces presque dix ans qui séparent la création de *The Countess Cathleen*, au printemps 1899, de la reprise de *Deirdre*, avec Mrs Campbell, fin 1908.

2.2. Florence Farr et les débuts du « parlé-chanté ».

De Florence Farr¹¹⁶⁷, la critique n'a retenu qu'une figure haute en couleur, évoquée surtout pour ses activités occultes et sa vie d'artiste « underground » à *Bedford Park*¹¹⁶⁸. Si le

Sean O'Casey. Elle meurt pauvre, oubliée et alcoolique, après avoir perdu un fils en 1942. Les deux sœurs étaient de milieu protestant dublinois. Leur mère était une amie des Yeats.

¹¹⁶⁵ Deux personnalités originales se détachent par ailleurs du paysage, de par leur participation occasionnelle, mais remarquée, à l'aventure de l'*Abbey* : Maud Gonno, qui, avant son ouverture crée le rôle de *Cathleen ni Houlihan* le 2 avril 1902 ; et Beatrice Campbell, la Sarah Bernhardt du théâtre britannique, dans le rôle titre de *Deirdre*, à sa reprise en 1908.

¹¹⁶⁶ W. B. YEATS, préface aux *Poetical Works*, New York, Macmillan, 1907, in *Collected Letters IV, op. cit.*, note 2 p. 709. « Le travail de deux acteurs, Miss Florence Farr et Mr Franck Fay, a suffi à démontrer que tout est possible [...] ».

¹¹⁶⁷ Florence Farr (1860-1917), née près de Londres, est la benjamine de huit enfants, fille d'un physicien et hygiéniste célèbre à son époque, lui-même progressiste, avocat des droits des femmes. Fréquentant les cercles artistiques d'avant-garde, elle est une amie d'enfance de May Morris (épouse de William Morris), et pose à dix-neuf ans pour Burne-Jones dans son célèbre tableau *The Golden Stairs*. Après des études au *Queen's College* (1^{er} college féminin en Angleterre), elle entame une carrière d'enseignante, qu'elle quitte très vite pour le théâtre. D'abord comédienne amateur à Bedford Park avec sa sœur Henrietta et son beau-frère Henry Paget, peintre et décorateur, elle s'engage bientôt, après la mort de son père en 1883, dans une carrière artistique. Au *Folly*, petit théâtre construit en 1876 spécialisé dans le répertoire burlesque ou musical, elle joue sous la direction de Alexander Henderson, puis de John Lawrence Toole, avec qui elle aborde un répertoire plus sérieux. Entre temps elle s'est marié en 1884 à Edward Emery, acteur lui-même, qu'elle quitte rapidement, refusant le rôle d'épouse victorienne qu'il entend lui donner. Il part en 1888 aux Etats-Unis pour n'en plus revenir. Florence Farr s'installe à Bedford Park, et fait la connaissance de Yeats quand son beau-frère vient le peindre. Elle joue avec John Todhunter, dans sa pièce *A Sicilian Idyll*, le rôle de la prêtresse Amaryllis. Remarquée par G.B. Shaw, qui voit en elle l'exemple même de la femme nouvelle et moderne, elle devient sa maîtresse. Embarquée dans l'aventure de la *Golden Dawn*, elle s'éloigne un temps du théâtre, pour y revenir à partir de 1902, après avoir pris ses distances avec les activités hermétiques. Elle en garde tout de même des traces, puisqu'elle écrit et met en scène deux pièces sur des thèmes ésotériques égyptiens. C'est aussi cette veine orientaliste, et sa vocation initiale pour l'enseignement, qu'elle retrouve finalement lorsqu'elle part pour pour Ceylan en 1912. Elle meurt d'un cancer en 1917.

¹¹⁶⁸ Richard Ellmann, dans *The Man and the Masks*, n'accorde que quelques lignes aux collaborations musicales, et concentre ses huit ou neuf allusions à Florence Farr sur ses activités au sein de la *Golden Dawn* ; même Foster évoque avec un certain impressionnisme amusé « l'inévitable psaltérion », sans décrire ni

personnage s'inscrit incontestablement dans une galerie de portraits étonnants de la bohème londonnienne des premières années du siècle, la comédienne n'en reste pas moins une figure remarquable de son époque. Après un début de carrière auprès de J. L. Toole au *Folly Theatre*, et la création de plusieurs rôles féminins d'Ibsen dans les années 1890¹¹⁶⁹, elle joue, dirige et compose pour le *Lyceum*, le *Court Theatre* et le *New Century Theatre* entre 1902 et 1906. Elle fut en particulier, au *Court*, le choryphée des traductions d'Euripide par Gilbert Murray. Elle incarna aussi le rôle-titre d'une reprise remarquée de la *Salomé* d'Oscar Wilde en 1906¹¹⁷⁰.

2.2.1. Parcours d'une comédienne.

A Dublin, Florence Farr joue Aleel à la création de *The Countess Cathleen* le 8 mai 1899. Elle dirige une version de *The Shadowy Waters* en 1905 à Londres, en incarnant le rôle de Dectora. Elle est la première musicienne, dans la reprise de *Deirdre* en 1912. Et surtout, elle a créé les musiques de l'unique chanson de *The Land of Heart's Desire* (en 1894), de l'unique chanson de *The Countess Cathleen* (en 1899)¹¹⁷¹, de *The King's Threshold* (en 1903) du chœur des femmes de *On Baile's Strand* et d'une reprise de *Deirdre* (celle de 1908 avec Beatrice Campbell).

Les relations artistiques de Yeats et Florence Farr ont été passionnelles durant quinze ans : il ne jure que par elle dans les premières années, depuis qu'il l'a découverte sur scène à *Bedford Park* en mai 1890, dans un texte et une mise en scène de John Todhunter, *A Sicilian Idyll*¹¹⁷². Il voit le spectacle plusieurs fois, en fait plusieurs compte rendus dans la presse, en parle dans sa correspondance, et y revient encore dans *Autobiographies* :

l'instrument ni la technique élaborée avec Dolmetsch. Bedford Park est un village d'artiste, dans le faubourg de Chiswick, au sud-ouest de Londres. Les maisons y sont décorées selon les courants modernes, sous l'influence de William Morris. Tout un ensemble d'activités s'y développent, et en particulier un cercle théâtral amateur, une société de musique, des soirées et des bals.

¹¹⁶⁹ Elle joue en particulier le rôle de Rebecca dans *Rosmersholm* au *Vaudeville Theatre*, sous la direction de John Todhunter, le 23 février 1891, puis dans *Ghosts*, avec la *Stage Society* de Jacob T. Grein, au *Royalty*, le 9 décembre 1892.

¹¹⁷⁰ La pièce fut reprise par la *Literay Theatre Society* le 10 juin 1906 au *King's Hall* de Covent Garden.

¹¹⁷¹ Il s'agit du poème *Impetuous Heart, be still*, introduit dans le texte dès 1895 (donc présent à la création en 99), et déplacé au fil des versions. Les deux autres chansons de la version finale de 1913 n'apparaissent que tardivement, c'est la raison pour laquelle, par exemple, n'apparaît dans *Speaking to the Psaltery* que la partition de *Impetuous Heart*, qui est la seule chanson à avoir résisté à toutes les révisions : nous n'avons trace de partitions ni pour les autres chansons initiales, ni pour les deux autres chansons finalement retenues dans la version finale.

¹¹⁷² John Todhunter (1839-1916), médecin dublinois, fils de quaker, s'assure une petite notoriété littéraire en écrivant des vers et du théâtre, en gagnant quelques prix littéraires, et en enseignant la littérature à l'*Alexandra College* de Dublin. Installé à Bedford Park en 1881, il y monte plusieurs pièces pastorales, dont *A Sicilian Idyll*,

She had three great gifts, a tranquil beauty like that of Demeter's image near the British Museum reading-room door, an incomparable sense of rhythm and a beautiful voice, the seeming natural expression of the image¹¹⁷³.

Malgré les péripéties du montage de *The Countess Cathleen*, son incarnation du rôle d'Aleel laisse des traces indélébiles :

Nothing satisfied me but Florence Farr's performance in the part of Aleel¹¹⁷⁴.

Mrs Emery alone satisfies my ear¹¹⁷⁵.

Son travail vocal du chœur tragique sur les traductions de Gilbert Murray fait l'objet des mêmes éloges, notamment sur le *Hyppolyte* d'Euripide, créé au *Court Theatre* en 1904 et repris en 1906 :

The success of the chorus in the performance of Hippolytus last spring, [...] the expressiveness of the greater portion as mere speech, has, I believe, re-created the chorus as a dramatic method. The greater portion of the singing, as arranged by Miss Farr, even when four of five voices sang together, though never when they sang together, was altogether admirable speech, and some of it was speech of extraordinary beauty [...]¹¹⁷⁶

dans laquelle G.B. Shaw admire tant la performance de Florence Farr, « with her startling beauty, her large expressive eyes, her crescent eyebrows, her luminous smile ». Son partenaire de jeu est Edward Heron Allen (1861-1943), érudit et dilettante, traducteur du persan, auteur de nouvelles, violoniste, ami d'Oscar Wilde et de sa femme Constance, et accessoirement, membre de la *Society for Psychological Research* et amateur de littérature vampirique.

¹¹⁷³ W. B. YEATS, *Autobiographies*, *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 417. Il évoque Florence Farr à plusieurs reprises dans cette autobiographie, et notamment lorsqu'il revient sur ses qualités vocales : « Her voice was among the most beautiful of her time, her elocution, her mastery of poetical rhythm incomparable » (*ibid.*, p. 407).

¹¹⁷⁵ W. B. YEATS, lettre à Lady Gregory du 21 avril 1899, in *Collected Letters II*, *op. cit.*, p. 398. Max Beerbohm, dans le *Saturday Review* du 13 mai 1899, parle d'un : « beautiful poem about some men and women [...]. W. B. Y.'s verse seem made to be chanted », avant d'ajouter que Yeats n'est un homme de théâtre que dès lors qu'il « can tell things simply and clearly in dramatic form. But he is, pre-eminently, a poet ».

¹¹⁷⁶ W. B. YEATS, *Samhain 1904*, in *Explorations*, *op. cit.*, p. 176 ; *Hyppolytus* d'Euripide, dans une traduction de Gilbert Murray et une mise en scène de Granville Barker, fut créée en mai et octobre 1904. Florence Farr y était le choryphée, mais Granville Barker et Murray – contrairement à Yeats – n'apprécièrent pas sa performance, en particulier vocale, ce qui dans le contexte de cette étude mérite d'être noté : « I don't really want to get rid of Miss Farr at all – at the very least I want her psalteries. But I want someone to replace her jejune harmonies with something better, and her muddling with a little real training of the chorus », dit Gilbert Murray. Quoi qu'il en soit, à la reprise de 1906, Florence Farr joua le rôle de la nourrice. Rappelons que Gilbert Murray (1866-1957) était un universitaire britannique, spécialiste de la Grèce. Professeur de grec à Glasgow University de 1889 à 1899, puis à Oxford à partir de 1905, il contribua significativement à la redécouverte du répertoire antique, par ses traductions d'Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, pour la plupart montées au *Court Theatre*. Libéral, partisan du *Home Rule*, poète, proche d'Archer ou de Wells, il symbolise cette génération d'intellectuels émergeant à la fin de l'ère victorienne, et ouverts sur la modernité. Son approche de la tragédie rejoint la vision de Yeats, dans la mesure où il s'intéresse à la dimension rituelle de la dramaturgie antique. Yeats lui commande une traduction d'*Œdipe-Roi*, qu'il croise finalement avec celle de Jebb, en opérant des coupes dans l'une et dans l'autre.

I think Mrs Emery must be very fine in the Hippolytus, she is the Nurse and I have heard her do it a couple of times when she was learning the part. She has learned how to act without losing her beauty of speech, instead of trusting to the speech alone a little too much as she used to¹¹⁷⁷.

A contrario, Yeats critique la nouvelle technique vocale du chœur dès lors qu'elle ne le dirige plus :

The usual sort of modern singing, sounding very strange in the midst of the really articulate voices of the others¹¹⁷⁸.

Si, à partir de 1905, Florence Farr poursuit seule les tournées de conférences de diction psalmodiées et accompagnées au psaltérion, tout en développant sa carrière de comédienne à Londres, leur correspondance témoigne de jugements élogieux¹¹⁷⁹, de contacts réguliers, et de collaborations occasionnelles : commande de partitions pour le nouveau chœur des trois femmes de *On Baile's Strand*, pour les chansons de *The Green Helmet*¹¹⁸⁰, puis pour *Deirdre*, rôle de la première musicienne dans la reprise de *Deirdre*.

2.2.2. Le parlé-chanté et l'écriture musicale.

La participation directe de la comédienne aux productions de l'Abbey reste limitée – après la création de *The Countess Cathleen* en 1899, elle ne ré-apparaît que dans *Deirdre* en 1912. Dès 1899, par contre, se met en place entre l'écrivain et l'actrice une collaboration soutenue autour de l'écriture musicale, et de l'expérimentation, en récital poétique, de la

¹¹⁷⁷ W. B. YEATS, lettre à Lady Gregory du 29 mars 1906, in *Collected Letters IV, op. cit.*, pp. 366-367. « Je pense que Mrs Emery doit être très bonne dans *Hipolyte*, elle est la Nourrice, et je l'ai entendue jouer une ou deux fois quand elle apprenait le rôle. Elle a appris à jouer sans perdre la beauté de son discours, au lieu de se fier un peu trop au discours seul comme elle le faisait au début ». La reprise eu lieu le 26 mars 1906 au *Court* ; auparavant, Florence Farr avait également participé à un *Electre*, donné au *Court* en matinée le 16 janvier 1906 puis durant deux semaines à partir du 12 mars, voir *ibid.*, pp. 365-366.

¹¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹¹⁷⁹ A titre d'exemple, on peut citer une lettre de Yeats à Florence Farr du 12 décembre 1906, in *Collected Letters IV, op.cit.*, p. 540 : « We had a success with *The Shadowy Waters* [...] I was delighted [...] I thought that granted interest in the subject matter. I could not have made it more perfect. Miss Darragh was fine and quite different from you (Lady Gregory sighs for you in the part she says), passionate and human where you were lofty and divine » ; ou encore une lettre à Cornelius Weygandt du 13 février 1907 : « My dear Weygandt, may I introduce Miss Florence Farr (Mrs Emery) of whom you have heard me speak. She speaks verse more beautifully than anybody in the world » ; *ibid.*, p. 622.

¹¹⁸⁰ Dans son étude sur l'Abbey, Liam Miller suggère que J. F. Larchet a créé ces musiques de *The Golden Helmet*. Pourtant, dans une lettre de Yeats à Florence Farr du 29 octobre 1907, il est question d'une commande de partitions à la comédienne-musicienne (Voir *Collected Letters IV*, pp. 762-763). Elle les écrit tardivement, puisqu'il en est de nouveau question le 19 mars, quelques jours avant la création. Elles étaient prévues pour la publication des *Collected Works*, mais ne seront publiées que plus tard. Il s'agit des quatre chansons successives de Laegaire, sa femme, la femme de Conall, et Emer.

diction parlée-chantée. Le terme anglais « chant », ou français « cantilène »¹¹⁸¹ peut rendre compte de cette idée de psalmodie rythmée, telle que Florence Farr la pratique dans son interprétation du personnage d'Aleel, puis la développe dans toutes les musiques composées pour les spectacles suivants. Yeats l'emploie avant même la création de la pièce, pour qualifier aussi bien l'écriture musicale que la pratique vocale :

The two lyrics from *The Countess Cathleen* which we print on a later page are not sung but spoken or rather chanted to music, as the old poems were probably chanted by bards and rhapsodists. Even when the words of a song, sung in the ordinary way, are heard at all, their own proper rhythm and emphasis are lost, or partly lost, in the rhythm and emphasis of the music. A lyric which is spoken or chanted to music should, upon the other hand, reveal its meaning, and its rhythm so become indissoluble in the memory¹¹⁸².

Florence Farr, dans son essai *The Music of Speech*, explique à la fois sa démarche, et sa méthode de notation : sa préoccupation est plus mélodique que rythmique.

Within the limits of an octave of semitones, I set to work to discover and write down the inherent melody of a number of poems. I reduced everything connected with the art to the simplest possible terms, and used letters to indicate the notes of my scale, G indicating below and .G above the central C. I then spoke the first line of a poem in the most impressive way that occurred to me, and immediately after sang and wrote down the notes I found I had used as starting points for the spoken word¹¹⁸³.

A l'impressionnisme de la démarche – la comédienne se fie à sa simple intuition pour choisir l'intonation qui lui semble la plus expressive – se mêle paradoxalement une volonté de fixer par l'écriture ce qui vise à devenir non plus l'expression personnelle et unique d'un sentiment, mais une marque rendant compte objectivement d'une émotion donnée. En explorant utopiquement cette zone intermédiaire entre parlé et chanté, entre l'improvisation d'une diction quotidienne et la construction codée du chant lyrique, et en tentant d'en fixer les nuances expressives, Florence Farr ne fait pas qu'instiller le caractère sensible de la voix dans

¹¹⁸¹ « Chant », en anglais, renvoie à la notion de psalmodie, ou de chant scandé (selon le dictionnaire *Robert & Collins*) ; le « cantilène » est un chant profane sur une mélodie très simple, et par extension un chant monotone ou mélancolique ; le dictionnaire *Robert* nous signale l'existence du *Cantilène de Sainte-Eulalie*, le plus ancien poème en langue française.

¹¹⁸² *Beltaine*, may 1899, « Plans and Methods », rptd in W. B. YEATS, *Collected Works Vol. VIII – The Irish Dramatic Movement*, op. cit., pp. 144-145.

¹¹⁸³ Florence FARR, *The Music of Speech*, London, Elkin Mathews, 1909, pp. 16-17. « Dans les limites d'un octave, par demi-tons, j'entrepris de découvrir et d'écrire la mélodie contenue dans un certain nombre de poèmes. Je réduisis en termes les plus simples possible tout ce qui se rapportait à cet art, et j'utilisai les lettres pour indiquer les notes de ma gamme, G [sol] pour désigner ce qui était au dessous, et .G au dessus, du C central [do médium]. Je dis ensuite à voix haute le premier vers d'un poème de la manière la plus sensible possible, et tout de suite après, je fredonnai et écrivis les notes que j'avais utilisées à chaque point de départ d'un mot parlé ».

la rationalité du discours. Elle cherche également à faire de cette émotion un objet scientifiquement repérable, voire quantifiable.

La partition composée pour la longue réplique du trio féminin de *On Baile's Strand*, tandis que Conchubar mène l'ordonnancement de la cérémonie d'allégeance de Cuchulain, constitue un bon exemple de cette psalmodie, à mi-chemin entre parole et chant¹¹⁸⁴. Ecrite en *la* majeur, elle repose sur deux séries de trois notes, une série ascendante *la/si/do* dièze, et une descendante *la/sol* dièze/*fa* dièze, se succédant en un jeu d'alternances ou de répétitions apparemment aléatoire. Cette sensation est accentuée par l'absence de mesure et de hiérarchie dans la durée des notes : la partition est une succession de rondes.

Une réflexion sur la conjonction entre sonorités, syntaxe, versification et organisation mélodique met au jour la logique musicale de ce fragment parlé-chanté : dans le texte, les vers sont des tétramètres à rimes plates entrecoupés parfois de trimètres ; à peu près tous sont des heptasyllabes, à l'exception de quelques vers un peu plus longs ou un peu plus courts. La régularité rythmique, alliée aux rimes, favorise le caractère hypnotique d'un texte marqué par les répétitions et les homophonies, selon un fonctionnement déjà spiralé qui annonce les effets sonores de *The Dreaming of the Bones* : le mot « driven » repris par « drive », lui-même par « thrive », « ruin » par « ruinous », « whirling » faisant écho à « whim », « wind », « wave », « wounds », lui-même repris par « hounds », etc. Les modules mélodiques, de leur côté, sont dictés par la syntaxe, et correspondent à des groupes de mots, groupe sujet, groupe verbal, groupe objet, subordonnée. Dans le même esprit, les ouvertures de phrase sont toujours marquées par un module ascendant, tandis qu'un module descendant accompagne toutes les fins de phrase. A l'intérieur des phrases, la mélodie ascendante, répétée plusieurs fois, relance le discours, avant que la mélodie descendante ne le referme ; une mélodie descendante peut également créer une pause à l'intérieur d'une phrase. Enfin la relance, comme la pause, sont parfois dramatisées ou accentuées par la répétition (simple, ou double, voire triple) soit du *la* dans le premier cas (*la si do la la si do*) soit du *fa* dans le second (*la sol fa fa la sol fa*). Dans le premier cas la reprise s'apparente à une reprise de souffle, comme si un élan était repris avant de reprendre le cycle de répétition, alors que dans le second la reprise est une pause, une forme de ré-assertion du discours.

L'étrangeté de la composition musicale vient de la superposition paradoxalement très naturelle entre la structure binaire des tétramètres et l'organisation ternaire des motifs musicaux. A un vers correspondent deux modules musicaux, auxquels viennent parfois

¹¹⁸⁴ Voir la partition en annexe 3 p. 605.

s'ajouter une ou plusieurs notes répétées, lorsque le nombre de syllabes le réclame. Enfin, une dernière subtilité vient du fait que si les notes sont toutes de même valeur, elles ne couvrent pas toujours qu'une syllabe, mais plutôt parfois un mot bisyllabique, ou même tout un groupe verbal ou nominal (cela arrive à quatre reprises, qui se répondent comme en écho). Le débit de parole varie donc nécessairement. Ainsi un rythme se recrée-t-il implicitement, induit par le rythme non-écrit et spontané de la parole. Une fois le *pattern* initial posé, toute la construction du chant repose sur les infinies variantes de relation entre ces deux figures mélodiques, alternées et répétées, séparées ou non par des reprises de notes.

Une telle structure mélodique, au cadre rythmique souple, en se superposant aux effets hypnotique des homophonies, emmène le chant vers la psalmodie ou la mélopée, c'est à dire un fragment chanté proche de la parole, parce que s'appuyant sur très peu de notes. A la simplicité du discours proche du langage quotidien – le « written speech » – répond la simplicité de la musique. L'apparente a-rythmie de la voix chantée tend à gommer l'accentuation des mots, et à créer un effet de « voix blanche ». Dans le même temps, à une simplicité de comptine se mêle une construction mélodique codée, presque savante, qui n'a d'aléatoire que l'apparence, et nous emmène vers les compositions liturgiques contemporaines très mathématiques d'un Arvö Pärt. Tous ces facteurs croisés sont source d'un effet d'« inquiétante étrangeté » qui exprime efficacement le caractère et le propos magiques des musiciennes.

On retrouve dans les trois chansons de *Deirdre*¹¹⁸⁵ le même type de notation musicale sans barre de mesure, dans une partition composée uniquement de rondes, et sans aucune indication de nuance. Autour d'une tonique obsédante, une gamme majeure est explorée note après note, selon une tessiture plus ouverte que dans *On Baile's Strand*. La fréquence des tierces mineures, des secondes diminuées¹¹⁸⁶, ajoutée à l'absence de pulsation rythmique, produit un effet litanique, que brisent parfois des ruptures provoquées par l'irruption d'une note plus aigue : les mots sont valorisés par les changements de notes. Les mélodies semblent d'une chanson à l'autre quasiment identiques, comme si les musiciennes ne faisaient que reprendre une méditation momentanément interrompue, marquant musicalement une identité discursive et émotionnelle : la musique constitue la forme de cette pensée parlée.

2.2.3. Speaking to the Psaltery.

¹¹⁸⁵ Il s'agit des chansons « Why it is Queen Edain said », « Love is an immoderate thing », et « They are gone », in *Var. Pl.*, pp. 353, 375 et 387. Ces musiques n'ont été créées que pour la reprise de 1908, Arthur Darley ayant composé les musiques pour la création en 1906 – mais de ces dernières, il ne reste aucune trace.

¹¹⁸⁶ Les séquences sol-la-sib-ré-mib-sol et parfois (descendant) sol-fa-ré-sib-la-sol.

Il est tentant d'associer cette diction psalmodiée, prônée par le poète comme par la musicienne, à la voix blanche des symbolistes, cette « lecture-écriture » qui vise à s'extraire de toute interprétation expressive du texte. Parce qu'elle cherche à gommer tout effet rythmique et lyrique jugé artificiel, l'absence de pulsation valorise une diction non ponctuée qui tend à la mono-tonie, évoquant une tradition de lecture inspirée par l'esthétique mallarméenne. Elle s'en démarque pourtant, ré-intégrant à la psalmodie un soutien instrumental, et composant, pour la voix, des lignes mélodiques, et pour l'instrument, un accompagnement harmonique.

Le psaltérion qu'Arnold Dolmetsch construit pour Yeats et Florence Farr, durant l'automne 1901¹¹⁸⁷, apporte en effet, par l'originalité de sa facture, une résolution à une contradiction qui, aux débuts de l'entreprise, restait dans l'impasse :

[...] we tried speaking through music in the ordinary way, under I know not whose evil influence, until we got to hate the two competing tunes and rhythms that were so often at discord with one another, the tune and rhythm of the verse and the tune and rhythm of the music¹¹⁸⁸.

Dolmetsch n'est pas non plus, loin s'en faut, une figure simplement folklorique, puisqu'il est l'un des premiers en cette fin de XIX^e siècle à faire rapidement autorité, dans le monde de la lutherie et de la critique musicale anglaise, dans le domaine de la musique ancienne et baroque, comme en témoigne un commentaire d'Arthur Symons :

¹¹⁸⁷ Les recherches de Yeats et Florence Farr sur la diction psalmodiée passent par de multiples étapes, dont la rencontre avec Dolmetsch n'est que l'aboutissement. Après la création de *The Countess Cathleen*, dès l'hiver 1899-1900, le poète introduit la comédienne devant la *Irish Literary Society* ; deux mois plus tard, elle fait une démonstration de *chanting*, identique à sa prestation théâtrale, devant la *Fellowship of the 3 Kings*, avec Anna Mather, et deux instrumentistes, à la harpe et au piano, tandis que Yeats en explique le principe et la méthode. La même année, Lady Gregory, de retour de Yougoslavie, offre à Yeats un luth monténégrin à une corde. Tous les lundis soir, accompagnée de ce luth et sous la supervision de Yeats, Florence Farr s'entraîne et forme de jeunes comédiennes, sur un répertoire poétique éclectique, sollicitant des auteurs tels que Thomas Sturge Moore, ou Lawrence Binyon (poète orientaliste et historien de l'art, qui travaille au British Museum). Yeats et Florence Farr rencontrent Dolmetsch à l'occasion de l'un de ses concerts du dimanche soir sur Charlotte Street, dont ils étaient de fréquents visiteurs. Dolmetsch leur soumet bientôt un psaltérion à double cordes accordées en demitons, permettant de résonner en accord avec la voix de Florence Farr, qualifiée par Dolmetsch de « voix d'or », au timbre grave. Sur Arnold Dolmetsch et le psaltérion, voir notamment l'article "Psaltery" in Yeats, *Collected Letters IV, op. cit.*, p. 725 ("Bibliographical and Historical Appendix"). Arnold Dolmetsch (1858-1940), né français de parents facteurs d'orgue et de piano, d'origine suisse, formé à la musique à Bruxelles, s'installe à Londres en 1883. Il enseigne le violon au collège de Dulwich. Facteur de viole, de luth, de clavecin et de piano, il travaille pour Gaveau, à Paris, de 1911 à 1914. Erudit, il publie *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth c.* Figure originale du monde artistique londonien, il est immortalisé par Ezra Pound dans son *Canto XXXI*, et par George Moore, qui lui consacre un roman, *Evelyn Innes*.

¹¹⁸⁸ W. B. YEATS, *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 16.

While music has been modernising itself until the piano becomes an orchestra, [...] this strange man of genius has quietly gone back a few centuries and discovered for himself an exquisite lost world¹¹⁸⁹.

Si le psaltérion n'eut, dans l'œuvre théâtrale de Yeats, qu'une carrière très éphémère – ce n'est encore qu'une harpe sur laquelle F. Farr joue dans *The Countess Cathleen*, et la seule pièce où il soit explicitement question du psaltérion est *The Hour-Glass*, où il est dit que l'ange tient l'instrument en main – sa facture éclaire pourtant la nature du travail musical effectué aussi bien avec que sans lui. Ses treize cordes ne sont en effet pas accordées chromatiquement, mais selon des intervalles plus aléatoires suivant les intonations de la voix parlées¹¹⁹⁰. Et le fait que ces cordes soient doubles (une note et son octave) manifeste le souci de valoriser les harmoniques plutôt que le phrasé mélodique.

Le psaltérion permet enfin à la musique de rencontrer les mots, et aux mots de rencontrer la musique :

I do not chant [...] or use the singing voice except in refrains [...] I simply speak as I would without music, and having discovered the drift of my voice in the phrase, indicate that on the psaltery¹¹⁹¹.

A quelques mois d'intervalle, Yeats publie l'article *Speaking to the Psaltery*¹¹⁹² et présente devant un public d'érudits et de curieux ce nouvel art, en annonçant triomphalement la renaissance de l'art oublié de la déclamation rythmique¹¹⁹³. Il s'en suit plusieurs tournées de conférences et de lectures dans un certain nombre de villes d'Angleterre (Manchester, Liverpool, Leeds, Edinburgh, Aberdeen, Dundee).

A la source de ce travail complexe sur la diction parlée-chantée, et la tentative d'en fixer les règles par une écriture musicale adaptée, il y a à coup sûr la volonté d'une rupture

¹¹⁸⁹ Arthur SYMONS, *A Reflection at a Dolmetsch Concert*, in *Plays, Acting and Music, a Book of Theory*, London, Constable and co., 1909, p. 268. Dolmetsch, après un siècle d'esthétique romantique, cherche à réhabiliter l'interprétation de Bach au clavecin et non au piano, ou de Rameau, Couperin et Scarlatti, sur des instruments baroques tels que la viole et le clavecin. Il contribue à faire redécouvrir tout le répertoire anglais et italien antérieur au XVIII^e siècle, interprété au luth, au théorbe et au violon baroque. Arthur Symons dit encore de lui : « Mr Dolmetsch is [...] the only living man who can read lute-music and play on the lute, an instrument of extraordinary beauty, which was once as common in England as the guitar still is in Spain » ; *ibid.*, p. 270.

¹¹⁹⁰ Une incertitude demeure en réalité sur ce point, et il est probable que Dolmetsch ait, sur l'instance de Florence Farr, tenté plusieurs types d'accords, en quart de tons ou en demi-tons, en quête d'une tessiture proche de la voix parlée de la comédienne.

¹¹⁹¹ Florence FARR, *The Music of Speech*, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁹² L'article « Speaking to the Psaltery » paraît en mars 1902 dans le *Monthly Review*.

¹¹⁹³ Ronald Schuchard nous signale que le 10 juin 1902, dans le hall de la "Clifford's Inn", sur Fleet street, Yeats, Arnold Dolmetsch, Florence Farr et ses deux nièces Dorothy et Helen, font une démonstration publique de leur nouvel art, qui remporte un succès de curiosité, et inaugure une longue série de conférence qui dura presque dix ans ; voir son article "The Countess Cathleen and the Chanting of Verse", in *Yeats Annual* n°15, *op. cit.*, pp. 50-53.

irréversible avec la rhétorique et le style emphatiques des théâtres victoriens, voire du « grand théâtre » français. Dans *The Speaking of Verse*, Arthur Symons associe implicitement cette rhétorique à une certaine tradition française de déclamation :

The two great dangers in the speaking of verse are the danger of over emphasising the meaning and the danger of over emphasising the sound. I was never more conscious of the former danger than when I heard a lecture given in London by M. Silvain, of the Comedie Française, on the art of speaking on the stage. The method of M. Silvain (who, besides being an actor, is Professor of Declamation at the Conservatoire) is the method of the elocutionist, [...] He has a large, round, vibrating voice, over which he has perfect command. [...] He has trained his voice to do everything that he wants it to do ; [...] But in all there was the same attempt : to treat verse in the spirit of rhetoric, that is to say, to over emphasise it [...] The danger of this method is that it is apt to turn poetry into a kind of bad logic [...]. There, precisely, is the danger of the French conception of poetry [...] Now in speaking verse to musical notes, as Mr Yeats would have us do, we are safe from this danger [...]¹¹⁹⁴

La re-découverte du baroque par Dolmetsch, et sa popularité soudaine, coïncident avec une égale volonté de distance à l'égard de l'emphase sentimentale et des fastes sonores de la musique romantique. De même que Yeats cherche à prendre ses distances avec les effets spectaculaires des théâtres dits « commerciaux », de même Dolmetsch, par son retour aux sonorités baroques, se démarque du sentimentalisme romantique. Arthur Symons, de son côté, souligne que la mise à l'écart de ce sentimentalisme n'implique pas la disparition de toute émotion, mais au contraire, son expression plus juste :

To the musicians of the XVIth and XVIIth century, music was an art which had to be carefully guarded from the too disturbing presence of emotion ; emotion is there always, whenever the music is fine music ; but the music is something much more than a means for the expression of emotion¹¹⁹⁵.

La presse, réagissant aux conférences du poète et de la musicienne, se fait l'écho d'une entreprise qui, en marchant dans les traces des musiciens baroques, retrouve les

¹¹⁹⁴ Arthur SYMONS, « The Speaking of Verse », in *Plays, Acting and Music*, *op. cit.*, pp. 176-178. « Lorsqu'on dit la poésie, les deux grands dangers sont : celui de donner trop d'emphase au sens, et celui de donner trop d'emphase au son. Je n'avais jamais été plus conscient du premier de ces dangers qu'en entendant une conférence donnée à Londres par M. Silvain de la Comédie Française, sur l'art de parler en scène. La méthode de M. Silvain (qui est non seulement acteur, mais professeur de Déclamation au Conservatoire), est celle de l'« élocutioniste », [...] Il a une voix ample, ronde, vibrante, qu'il maîtrise parfaitement. [...] Il a entraîné sa voix à faire tout ce qu'il lui demande. [...] Mais dans tout cela, il y avait toujours la même intention : celle de traiter la poésie dans un esprit de rhétorique, c'est-à-dire, de lui donner trop d'emphase. [...] Le danger de cette méthode, c'est qu'elle tend à changer la poésie en une sorte de mauvaise logique. [...] C'est précisément là qu'est le danger de la conception française de la poésie [...] Ainsi donc, si nous nous réglons, en disant un poème, sur des notes de musique, comme nous le demande Mr Yeats, nous évitons ce danger ».

¹¹⁹⁵ Arthur SYMONS, « A Reflection at a Dolmetsch Concert », *op. cit.*, p. 275. « Pour les musiciens du XVI^e et du XVII^e siècles, la musique était un art qu'il fallait soigneusement préserver d'une présence trop déstabilisante de l'émotion ; l'émotion est toujours présente, lorsque la musique est belle ; et en même temps la musique est bien plus qu'un moyen d'exprimer de l'émotion ».

problématiques de Caccini et Monteverdi, lorsqu'à la musique était dévolue la mission d'exprimer, sans « ornements superflus », le mouvement des passions.

The office of music, as Gluck said, is to enforce the expression of the sentiment without weakening it by superfluous ornament ; and the art of chanting is the invention of the revival of a conscious attempt to systematise in poetry the natural music which should exist in every sentence of ordinary conversation, and does, as Hazlitt noted, in moments of exaltation and excitement¹¹⁹⁶.

C'est encore Arthur Symons, pourtant, qui dénonce les limites de l'entreprise, en suggérant l'impasse d'un projet qui, en cherchant à fixer sur une partition la modulation naturelle de la voix, pour valoriser l'émotion sans tomber dans l'emphase, répond à un artifice par un autre artifice.

Mr Yeats thinks that this kind of reading can be stereotyped, so to speak, the pitch noted down in musical notes, and reproduced with the help of a simple stringed instrument [...] Miss Farr has a beautiful voice [...] She said the lines better than most people would have said them, but, to be quite frank, did she say them so as to produce the effect Mr Yeats himself produces whenever he repeats those lines ? The difference was fundamental. The one was a spontaneous thing, profoundly felt ; the other, a deliberate imitation in which the fixing of the notes made any personal interpretation, good or bad, impossible [...] I admit that the way in which most actors speak verse is so deplorable that there is much to be said for a purely mechanical method, even if it should turn actors into little more than human phonographs [...] but I cannot feel that it is possible to do much good by a ready made method of any kind¹¹⁹⁷.

Au détour d'une phrase, la comparaison avec le phonographe révèle, plus qu'Arthur Symons ne s'en doute lui-même, la nature réelle de l'entreprise. Les nouvelles techniques d'enregistrement qui surgissent au tournant du siècle, et le nouveau mode de perception de la voix qui en résulte, ne peuvent en effet qu'imprimer leur marque à une pensée qui fait de la voix une instance transcendante, expression d'un « ailleurs » aux multiples facettes,

¹¹⁹⁶ Article du *Times* du 7 mai 1903, cité dans W. B. YEATS, *Collected Letters IV, op. cit.*, pp. 887-888. « Le rôle de la musique, comme le disait Gluck, est de renforcer l'expression du sentiment, sans l'affaiblir par un ornement superflu ; et l'art de la psalmodie a été inventé par une volonté renouvelée de tenter d'adapter un système poétique à la musique naturelle qui devrait exister dans toute phrase de conversation courante, et qui paraît, comme Hazlitt le faisait remarquer, aux moments d'exaltation et d'enthousiasme ».

¹¹⁹⁷ Arthur SYMONS, « The Speaking of Verse », *op. cit.*, pp. 179-180. « Mr Yeats pense que ce type de lecture à haute voix peut être fixé une fois pour toute, et la hauteur de la voix indiquée par des notes de musique, et reproduite à l'aide d'un simple instrument à cordes. [...] Miss Farr a une voix magnifique. [...] Elle disait les vers mieux que la plupart des gens ne les auraient dits, mais à parler franchement, les disait-elle de façon à produire le même effet que Mr Yeats lui-même chaque fois qu'il répète ces vers ? La différence était fondamentale. L'une était chose spontanée, profondément sentie ; l'autre, une imitation délibérée dans laquelle les notes, étant fixées, rendaient impossibles toute interprétation personnelle, bonne ou mauvaise. [...] J'admets que la façon dont la plupart des acteurs disent la poésie est si déplorable que cela plaide fort en faveur d'une méthode purement mécanique, même si cela devait changer les acteurs en phonographes humains, ou presque. [...] mais je ne puis admettre qu'il soit possible de faire grand-chose de bon avec une méthode toute faite, quelle qu'elle soit ».

psychique ou surnaturel. De même que Yeats, à plusieurs époques, cherche par la science à corroborer l'idée de l'existence objective d'esprits avec lesquels communiquer, de même se laisse-t-il tenter par le désir de fixer rationnellement, par la diction parlée-chantée, les mouvements intérieurs et les sentiments. En visant à une sorte d'objectivité de l'interprétation, Yeats et Florence Farr croient aux vertus pédagogiques d'une système qui interdit aussi bien une diction ordinaire ou quotidienne des mots, qu'une diction trop emphatique. Mais l'allusion de Symons, même fortuite, au phonographe, révèle l'esprit d'une démarche qui dépasse l'anecdote individuelle pour s'inscrire dans l'imaginaire culturel d'une époque, et ne voit pas, paradoxalement, ce que la voix a précisément d'unique, et d'irréductible à un code, aussi subtil soit-il.

2.3. Franck Fay et la diction tragique.

Yeats ne parvient pas à reproduire, avec des acteurs anglais engagés pour les productions de l'*Irish Literary Theatre*, le travail effectué avec Florence Farr. C'est la raison pour laquelle il se tourne, à partir de 1902, vers une compagnie théâtrale amateur irlandaise, animée par Franck et William Fay¹¹⁹⁸.

2.3.1. La création de l'Irish National Theatre Society.

La rencontre s'opère par un double canal, direct et indirect : par Maud Gonne d'abord, dont les frères connaissent les activités au sein de l'association « Daughters of Erin »¹¹⁹⁹ ; et épistolairement, puisque Yeats, à la suite d'un article de Franck Fay sur *The Land of Heart's*

¹¹⁹⁸ William Fay (1872-1947) commence le théâtre en 1891. Formé par l'ex-actrice Maud Randford, il rejoint une troupe itinérante irlandaise « Fits-ups », dans laquelle il expérimente tous les métiers du théâtre : électricien, éclairagiste, décorateur, peintre, metteur en scène, comédien. Il passe ainsi six ans sur les routes, jouant quatre ou cinq « one-act-play » par soir, et acquiert ainsi une expérience qu'il investira dans une fonction de « stage manager » à l'*Irish National Theatre* puis à l'*Abbey Theatre*. Autodidacte, il n'a presque pas fait d'études, et ne semble pas très concerné par le « Irish Revival » – il dut être tiré par la manche par son frère pour aller voir *The Countess Cathleen* au théâtre. Son frère Franck (1870-1931), également autodidacte, s'intéresse tôt à l'histoire du théâtre et lit énormément, en marge d'une carrière de simple employé de bureau, et de ses sympathies nationalistes – il est proche de Griffith et du futur *Sinn Fein*. Yeats dira de lui : « Franck Fay is someone who knows more than any man I have ever known about the history of speech upon the stage ». Il étudie les techniques de la voix et de la parole, et passe de la théorie à la pratique en jouant dans les pièces dirigées par son frère. Pour une biographie plus détaillée, voir notamment James Flannery, *op. cit.*, et W. G. Fay and Catherine Carswell, *The Fays of the Abbey Theatre*, London, Rich and Cowan, 1935.

¹¹⁹⁹ L'association des *Daughters of Erin* avait été fondée par Maud Gonne en avril 1900, en riposte à la visite de la Reine Victoria en Irlande. Ses objectifs étaient de contribuer à la lutte pour l'indépendance, en particulier par des campagnes de boycott des produits anglais, d'encourager l'enseignement du gaélique, et d'aider les initiatives féminines en particulier en matière d'*art and craft*. L'association avait aussi des activités culturelles, notamment de théâtre amateur.

Desire dans le *United Irishman*, entame avec lui une correspondance¹²⁰⁰. Les deux frères dirigent depuis quelques années leur compagnie amateur « Ormond Dramatic Company », avec laquelle ils tournent des spectacles dans toute l'Irlande¹²⁰¹. Yeats, préférant le partenariat à la concurrence, les associe à ses projets dublinois, et va en réalité, par étapes, les absorber dans l'entreprise de l'*Abbey*. Russell a offert sa pièce *Deirdre* aux frères Fay jouée en gaélique avec leur compagnie¹²⁰². Propulsés dans un premier temps par leur association dans la *Irish National Dramatic Society*, dont ils deviennent les directeurs, ils profitent du succès de *Cathleen ni Houlihan*, pièce créée en avril 1902¹²⁰³. Mais leur compagnie disparaît, au profit de la nouvelle structure qui s'installe deux ans plus tard à l'*Abbey*, et dont Yeats assure désormais la direction. William Fay prend la responsabilité scénique des productions, et Franck se consacre au travail d'acteur et à la formation – en particulier vocale – de la troupe. Le partenariat entre les deux frères est productif : Franck est le mentor littéraire de William, tandis que ce dernier peut révéler à l'*Abbey* toutes ses qualités pratiques, rassemblant sur sa personne les fonctions de gestionnaire, de directeur technique, de metteur en scène et de chef de troupe. Ensemble ils purent stabiliser un groupe d'amateurs dublinois chevronnés, base militante solide d'un futur théâtre national. La collaboration durera sept ans, jusqu'en 1909.

Yeats trouve dans les deux frères les praticiens correspondant à son projet, de même que Franck et William trouvent, dans le groupe d'écrivains que forment Yeats, Lady Gregory, Synge, Russell, et quelques autres, le répertoire dont ils ont besoin pour le rayonnement qu'ils ambitionnent. Leurs maître-mots fédérateurs seront de ne jamais sacrifier le texte et la parole au profit d'effets théâtraux inutiles, et de défendre un répertoire spécifiquement national, mélangeant comédies et tragédies, poèmes dramatiques et pièces en prose. Cet accord persistera jusqu'à ce que les difficultés économiques fassent apparaître des différences de

¹²⁰⁰ Franck Fay écrit dans le *United Irishman* depuis 1899.

¹²⁰¹ Le nom « Ormond Dramatic Company » s'inspire simplement de la rue où ils vivent à Dublin. La compagnie joue surtout pour des sociétés de bienfaisance, où à l'occasion de fêtes locales, un répertoire de mélodrames et de comédies populaires.

¹²⁰² Début 1901, les deux frères obtiennent l'autorisation de monter *Deirdre* de Georges Russell (AE). Le 27 août de la même année, Yeats voit les frères Fay jouer à Dublin *The Deliverance of Red Hugh*, une pièce de Alice Milligan (1866-1953), poétesse et romancière irlandaise. L'*Irish Literary Theatre* avait déjà monté un autre de ses textes, *The Last Feast of the Fianna*. Il en ressort enthousiaste, comme en témoignent ces quelques phrases tirées de son autobiographie : « I saw William Fay's amateur company play Miss Milligan's *Red Hugh*, an historical play in two scenes in the style of Walter Scott. "Yonder battlements", all the old rattle-traps acquired modernity, reality, spoken by those voices. I came away with my head on fire. I wanted to hear my own unfinished *On Baile's Strand*, to hear Greek tragedy, spoken with a Dublin accent » (*Autobiographies, op. cit.*, p. 449). Cette découverte le détermine dans sa décision de leur confier la création de *Cathleen Ni Houlihan*. Franck et William associent à leur compagnie, pour cette entreprise, d'autres comédiens amateurs des *Daughters of Erin* ou de la Société Hermétique de Dublin. Le succès de l'initiative conduira à la fusion partielle de ces différentes équipes, et à la création de l'éphémère *Irish National Dramatic Society*.

¹²⁰³ *Cathleen* est jouée par Maud Gonne, tandis que Maire nic Sheublagh joue Delia Cahel, Miss Quinn joue Bridget, Dudley Digges joue Michael Gillan, et William Fay joue Peter Gillan.

sensibilité rhédibitoires : face aux réactions réticentes du public devant ces innovations, et aux menaces de désaffection de Miss Horniman, dès la saison 1905-1906¹²⁰⁴, les deux frères – et en particulier William –, pour remplir les caisses du théâtre, reviennent quasiment exclusivement à leurs pratiques initiales, celle des comédies et des « peasant plays » de facture traditionnelle, tournées vers le grand public¹²⁰⁵.

Dans l'intervalle, Franck Fay imprime sa marque à la quasi-totalité des créations ; dans les pièces de Yeats en particulier, il incarne successivement les rôles du Fou de *The Hour-Glass* (en mars 1903), de Seanchan dans *The King's Threshold* (en octobre 1903), de Forgael dans *The Shadowy Waters* (en janvier 1904, puis de nouveau à la reprise en novembre 1906), de Cuchulain dans *On Baile's Strand*, (à l'ouverture de l'*Abbey*, le 27 décembre 1904, son frère William, dédicataire de la pièce, jouant le Fou), de Naoise dans *Deirdre* (en novembre 1906), et enfin du mendiant Johnny Bocach de *The Unicorn from the Stars*, en 1907.

2.3.2. Franck Fay pédagogue de la voix : le « style français ».

Yeats reconnaît aux frères Fay un extrême respect pour le théâtre d'auteur, et à Franck une réelle compétence sur le jeu d'acteur et le travail de la voix.

Franck Fay agreed, yet he knew the history of all the conventions and sometimes loved them [...] He knew everything, even that Racine at rehearsal made his leading lady speak on musical notes and that Ireland had preserved longer than England the rhythmical utterance of the Shakespearian stage. He was openly, dogmatically, of that school of Talma which permits an actor [...] to throw up an arm calling down the thunderbolts of Heaven, instead of seeming to pick up pins from the floor¹²⁰⁶.

¹²⁰⁴ A partir de l'automne 1905, les fonds donnés par Miss Annie Horniman, une riche mécène britannique, permettent à l'*Abbey Theatre* de devenir professionnel. Annie Horniman (1860-1937), héritière d'une fortune construite dans le commerce du thé, étudie l'art, et se passionne très jeune pour le théâtre. Introduite par ce milieu auprès de Moina Bergson, elle entre à la *Golden Dawn* en janvier 1890, où elle rencontre Yeats, rentré juste après elle, et Florence Farr, entrée en juillet 1890. L'héritage familial lui permet de soutenir financièrement Florence Farr durant une saison à l'*Avenue Theatre*, au moment de la création de *The Land of Heart's Desire*, en 1894. Malgré un échec financier, l'expérience consacre son admiration pour Yeats, et son goût pour le patronage d'entreprises théâtrales. Outre son soutien à l'*Abbey* durant six ans, elle contribue aussi à la publication des *Collected Works* de Yeats en 1907-1908. On sait comment sa contribution plus directement artistique – les costumes de *The King's Threshold* – fut accueillie beaucoup plus fraîchement par la troupe comme par la critique : manifestement, elle y étalait maladroitement une fascination pour le faste des costumes wagnériens de Bayreuth. De caractère original, féministe avant l'heure malgré son éducation victorienne, source de nombreux conflits, elle est en effet également une amatrice passionnée de Wagner. Après un premier voyage à Bayreuth en 1884, elle ne cessera d'y retourner tous les ans jusqu'en 1914.

¹²⁰⁵ Qui plus est, cette crise, qui éclate durant la saison 1906-1907, n'éclate pas seulement entre les frères d'un côté, et les auteurs de l'autre. Elle est également révélatrice d'un fossé grandissant à l'intérieur même du triumvirat Yeats-Lady Gregory-Synge, Yeats ne supportant plus que les deux autres n'adhèrent pas à son esthétique du drame poétique. Dans ce contexte la mort de Synge, en 1909, marque de fait la fin de l'entreprise conçue et mise en place à partir de 1901.

¹²⁰⁶ W. B. YEATS, « A General Introduction for my Works », in *Essays and Introductions*, op. cit., p. 528.

Autodidacte, Franck dévore le répertoire européen, et s'intéresse aux recherches continentales, françaises ou scandinaves, qu'il suit notamment par les articles réguliers de William Archer dans le *Morning Leader*. A l'*Abbey*, il veut entraîner ses acteurs dans ce qu'il comprend d'une tradition française de pratique vocale. Ses informations, bien que de seconde main, sont très complètes : il a lu bon nombre de traités sur la voix en anglais, traductions ou citations détaillées de textes originaux français¹²⁰⁷. Ses articles sont remplis de compte rendus et d'éloges de Coquelin, Réjane ou Sarah Bernhardt, tandis qu'il conspuie les compagnies anglaises pour leur manque de technique, et leur pratique fondée uniquement sur le divertissement et les artifices de jeu. Il a vu, par exemple, Réjane et André Antoine jouer dans *La Parisienne*, de Becque, au *Her Majesty's Theatre*, à Londres¹²⁰⁸. Enfin, il s'intéresse également à Delsarte, et à son enseignement fondé sur l'expression des sentiments par le mouvement¹²⁰⁹.

Un traité comme *The Art of Speech in the Paris Conservatoire* permet d'apercevoir le degré de prestige et d'influence de cette « école française » en dehors des frontières de l'Hexagone. « There can be little doubt », déclare Solly dans son introduction, « that the Paris Conservatoire de Déclamation is the existing head quarters of instruction in the art of speech. There, at any rate, one has a teaching staff composed of some of the most eminent actors of the Comedie Française, an institution in which, whatever its defects, "l'Art de la Diction" is

¹²⁰⁷ Toutes ces informations nous sont fournies par un échange de correspondance entre Yeats et Franck Fay en décembre 1902. Yeats s'enquiert auprès de Fay des méthodes françaises de déclamation, et souhaite organiser une rencontre pour en parler avec Adeline Dudley, elle-même tragédienne d'origine bruxelloise (1858-1934), sociétaire de la Comédie-Française de 1883 à 1908. Dans cette correspondance, Fay recommande à Yeats la lecture de plusieurs ouvrages théoriques et techniques, en particulier ceux de Raymond Solly, *Acting and the Art of Speech at the Paris Conservatoire*, de l'essai *L'Art de l'acteur* de Talma, traduit en anglais sous le titre *On The Actor's Art* et préfacé par Henry Irving. Il lui envoie également une copie de *L'Art de dire le monologue*, des frères Coquelin (*L'Art de dire le monologue*, Paris, Paul Ollendorff, 1884), et lui suggère de demander à la tragédienne, outre des éléments bibliographiques, des précisions sur l'intonation de la diction tragique dans la tradition française, et sur la relation entre diction, geste, et expression des émotions.

¹²⁰⁸ En juin 1904, Franck Fay vient voir *Where There is Nothing* à Londres, et en profite pour découvrir Réjane au *Prince of Wales Theatre* et Sarah Bernhardt au *Her Majesty's Theatre*. Réjane joue avec Antoine dans *La Parisienne*. Il faut rappeler qu'André Antoine fut l'inspirateur de J. T. Grein qui dirige la *Stage Society* et l'*Independent Theatre* à Londres. Voir *Collected Letters III, op. cit.*, p. 606 (note 1).

¹²⁰⁹ Franck Fay s'intéresse à François Delsarte, en particulier à sa méthode associant l'expression des sentiments et des passions au vocabulaire des gestes et du mouvement. François Delsarte (1811-1871), élève au Conservatoire de Paris, puis ténor à l'Opéra-comique, commence une carrière de chanteur trop tôt interrompue par la perte de sa voix. Il la retrouve en travaillant sur son larynx, et passe dès lors le reste de sa vie à étudier les liens entre une sensation et son expression physique. Se dressant contre l'assujettissement du corps propre aux règles de la danse classique érigées depuis le 17^e siècle, son intuition est qu'il existe une vérité propre du corps dans l'expression des émotions, et que c'est dans l'expression d'un simple geste que l'on peut retrouver l'âme du mouvement. En cela il ouvre la porte, inconsciemment, à toute la danse moderne, voire à certains aspects du cinéma muet. Emile Jaques-Dalcroze, dont il sera question plus loin, fut l'un de ses disciples. Voir *Collected Letters III, op. cit.*, p.310 (note 1).

admittedly pushed to a point of general excellence nowhere else equalled »¹²¹⁰. En cinq courts chapitres, l'auteur passe en revue les différents aspects des techniques requises tantôt par la lecture, tantôt par l'interprétation scénique d'un rôle. Le texte est truffé d'innombrables citations des grandes figures de l'enseignement au conservatoire durant tout le XIX^e siècle¹²¹¹. Outre les développements techniques propres au travail vocal – respiration et articulation –, on y repère aisément les sources du travail de Franck Fay, tel que ses contemporains l'ont décrit, et où dominant en effet deux obsessions récurrentes : l'économie des mouvements, et la clarté d'une diction poétique articulant noblesse et « naturel ».

I have often heard Coquelin deliver monologues [...] And have always been struck by the fact that he illustrates them with less gesture than would be used by most English reciters ; one of the first rules to give to the reciter is this, no gestures¹²¹².

An actor *du boulevard* who happened to be seated beside me in the theatre could not understand it. « What kind of an actress is it » said he to me « that doesn't move ? » Does she move you ? » I said to him, « yes, certainly », « well ! my friend, that's the great thing »¹²¹³.

Outre qu'il fait de l'articulation, sous l'influence de Coquelin aîné, l'alpha et l'omega de toute bonne interprétation d'un texte, il donne de la diction des vers une méthode qui annonce ou préfigure le « written speech » de Yeats : envisager d'abord le contenu du discours, l'exprimer à voix haute de façon quotidienne, puis, après en avoir repéré le mouvement et l'intonation spontanée, ré-introduire cette intonation dans la diction du texte originel, de style plus soutenu.

¹²¹⁰ Raymond SOLLY, *Acting and the Art of Speech at the Paris Conservatoire, Hints on Reading, Reciting, Acting, and the Cure of Stammering*, London, Elliot Stock, 1891, p. V (Introduction). « On ne peut en douter : le Conservatoire de Déclamation de Paris est actuellement le quartier général de l'enseignement de l'art de la parole. Là tout au moins il y a une équipe enseignante composée des acteurs les plus éminents de la Comédie-Française, dans laquelle institution, quels que soient ses défauts, "l'Art de la Diction" est de l'aveu de tous poussé à un degré d'excellence qui n'a son égal nulle part ailleurs ».

¹²¹¹ En particulier Ernest Legouvé (1807-1903), Académicien français, Inspecteur général de l'Instruction Publique et auteur dramatique, co-auteur avec Scribe de *Adrienne Lecouvreur* ; et aussi Henri Dupont-Vernon, auteur de *Principes de diction*, et de *L'Art de bien dire* ; Joseph Samson (1793-1871), premier prix de conservatoire, sociétaire au Français de 1827 à 1863 ; Constant Coquelin, dit Coquelin l'aîné (1841-1909), également premier prix du conservatoire en 1860, élève de Régnier, puis pensionnaire au français, célèbre créateur du *Cyrano* de Rostand à la Porte Saint-Martin, face à Sarah Bernhardt en Roxane.

¹²¹² *Ibid.*, p. 24. « J'ai souvent entendu Coquelin dire des monologues [...] Et j'ai toujours été frappé par le fait qu'il les accompagne de moins de gestes que ne le feraient la plupart des récitants anglais ; la première règle à donner au récitant est celle-ci : pas de gestes ».

¹²¹³ *Ibid.*, p. 30. « Un acteur *du boulevard* qui se trouvait assis à côté de moi, ne le comprenait pas. « Quel genre d'actrice est-ce donc, qui ne fait aucun mouvement ? » me dit-il. « Vous émeut-elle ? » lui dis-je. « Oui certes », « Eh bien mon ami, c'est l'essentiel ».

M. Coquelin, who possesses personally, perhaps, the most remarkable force of utterance of any living actor, urges the importance of acquiring a magnificent articulation in the strongest terms. He writes « the articulation is to speech what drawing is to painting – it is at once the ABC, and the highest point of the art. It should be the first study of the actor ; the public *must* understand every word he says, however quickly he may say it¹²¹⁴.

In the delivery of the verse, [...] an expedient often resorted to in France is to put the essential ideas of the poet into forcible and familiar prose and then try it over aloud. Having thus discovered the natural inflexions which would be employed in ordinary speech, the problem is to combine with them the melody of the verse. This is achieved by adding a certain largeness and poetic accent to the delivery, combined with the observation of the metrical suspension of sound in the interior of the line called the *cesura* [...] Monvel [...] kept himself always at equal distance from the familiar and common tone to which absolute realism may lead, and from the mechanical emphasis or mannerism which a sing-song delivery inevitably produces¹²¹⁵.

Franck expérimente sur scène ses recherches sur la déclamation et la voix rythmée, et, comme enseignant auprès des acteurs amateurs engagés par la compagnie, fait travailler la voix comme un instrument. Globalement, dans cet apprentissage, une frontière entre parole et chant est, là encore, effacée, puisque ses sources d'inspiration sont aussi bien les grandes figures de la scène française que des maîtres de chant italien¹²¹⁶. Toute une première

¹²¹⁴ *Ibid.*, p. 5. « M. Coquelin, qui est peut-être, de tous les acteurs de notre époque, doué de la force d'élocution la plus remarquable, insiste dans les termes les plus vigoureux sur la nécessité d'acquérir une excellente articulation. Il écrit : « L'articulation est à la parole ce que le dessin est à la peinture – c'est à la fois l'a.b.c., et le degré le plus élevé de l'art. Ce devrait être la première étude de l'acteur ; le public *doit comprendre* chacun des mots qu'il prononce, quelle qu'en soit la rapidité ». Dans *L'Art de dire le monologue*, Coquelin aîné prend la défense du monologue en vers, et Coquelin cadet celle du monologue comique. En présentant des exemples précis, ils offrent à leurs lecteurs une méthode d'interprétation en rappelant l'importance de la représentation effective, qui implique un travail portant sur le mouvement, le débit, le ton, le tempo, la physionomie. Il s'agit d'écrits d'acteurs, spécialistes du texte parlé, joué sur une scène, devant un public : les monologues ne se réalisent que par l'interprétation, ils doivent comporter « le je ne sais quoi qui entre dans la salle ». « Il faut que le monologue soit envoyé à la volée sur le public », écrit le cadet. Et l'aîné : « allez crescendo [...] jusqu'à l'explosion finale ». L'interprétation publique que prônent les frères Coquelin prend le relais de l'interprétation oratoire, de cet art de l'éloquence, juridique et religieuse, qu'enseignent encore les manuels au XIX^e siècle ; l'art d'exprimer les pensées de l'intelligence et les affections du cœur par les inflexions de la voix, les traits de la physionomie et la variété des gestes, ce que l'ancienne rhétorique appelait action, concerne le débit, les gestes, tout ce qui anime le discours et qui saisit l'auditeur. Les professeurs distinguent avec soin la déclamation, où l'interprète s'identifie à celui qui parle, de la lecture, où il se pose en simple narrateur.

¹²¹⁵ *Ibid.*, pp. 26-27. « Dans la récitation de la poésie, [...] on a souvent recours en France à un expédient, consistant à transposer les idées essentielles du poète dans une prose vigoureuse et familière, puis à tenter de les dire à haute voix. Ayant découvert ainsi les inflexions naturelles que l'on emploierait dans le langage ordinaire, il s'agit alors de les combiner avec la mélodie de la poésie. On y parvient en ajoutant à la récitation une certaine ampleur, et une accentuation poétique, combinées avec l'observance d'une suspension métrique du son à l'intérieur du vers, appelée la *cesure*. [...] Monvel [...] se maintenait toujours à égale distance du ton commun et familier qui peut résulter du réalisme absolu, et de l'emphase ou affectation mécanique que produit fatalement une diction monotone ».

¹²¹⁶ William Fay décrit ainsi l'apprentissage personnel de son frère : « [...] his voice wasn't strong. But he was convinced that the basis of all good acting was good speaking, and good speaking depended on good voice production. He determined, therefore, that he would produce a speaking voice in himself, as the great italian masters produce the singing voice in their opera pupils [...] » ; in William FAY & Catherine CARSWELL, *The Fays of the Abbey Theatre*, New York, Harcourt Brace and Company, 1935, pp. 32-33.

génération d'acteurs porte ainsi la marque de son enseignement, et en particulier les deux sœurs Sarah et Molly Allgood, piliers du théâtre durant cette première époque. Son fils Gérard, interviewé en 1966, rapporte ainsi la description que Sarah Allgood, l'une des rares actrices-fétiche de Yeats, faisait de ce travail vocal :

Franck Fay emphasised clearness of speech, strength without loudness, and particularly the greatest possible tone variety¹²¹⁷.

Udolphus Wright, acteur à l'*Abbey* à partir de 1902, précise également :

He would make us sound a's and o's for hours, raising and lowering the key. He insisted on distinct final d's and t's. The ends of our sentences had to be well out. Sharp ! He saw to it that we took breathing exercises¹²¹⁸.

Franck Fay, au passage, veut casser la représentation stéréotypée que le public se fait de l'accent irlandais : sans pour autant l'éliminer, il n'est plus question de l'assimiler à la production d'un effet comique.

2.3.3. Franck Fay acteur.

Durant toute la carrière de comédien de Franck à l'*Abbey*, les commentaires récurrents des critiques portent sur son travail vocal. Pour Yeats, son interprétation remarquable du Fou dans *The Hour-Glass* en mars 1903, à peine un an après le succès de *The Countess Cathleen*, l'incite à lui proposer systématiquement, désormais, les rôles principaux, voire à écrire pour lui. C'est le cas dès l'été suivant, lorsqu'à Coole, il se consacre à l'écriture de *The King's Threshold* :

I am afraid you will have an exhausting part in Seanchan but you will find plenty to act and the best dramatic verse I have written to speak [...] I think it will play about an hour and a half. It is quite a long elaborate play, and is constructed rather like a Greek play. I think it is the best thing I have ever done [...] Your playing of the Fool in *The Hour-Glass* was beautiful, wise and subtle¹²¹⁹.

¹²¹⁷ Interview de Gérard Fay, 19 juillet 1966, cité par J. Flannery, *op. cit.*, p. 178. « Franck Fay mettait l'accent sur un discours clair, ferme sans être trop fort, et surtout sur la plus grande variété possible dans le ton ».

¹²¹⁸ Andrew J. STEWART, « The Acting of the Abbey Theatre », in *Theatre Arts*, XVII, March 1933, p. 245. « Il pouvait nous faire répéter des *o* et des *a* pendant des heures, plus haut, puis plus bas. Il insistait sur le *d* ou le *t* final. Les fins de phrase devaient être distinctes. Et attention : il veillait à ce que nous fassions des exercices respiratoires ! ».

¹²¹⁹ W. B. YEATS, Lettre à Franck Fay du 8 août 1903, in *Collected Letters III*, *op. cit.*, pp. 413-414. « Je crains que votre rôle dans Seanchan ne soit épuisant, mais vous y trouverez beaucoup de matière à jouer, et la meilleure poésie dramatique que j'aie écrite pour être parlée. [...] Je pense que la pièce durera environ une heure et demie. C'est une pièce très longue et complexe, et elle est construite un peu comme une pièce grecque. Je pense que c'est la meilleure chose que j'aie jamais faite. [...] Votre jeu, dans le rôle du Fou, dans *The Hour-Glass* était splendide, sage et subtil ».

Nous le suivons donc à la trace dans quatre de ses rôles majeurs : Seanchan, Forgael, Cuchulain, et Naoise.

A – *The King's Threshold*.

La création de *The King's Threshold* répond exactement à l'ambition de Yeats d'inventer une écriture tragique pleinement immergée dans la réalité vivante de l'Irlande : Franck Fay doit être cet acteur tragique qui, parlant avec son accent dublinois, fera le lien entre les tragiques grecs et le peuple irlandais. De fait, c'est sa diction qui suscite tous les commentaires, et Joseph Holloway, qui d'ordinaire n'est pas tendre pour les productions de l'*Abbey*, semble conquis :

William Butler Yeats's new one-act play in verse, *The King's Threshold*, was proved a thing of exceptional beauty to the eye and ear. The chief role, that of the banished poet, « Seanchan », was marvellously well played by F.J. Fay [...] Truly he lent the beauty of the voice to the poet's words ; and his delivery of the final speeches was as musical as the songs of birds, and fascinated the senses quite in the same indescribable manner. [...] All this may seem extravagant praise to only an amateur, but let any real judge of the beautiful and truthfully say otherwise, and I'll give way to his opinion, but not till then¹²²⁰.

De son côté Yeats, analysant ce mode de diction, revient sans en expliciter le paradoxe sur cette relation complexe entre le parlé et le chanté, lorsqu'une attention extrême portée par l'acteur à la fois à la ligne mélodique de la phrase ou du vers, et à sa logique rythmique, ne doit pour autant pas le faire basculer dans le chant, mais au contraire donner toute sa puissance à la parole.

An actor [...] has to say over and over again, but one does not mean that his speaking should be a monotonous chant. Those who have heard Mr Franck Fay speaking verse will understand me. That speech of his, so masculine and so musical, could only sound monotonous to an ear that was deaf to poetic rhythm, and no man should, as do London Managers, stage a poetical drama according to the desire of those who are deaf to poetical rhythm [...] It is possible, barely so, but still possible, that some day we may write play, and make our actors speak upon them – not sing, but speak¹²²¹.

¹²²⁰ Joseph HOLLOWAY, *op. cit.*, p. 26 (8 octobre 1903). « La nouvelle pièce en un acte et en prose de W. B. Yeats, *The King's Threshold*, s'est révélée d'une beauté exceptionnelle, à voir et à entendre. Le rôle principal, celui du poète banni, « Seanchan », était merveilleusement joué par F. J. Fay [...] En vérité, il prêtait aux paroles du poète la beauté de sa voix ; et sa façon de dire les derniers passages était aussi musicale que le chant des oiseaux, et envoûtaient les sens de la même façon indéfinissable. [...] Tout ceci peut paraître excessif comme louange adressée à un simple amateur, mais qu'un véritable juge de la beauté exprime sincèrement un autre avis, et alors seulement je me rangerai à son opinion ».

¹²²¹ W. B. YEATS, *Samhain 1904*, in *Explorations*, pp. 173-174 : « Un acteur [...] est obligé de répéter sans cesse la même chose, mais cela ne signifie pas que sa diction doive être une psalmodie monotone. Ceux qui ont entendu M. Frank Fay dire des vers me comprendront. Sa diction, si virile et si musicale, ne pourrait paraître

Tout est formulé de façon à mettre l'accent sur la dimension subjective et émotionnelle d'une performance conçue comme une communion, quasiment dans tous les sens du terme : l'acteur doit avoir avec la musique du vers une relation personnelle et passionnelle (« so cherish the musical lineaments... »), de même que l'auteur devrait s'interdire d'écrire pour un public non choisi, qui ne soit pas capable de recevoir l'offrande musicale de la parole poétique. A cet égard, un exemple emblématique de cette parole de communion extatique est la réplique de Seanchan chantée aux côtés de sa femme Fedelm, dans un moment d'égarement visionnaire, à la fin de la pièce. La musique, écrite par Florence Farr, permet une rencontre unique et originale entre les deux personnalités majeures de cette décennie à l'*Abbey*.

The four rivers that run there,
 Through well-mown level ground,
 Have come out of a blessed well
 That is all bound and wound
 By the great roots of an apple
 And all the fowls of the air
 Have gathered in the wide branches
 And keep singing there¹²²².

Dans un style de nouveau presque parlé, une strophe de huit vers déroule une seule phrase, en produisant un effet de boucle, de « there », en fin de premier vers, à « there », à la fin du dernier. Le personnage est pris dans le cercle d'une rêverie sans fin – la circularité exprimée par des termes tels que « bound » ou « wound » est en même temps spiralée, puisqu'un mouvement ascendant traverse aussi la strophe, du sol (« ground ») et des racines (« roots ») aux branches du pommier (« wide branches »). La strophe est syntaxiquement divisée en deux parties, autour de deux verbes principaux au present perfect (« have come » et « have gathered »). Chacune évoque une part de la vision édénique de Seanchan, celle des quatre fleuves, puis celle de l'arbre – vision qui rappelle également les images ésotériques de la *Golden Dawn*. Si l'on observe ensuite la partition de Florence Farr, est écrite en si bémol majeur, on s'aperçoit qu'elle ne contient, à l'égal de celle écrite pour *On Baile's Strand*, aucune mesure, et prend la forme d'une succession de rondes auxquelles les mots viennent librement s'articuler, formant des cycles qui se répètent en boucle, à la manière, toutes

monotone qu'à une oreille sourde au rythme de la poésie ; et personne ne devrait, comme le font les metteurs en scène londoniens, monter un drame poétique en se conformant au désir de ceux qui sont sourds au rythme de la poésie [...] Il est possible – tout juste, mais certainement possible – qu'un jour nous écrivions des notes de musique, comme le faisaient les Grecs semble-t-il pour une pièce entière, et que nous demandions à nos acteurs de parler en les suivant, non pas de les chanter, mais bien de les parler ». (tr. J. G.)

¹²²² *Var. Pl.*, p. 302. Voir la partition en annexe 4 p. 609.

proportions gardées, de ce que ferait un Philip Glass aujourd'hui. De même que les vers progressent au fil des homophonies, comme si un mot en engendrait un autre par le croisement entre un écho vocalique et une variation consonnantique, de même, le chant progresse de façon spiralée, revenant sans cesse sur les mêmes motifs, mais avec de légères variantes, comme s'il explorait, motif après motif, son propre champ vocal. Le texte lui-même, en se terminant par les mots « keep singing there », met en abyme le chant, ouvert sur lui-même.

B – De *The Shadowy Waters* à *Deirdre*.

Par la suite, chaque prestation de Franck Fay sera, à de rares exceptions près, saluée par la critique, tout du moins par celle qui admettra la logique d'un théâtre poétique fondée sur la déclamation tragique. A cet égard, si l'impression générale, laissée à la postérité, de la création de *The Shadowy Waters*¹²²³ est celle d'une performance ratée, et d'une erreur de programmation qu'il conviendrait de ranger, autant que faire se peut, aux oubliettes de l'histoire, cette impression doit être re-située dans le contexte de l'incompréhension générale vis-à-vis d'une forme qui échappe aux modèles du genre, incompréhension dont le jugement sans appel du *Irish Times* est une parfaite expression :

[The play] is not, and in its present form can never be, a drama. It is too vague, too weak, too artificial, too much laboured. It lacks energy in writing, it lacks action, it lacks human interest. If we are to have an Irish drama by all means let us have it. But let us not deceive ourselves. No living drama ever yet was written on a bogus harp, a handful of white birds, some conies hiding in the last ridge of the barley, a ship controlled by a vague dreamer whose spell lies bound up in the harp which plays a thing that is not music¹²²⁴.

Les réflexions contradictoires de Joseph Holloway, à la fois admiratif et désabusé, sont sans doute le reflet plus subtil d'une représentation marquée elle-même par un mélange d'audace et de maladresse :

¹²²³ La création *The Shadowy Waters* eut lieu le 14 janvier 1904, au *Molesworth Hall* de Dublin, avec Franck Fay (Forgael), Maire Ni Shiublaig (Dectora).

¹²²⁴ Article du *Irish Times* du 15 janvier 1904, cité dans W. B. YEATS, *Collected Letters III*, op. cit., p. 540 (note 4) ; le *Irish Daily Independent* émit un jugement aussi sévère, et le titre *The Shadowy Waters* fut caricaturé en *The Watery Shadows*. « [...] La pièce n'est pas un drame, et ne peut jamais l'être sous sa forme actuelle. Elle est trop vague, trop faible, trop artificielle, et trop laborieusement travaillée. Elle manque d'énergie dans l'écriture, elle manque d'action, elle manque d'intérêt humain. S'il faut que nous ayons un drame irlandais, ayons-le, certes. Mais ne nous abusons pas. Aucun drame vivant n'a jamais été écrit sur une harpe factice, une poignée d'oiseaux, quelques lapins cachés dans le dernier sillon de l'orge, un navire contrôlé par un vague rêveur dont le sortilège est lié à une harpe qui joue quelque chose qui n'est pas de la musique ».

The piece fairly mystified the audience by the uncanny monotony of its strange incomprehensibility, until a peculiar, not wholly disagreeable dreariness filled the minds of all who listened to the strange music of the chanted words. What it was all about was hard to say, but the atmosphere of the poet was caught by the interpreters in a way that compelled attention, despite the depression conjured up by the poet's weird imaginings [...] Had this dramatic poem any real dramatic life in it, it must have discovered itself under the living treatment given it by the players [...] But personally I am very pleased to have witnessed the experiment of presenting it on the stage. It was strangely tiresome but very beautiful and lovely at the same¹²²⁵.

Les maladroites de la mise en scène côtoient une vraie inventivité dans la relation établie entre musique des mots et musique instrumentale. Ainsi, lors de la création, comme de la reprise du spectacle en 1906 à l'*Abbey*, le violoniste et compositeur Arthur Darley¹²²⁶ fut sollicité pour créer une musique de scène jouée dans la scène d'envoûtement des marins et de Dectora par Forgael. La partition qui nous reste correspond à la scène écrite après l'échec de 1905, et avant d'autres révisions qui suivront la représentation, dans la perspective d'une publication en 1907. Elle s'ouvre sur le cri des marins "and I ! and I ! and I !" et se referme sur la fin de la déploration de Dectora à la mémoire de Iollan.

¹²²⁵ Joseph Holloway's *Abbey Theatre, a Selection from his Unpublished Journal « Impression of a Dublin Playgoer »*, ed. by Robert Hogan and Michael J. O'Neil, London, Southern Illinois University Press, 1967, p. 32 (Thursday January 14, 1904). « Le public a été complètement mystifié par cette pièce, sa sinistre monotonie, son hermétisme étrange, qui finissaient par emplir les esprits d'une tristesse inquiétante, pas entièrement désagréable, à l'écoute de la musique étrange de ces mots psalmodiés. Il était difficile de discerner le sens de tout cela, mais l'atmosphère voulue par le poète était traduite par les interprètes d'une façon qui captait l'attention, en dépit de l'état de dépression engendré par ses inventions d'un autre monde [...] Si ce poème dramatique contenait une véritable vie dramatique, elle aurait dû être révélée par la façon dont la traduisaient les acteurs. [...] Personnellement je suis très heureux d'avoir été témoin de la tentative de le produire sur la scène. C'était étrangement lassant, mais aussi très beau et très charmant ». Holloway signale aussi cruellement les détails manifestant la maladresse de la mise en scène : « F. J. Fay did not quite look the ideal lover as Forgael, nor did he lend variety enough to his delivery I thought. The headdress of Dectora made her tower above him, and in the love duet their long and short forms jarred a little on the poetic steeped imaginations of the audience » (*ibid.*, 15 janvier 1904, p. 33) ; plus loin, il distingue dans son jugement le jeu, qu'il apprécie, du texte, qu'il continue à juger en réalité non théâtral : « For the third and last time I witnessed *The Shadowy Waters*, and felt quite sad that such a beautiful work of art should have failed owing to the dense obscurity of the text » (*ibid.*, 16 janvier, p. 33). Yeats lui-même est conscient du décalage entre son écriture et l'attente du public : « Lady Gregory and my sister are enthusiastic about beautiful effect of *The Shadowy Waters* scenery, speech and so on, but as I warned the company such things cannot be popular » (lettre à John Quinn du 1er février 1904, in *Collected Letters III, op. cit.*, p. 540).

¹²²⁶ Employé pour ses compétences remarquées d'interprète, au violon, de musiques traditionnelles qu'il a lui-même rassemblées, Arthur Darley fut initialement sollicité, à l'ouverture de l'*Abbey* fin 1904, pour assurer des intermèdes musicaux entre les spectacles. C'est l'évidence de ses talents qui conduisit les animateurs du théâtre, au premier rang desquels Yeats, à lui demander de créer des musiques pour les spectacles eux-mêmes, au point de délaissier des partitions de Florence Farr au profit des siennes. Une telle remarque rend d'autant plus paradoxal le fait que nous n'ayons aucune trace de la partition des chansons de *Deirdre*. Qui plus est, cette partition était exactement contemporaine de celle de *The Shadowy Waters*, puisque les deux spectacles ont été créés à quinze jours d'intervalle, le 24 novembre 1906 pour la création de *Deirdre*, et le 8 décembre pour la reprise de *The Shadowy Waters* (et en même temps sa première représentation à l'*Abbey*), avec une distribution partiellement commune. Voir également note 286 p. 118.

I have not yet put Miss Farr's *Deirdre* music to the test of performances, but [...] I have little doubt but I shall find it all I would have it. Mr Darley's music was used at the 1st production of the play and at its revival last spring, and was dramatically effective. I could hear the words perfectly, and I think they must have been audible to any one hearing the play for the 1st or 2^d time¹²²⁷.

La partition se concentre sur le dialogue Forgael/Dectora, et saute à deux reprises les interventions des marins, d'abord avec ce que l'on appelle la "ale song", premier signe de leur égarement, puis avec l'envoûtement d'Aibric. Quoi qu'il en soit, elle consiste en un fragment d'une soixantaine de mesures à 4/4 ou 3/4, pour violon solo et voix. Elle alterne des moments de récitatif, durant lesquels musique et parole se déploient parallèlement sans contrainte de correspondance rythmique, et des moments (en l'occurrence trois) où elles se rejoignent dans les cris des marins puis dans les "O" déploratifs de Dectora. La liberté du récitatif permet à l'instrument de manifester toute sa virtuosité et ses qualités lyriques, par une grande variété de tempo (*vivace, andantino, andante, moderato*), d'intensité (du *piano* au *fortissimo*), ou de rythme (changements de mesure, fluidité de l'écriture) ; elle laisse à la parole toute sa clarté, lui délègue l'expression du sens, et prend en charge l'implicite émotionnel du discours. Les interprètes sont libres, dans le travail, d'affiner la relation sonore exacte entre les deux *media*. Les trois moments de rencontre, pour lesquels on suppose que la voix chante à l'unisson du violon – mais pas forcément, la seule contrainte certaine n'étant que rythmique – créent des pics d'intensité musicale et dramatique.

L'accueil de *On Baile's Strand*, onze mois plus tard, à l'ouverture de l'*Abbey*, met de nouveau l'accent sur les performances vocales de Franck :

A really fine poetic impersonation of Cuchullain was that of F.J. Fay, the music of whose speech and the beauty of whose diction, together with the natural dramatic effectiveness of his acting, excited all to admiration¹²²⁸.

Deux critiques, l'une élogieuse, l'autre accablante, permettent de mesurer l'enjeu de l'interprétation, qui s'inspire manifestement, dans l'esprit comme dans la technique, des

¹²²⁷ W. B. YEATS, « Music for use in the Performance of these Plays » (1908), repris dans *The Collected Works of W. B. Yeats, volume II – The Plays, op. cit.*, p. 757. « Je n'ai pas encore mis à l'épreuve de la scène la musique de Miss Farr pour *Deirdre*, mais [...] je suis pratiquement sûr d'y trouver tout ce que je peux désirer. On a utilisé la musique de Mr Darley pour la première représentation de la pièce et à sa reprise au printemps, et elle a été dramatiquement très efficace. J'entendais parfaitement les paroles, et je crois qu'elles étaient très nettes pour ceux qui entendaient la pièce pour la première ou la deuxième fois ». Voir la partition en annexe 5 p. 613.

¹²²⁸ Joseph HOLLOWAY, *op. cit.*, p. 50 (27 décembre 1904). « C'était une très belle interprétation poétique du rôle de Cuchullain que celle de F.J. Fay. Sa parole musicale, la beauté de sa diction, ainsi que l'effet dramatique et le naturel de son jeu ont provoqué l'admiration de tous ». La création de *On Baile's Strand* eut lieu le 27 décembre à l'*Abbey*, par la *Irish National Theatre Society*. Franck Fay interprète Cuchullain, et William Fay le Fou. Une version déjà révisée est donnée quelques mois plus tard à Oxford, Cambridge et Londres, puis Yeats ré-écrit entièrement la première partie, et cette nouvelle version est jouée à l'*Abbey* en avril 1906.

« monstres sacrés » à la française, et tente cependant, peut-être pas toujours avec succès, de garder une mesure qui évite de verser dans le mélodrame.

On Baile's Strand is one of the best acting plays that Mr Yeats has written [...] The poet has emerged somewhat from the shadows. There is less of the mystical and more of the human element in the composition than in most of Mr Yeats's dramas [...] Mr F.J. Fay's Cuchullain is as fine a piece of acting as could be seen on any stage, and his elocution is far better than could be heard in any of the theatres of commerce¹²²⁹.

There is a lack of dignity and of strength in the play which a considerable amount of melodramatic acting by Mr Franck Fay as Cuchullain did not serve to remove. Mr Fay's make up was reminiscent of Hamlet, and his acting of the part did not show Cuchullain as a man of action [...] Mr Franck Fay, although he departed somewhat from his usual method, spoke his lines well ; but neither in physique nor in his conception of Cuchullain's character did he show any relation to the heroic¹²³⁰.

Précisément, le leitmotif des critiques de *Deirdre* porte sur cette limite, semble-t-il parfois dépassée par Franck Fay, qui sépare la justesse vocale de l'emphase :

F.J. Fay's Naisi was vigorous in the dramatic movements and impressively subdued when occasion required. He spoke his lines with due reverence to the metre, and were it not for his lack of inches [...] He would have filled the eye as well as the mind [...] He sings his words too much on occasion, recalling Benson to my mind whenever he did so¹²³¹.

Cette sensation est amplifiée quelques jours plus tard, lorsqu'elle concerne également l'interprétation du rôle-titre :

I saw Yeats's *Deirdre* played for the second time to night and must confess that I thought it tame and lifeless [...] Sensuality is over the entire play, and nightly-decreasing audiences testify to the lack of interest taken in such-like work. Miss Darragh's « Deirdre » does not improve on acquaintance ; it lacks sincerity and charm¹²³².

L'heure n'est plus à l'enthousiasme, et Holloway est en réalité au diapason de la troupe de l'*Abbey*. Du reste, la salle se vide après la première. Cela s'était déjà produit dès la

¹²²⁹ Article du *Freeman's Journal* du 28 décembre 1904, in Robert HOGAN & James KILLROY, *The Modern Irish Drama, a Documentary History - II - Laying the Foundations, 1902-1904*, Dublin, Dolmen Press, 1976, pp. 128-129.

¹²³⁰ Article du *United Irishman* du 28 décembre 1904, in Robert HOGAN & James KILLROY, *op. cit.*, p. 130.

¹²³¹ Joseph HOLLOWAY, *op. cit.*, p. 76 (24 novembre 1906). « Le Naisi de F.J. Fay était vigoureux dans les mouvements dramatiques, et plein de douceur quand l'occasion le demandait. Il disait les vers avec le plus grand respect pour la métrique, et n'eût été sa taille trop modeste, [...] il aurait comblé les yeux autant que l'esprit. Il lui arrive de trop chanter ses paroles. Chaque fois qu'il le faisait, il me rappelait Benson ». L'allusion à Benson est significative : Franck Benson (1858-1939) est un des *actor-manager* que Yeats réprovoque le plus. Elève d'Irving au *Lyceum*, il se spécialise dans le répertoire shakespearien et antique.

¹²³² *Ibid.*, p. 77 (29 novembre 1906). « Ce soir j'ai vu jouer pour la deuxième fois la *Deirdre* de Yeats, et je dois avouer que je l'ai trouvée terne et sans vie [...] La sensualité envahit la pièce entière. Le public est moins nombreux chaque soir, ce qui démontre un manque d'intérêt pour ce genre d'œuvre. La "Deirdre" de Miss Darragh ne gagne rien à être mieux connue : elle manque de sincérité et de charme ».

reprise de *On Baile's Strand*, dix-huit mois auparavant¹²³³, ce qui avait eu pour conséquence de ne pas inscrire de drame poétique au répertoire des tournées durant la saison 1905-1906. Si le fossé qui séparait, depuis le début, l'esthétique de Yeats du public de l'*Abbey*, pouvait expliquer le phénomène, il ne pouvait pour autant dissimuler une crise interne à l'équipe, dans son fonctionnement comme dans ses choix, qui rejaillissait manifestement sur la qualité de ses prestations.

2.4. *The magic word is the chanted word* : monstres sacrés et voix d'or.

Le 21 novembre 1907, à la première de *The Unicorn from the Stars*, Franck Fay s'endort sur scène, ce qui provoque l'hilarité générale du public et de la presse : « Where there is nothing there is Mr Yeats », déclare le lendemain le chroniqueur de *The Dublin Evening Mail*. Cet incident ne fut que l'une des péripéties qui émaillèrent l'année 1907, et conduisirent à la rupture des trois co-directeurs avec le duo des frères, en janvier 1908¹²³⁴. Lorsque les difficultés s'accumulèrent, l'écart entre les personnalités et les projets, longtemps mis entre parenthèses, reprit le dessus. La conjonction entre une solide inimitié entre Annie Horniman et les deux frères, et des conflits concernant la programmation, fut à l'origine de la rupture d'une association qui avait été pourtant au cœur de toute l'entreprise de l'*Abbey*. Entre Yeats et Franck Fay, la partialité et la cruauté des jugements montrent leur focalisation sur leur propre frustration, et leur incapacité à percevoir la logique de leur personnalité respective. L'écrivain reproche à l'acteur de ne pas, ou ne plus, percevoir les enjeux de la diction tragique, et de se limiter à une compétence purement technique :

¹²³³ Le *Freeman's Journal* du 17 avril 1905 signale qu'à la deuxième représentation d'une reprise de *On Baile's Strand*, il n'y eut que 62 spectateurs, dans une salle de 562 places.

¹²³⁴ Les deux frères démissionnent ensemble en janvier 1908, et emmènent avec eux Brigid O'Dempsey, qui avait épousé William. Le conflit tient en réalité à des raisons multiples, dont certaines restent implicites : Yeats ménage aussi la susceptibilité de Miss Horniman, encore économiquement indispensable à la survie du théâtre. Cette dernière, au demeurant, le soutient dans sa défense du *Verse drama*, contre les traditions comiques des frères Fay : son désir à elle, de faire de l'*Abbey* un petit Bayreuth, rejoint le sien à lui, d'en faire un vrai théâtre national, faisant appel à des artistes extérieurs et à des subsides nationaux. Il est probable aussi que se raniment, dans ce contexte de crise, des différends politiques qui étaient restés à l'écart les années précédentes. Il ne faut pas oublier, par exemple, que Franck Fay écrivait de *The Countess Cathleen*, dans *The United Irishman* du 13 mai 1899 : « W. B. Y. celtic named puppets are really teutonic dolls » (cité par R. FOSTER in *Yeats, A Life I, op. cit.*, p. 210). Le nationalisme agressif de Fay, rejoignant celui de Griffith, se démarque des postures plus modérées de Yeats. Quoi qu'il en soit, William Fay et Brigid partent à Londres puis New York. William joue avec William Poel puis Granville-Barker, et entame bientôt une belle seconde carrière. Franck, par contre, trouvera plus difficilement sa place ; il gardera une rancune tenace à Yeats, même s'il revient occasionnellement, durant les années vingt, interpréter quelques rôles héroïques sur la scène de l'*Abbey*. Voir *Collected Letters IV, op. cit.*, appendix, pp. 885 sq.

Franck Fay is a born teacher of elocution up to a certain point, but people come from his hand certainly with great clearness of elocution, with a fine feeling for both line and passage as units of sound with a sufficient though less infallible sense of accent, but without passion, without expression, either in voice or gesture. William Fay has in comedy a most admirable understanding of gesture and of course of acting and expression, but his ear for verse is very defective, only experiment can say whether the two men together can teach verse speaking. I am doubtful, for verse expression is essentially different from prose expression [...] I hope that it may be possible by some such plan as the suggested elocution classes to make an annual visit of Mrs Emery to Dublin for teaching purposes, self supporting[...]¹²³⁵.

Franck Fay is always beautiful to listen to, but he is not improving, I am not quite sure that he is as good as he was¹²³⁶.

Franck Fay, de son côté, garde une rancune tenace vis-à-vis de celui dont il accuse désormais l'incompétence en matière scénique :

Yeats was an impossible creature to head a theatre ; his complete ignorance of acting is in itself sufficient to incapacitate him, and his impish faculty for making mischief in a small place like Dublin is another reason¹²³⁷.

On pourrait croire, à lire ces lignes, que Yeats compense le vide laissé par cette rupture avec Franck Fay, par une collaboration redoublée avec Florence Farr. Si cette dernière ré-apparaît en effet sur la scène de l'*Abbey* avec *Deirdre*, en 1908 puis 1911, cette reprise d'activité est à la fois éphémère et houleuse. Selon Ronald Schuchard, les représentations de 1911 se soldent par un échec public, en partie à cause de l'impréparation de Florence Farr, qui a repris le rôle de la première musicienne¹²³⁸. La rencontre d'Ezra Pound, par ailleurs, éclaire

¹²³⁵ W. B. YEATS, « Letter to the Directors of the *National Theatre Society* », 2 décembre 1906, in *Collected Letters IV, op. cit.* pp. 527 sq. « Franck Fay est un professeur d'élocution né, jusqu'à un certain point : les gens sortent certainement d'entre ses mains avec une grande clarté d'élocution, avec une bonne appréciation d'un vers ou d'un passage comme unité de son, avec un sens de l'accentuation suffisant, même s'il n'est pas infallible ; mais sans passion, sans expression dans la voix ni les gestes. William Fay a dans la comédie une compréhension admirable des gestes, et bien sûr du jeu d'acteur et de l'expression, mais il manque d'oreille pour entendre la poésie. L'expérience seule pourra dire si à eux deux ils sont capables d'enseigner la diction des vers. J'en doute, car l'expression de la poésie est totalement différente de celle de la prose. [...] J'espère qu'il sera possible, grâce à un projet tel que les classes d'élocution qui ont été suggérées, d'assurer les frais d'une visite annuelle à Dublin de Mrs Emery pour y délivrer son propre enseignement ».

¹²³⁶ *Ibid.*, p 532. Il est ici question de son interprétation de Naoise dans *Deirdre* ; Yeats corrobore de ce fait le jugement porté par Joseph Holloway ; voir *supra*. En réalité, les relations entre le poète et le comédien n'avaient jamais été faciles, et la description que donne Holloway des répétitions de *On Baile's Strand* montre que dès la première saison de l'*Abbey*, les deux tempéraments se heurtaient déjà vigoureusement : « Franck Fay [...] would explode with suppressed rage at his [Yeats's] interruptions during the first speeches he had to utter » ; in *Impressions...* p. 45 (31 oct. 1904).

¹²³⁷ Lettre de Franck Fay à Maire Garvey du 26 avril 1909, non publiée, citée par R. FOSTER, in *W. B. Yeats, A Life – I : The Apprentice Mage, op. cit.*, p. 378. « Yeats était un être impossible à la direction d'un théâtre ; son ignorance complète de la scène suffit à le disqualifier. Une autre raison est sa tendance malicieuse à jouer des mauvais tours, dans un espace aussi limité que la ville de Dublin ».

¹²³⁸ Pour la reprise de *Deirdre*, le 2 février 1911, on proposa à Maire O'Neil (Molly Allgood) le rôle de Deirdre et à sa sœur aînée Sara celui de la première musicienne – cinq ans auparavant, à la création, l'aînée incarnait le même rôle, mais sa cadette n'était que seconde musicienne. Le conflit entre les deux sœurs conduisit à faire

d'un jour nouveau une pratique qui révèle ses limites, et son ancrage dans des références culturelles trop associées au siècle précédent. Yeats, enfin, prend ombrage du départ de la comédienne pour Ceylan, à l'été 1912. Il n'en faut pas plus pour qu'il désavoue finalement celle qu'il a longtemps portée aux nues :

Since I wrote these words I did test in performance Miss Farr's *Deirdre* music, she herself taking the part of chief musician, and I approved of it though not strongly, but I do not recommend it to any producer of the play¹²³⁹.

Yeats, après avoir longtemps rejeté l'artificialité et la vulgarité des acteurs-vedettes des productions londonniennes, et défendu la pureté et la compétence de comédiens amateurs vouant leur énergie et leur temps à l'art du théâtre, opéra en l'espace d'un an un revirement de posture spectaculaire. La production de *Deirdre*, de ce point de vue, fut l'exemple emblématique de bagarres qui révélèrent, somme toute, son irrépressible fascination pour les monstres sacrés des scènes parisiennes ou londonniennes. La frustration de Yeats, dont aucun des drames poétiques ne fut inscrit au répertoire de la saison 1905-1906, ni à celui des tournées du premier semestre 1906, joua probablement un rôle dans sa décision d'engager successivement deux vedettes du *West End* pour incarner le rôle titre. Au détriment de Sarah Allgood, Laetitia Darragh¹²⁴⁰ fut sollicitée pour la création, avant que Mrs Patrick Campbell n'en assure une reprise triomphale deux ans plus tard¹²⁴¹.

appel à la dernière minute à Florence Farr pour remplacer Sara. Le résultat fut apparemment mitigé, comme l'indique Roy Foster (Voir Foster, *op. cit.*, chapitre 16). La comédienne était concentrée sur la dernière de ses conférences, « Ireland and the Arts of Speech », qu'elle donnait le 16 février suivant. Yeats avait en réalité déjà à plusieurs reprises noté sa versatilité, sans qu'il en prenne pour autant ombrage. En 1902, il écrit : « Before we recorded pitch we made many experiments in rhythmical speech and I found that Miss Farr would speak a poem with admirable expression and then speak it quite ineffectively time after time. She found it impossible to recall her moment of inspiration » (lettre du 7 juin 1902 au rédacteur de *The Academy*, in *Collected Letters III, op. cit.*, p. 196) ; un peu plus tard, il écrit à Lady Gregory, en des termes plus explicitement critiques : « I have arranged for another lecture [...] which I am to give in London on March the 7th [...] Mrs Emery made me extremely cross last night. I had some people there whom I had a particular reason (they were friends of Craig's and Ellen Terry's) for wanting to hear her at her best, and out of sheer laziness she gave the worst performance on the psalter I have ever heard. There are times when she makes me despair of the whole thing » (lettre à Lady Gregory du 6 janvier 1903, *ibid.*, p. 298).

¹²³⁹ W. B. YEATS, « Music for use in the Performance of these Plays », in *Collected Works, op. cit.*, p. 818.

¹²⁴⁰ Yeats découvre Laetitia Marion Dallas, alias Florence Darragh, pour la première fois dans la *Salomé* de Wilde en juillet 1905 avec Florence Farr. D'origine irlandaise, elle avait entamé une carrière londonnienne dans les années 1890, interprétant notamment Madame Alving dans les *Revenants* d'Ibsen. Proche d'Annie Horniman, elle la suit au *Gaiety Theatre* de Manchester en 1908, puis fonde le *Liverpool Repertory Theatre*. Cette proximité avec la mécène de l'*Abbey* explique en partie un choix de distribution manifestement stratégique de la part de Yeats, qui défend par ailleurs un élargissement culturel du répertoire et du recrutement. Les réactions à son interprétation de *Deirdre* furent partagées clairement en deux camps. A l'exception de Joseph Holloway, la critique est dans son ensemble élogieuse. Le *Freeman's Journal* déclare le 10 décembre : « a stately figure, who speaks fine verse with fitting exaltation of style » ; le *Daily Express*, à la même date : « She made a dignified queen, and she spoke her lines with faultless elocution » ; et le *Irish Times* : « Mr F. Fay and Miss Darragh [...] gave an excellent rendering of the verse ». Voir *Collected Letters IV, op. cit.*, pp. 540-541

La fin de la décennie voit donc s'interrompre une double collaboration, à laquelle se substitue un ralliement apparent à des pratiques et des personnalités très éloignées des déclarations initiales de l'*Irish Literary Theatre* comme de l'*Irish National Theatre Society*. On se trouve confronté à un double paradoxe, qui suscite des interrogations sur la cohérence, voire même tout simplement l'existence réelle, d'un projet scénique propre au répertoire dramatique du poète, et à ses exigences d'une pratique de la voix prolongeant cette dramaturgie d'une parole à la fois intime et épique, parole d'envoûtement et d'extase : d'une part, on l'aura deviné à lire l'analyse de leurs techniques vocales respectives, tout semble en réalité opposer, dans leur pensée comme dans leur pratique, Florence Farr et Franck Fay, l'actrice bohème du Londres *underground*, et le comédien autodidacte des faubourgs dublinois. Et d'autre part, quand bien même ce paradoxe là trouverait sa résolution, il est pour le moins troublant de penser qu'en sollicitant Florence Darragh ou Mrs Patrick Campbell, Yeats s'adresse à deux figures qui ont à plusieurs reprises travaillé avec et sous la direction des *actor-manager* dont il s'est, parfois un ou deux ans auparavant, démarqué le plus violemment, en particulier Forbes Robertson ou Beerhobm-Tree. On reste même interloqué par une déclaration glissée au détour du règlement de comptes du poète avec ses co-directeurs, Lady Gregory et Synge, prélude aux mutations de l'année 1907 – déclaration révélatrice, s'il en est, de préjugés inavoués jusqu'alors :

(note). A l'inverse, s'il n'est pas étonnant que Franck Fay réagisse violemment à l'idée qu'elle remplace Sarah Allgood dans *Dectora*, il est remarquable que Holloway, même élogieux, relève le décalage entre la comédienne et le style de l'*Abbey* : « [...] despite her mannerism of extending her arms outward with palm of hands downwards (a Sarah Bernhardt trick), she [Miss Darragh] was often very graceful and imposing in her attitude » (J. HOLLOWAY, 12 décembre 1906, in *op. cit.*, p. 78). Plus tard, William Fay résume le problème par une image devenue célèbre : « She was manifestly a highly trained professional, the like of which was not among us [...] It was like putting a Rolls Royce to run in a race with a lot of hill ponies up the Mountains of Mourne, bogs and all. The ponies, knowing each inch of the way, could outpace the Rolls every time. On the one hand, Miss Darragh made our company look young and simple, and on the other hand, their youth and simplicity made her look as if she were over-acting » (W.G. Fay, in *The Fays of the Abbey Theatre*, cité par Robert Hogan, *op. cit.*, p. 68).

¹²⁴¹ On ne reviendra pas en détails sur la vie et la carrière de Mrs Patrick Campbell, née Béatrice Stella Tanner (1865-1940). Veuve d'un époux mort en Afrique du Sud en 1900, elle devint célèbre dès les années 1890 dans ses interprétations des pièces de Pinero, puis Ibsen, Shakespeare, et Shaw, qui créa pour elle le rôle d'Eliza Doolittle dans *Pygmalion*. Elle a joué entre autres avec Beerhobm Tree et Forbes-Robertson. Son interprétation de Deirdre fit évidemment couler beaucoup d'encre. Le *Freeman's Journal* du 10 novembre 1908 déclare : « Never before have the beauties of this play been brought out as they were last night with Mrs Patrick Campbell in the principal part.[...] Deirdre is on the stage throughout the entire play, and the different elements of her nature are revealed to us in poetic language, sparkling with brilliancy. At one moment she is full of tenderness, recalling to Naisi's memory some incident of their love, at another her voice hardens as she grows fearsome of the fate before her and her lover, and at another her eyes flash and her voice is full of passion as she utters defiance at her captor, or recoils with scorn from his advances. All these varying emotions were interpreted last night by Mrs Campbell in a manner which held the audience spellbound. The beautiful words were beautifully spoken, and not only in her speech, but in her every motion » (Voir Robert HOGAN, *Modern Irish Drama*, vol. 3, *op. cit.*, pp. 230-231).

From the first day of the Theatre I have known that it is almost impossible for us to find a passionate women actress in Catholic Ireland¹²⁴².

S'agissant pourtant de trouver un fil conducteur à ces écarts de discours, les indices ne manquent pas qui manifestent des arrière-pensées précises et récurrentes : la première, et non des moindres, étant qu'avec ou sans psaltérion, qu'il s'agisse de *The King's Threshold* ou de *Deirdre*, la Grèce semble le modèle suprême d'un projet qui cherche à retrouver les traces mythiques des origines du théâtre, et d'une conjonction entre dimension sacrée et dimension profane de la représentation. C'est ce que martèle Yeats à longueur d'article, de lettre, ou de déclaration programmatique :

It is possible, barely so, but still possible, that some day we may write musical notes as did the Greeks, it seems, for a whole play, and make our actors speak upon them – not sing, but speak. Even now, when one wishes to make the voice immortal and passionless, as in the Angel's part in my *Hour-Glass*, one finds it desirable for the player to speak always upon pure musical notes, written out beforehand and carefully rehearsed¹²⁴³.

I want the whole opening of the play done in a grave statuesque way as if it were a Greek play¹²⁴⁴.

[...] One of my fellow playwrights is going, I have hope, to take the other side, and to make a play that can be played after it, as in Greece the farce followed the tragedy¹²⁴⁵.

Ce rapprochement est confirmé par la critique.

Like other poets, he [Mr Yeats] hates the musical apparatus which, in an ordinary way, simply distracts attention from the words, or, if it does at all interpret the words, catches them up into an alien sphere and interprets them not in the manner desired by the poet. Mr Yeats feels sure that in the Hellenic world this was not so, and that it ought not to be so now¹²⁴⁶.

Or, c'est bien cet « héliénisme », de l'image comme de la performance vocale, qui fédère dans l'imaginaire de Yeats, et malgré toutes leur différences, Florence Farr, Florence Darragh

¹²⁴² W. B. YEATS, Lettre aux directeurs de la *National Theatre Society*, du 2 décembre 1906, in *Collected Letters IV*, *op. cit.*, p. 532. « Dès le premier jour du Théâtre [de l'Abbaye], je savais qu'il nous est presque impossible de trouver une comédienne douée de passion dans l'Irlande catholique ».

¹²⁴³ W. B. YEATS, *Samhain 1904*, « The Play the Player and the Scene », in *Explorations*, *op. cit.* p. 174 : « Il est possible – tout juste, mais certainement possible – qu'un jour nous écrivions des notes de musique, comme le faisaient les grecs semble-t-il pour une pièce entière, et que nous demandions à nos acteurs de parler en les suivant, non pas de les chanter, mais bien de les parler. Déjà actuellement, si l'on veut rendre une voix immortelle et sans passion, comme celle de l'Ange dans mon *Sablier*, on s'aperçoit qu'il est préférable de faire toujours parler l'acteur sur des notes pures, écrites auparavant, et qu'il aura soigneusement répétées ». (trad. B. Loing).

¹²⁴⁴ W. B. YEATS, Lettre à Franck Fay du 14 août 1903, in *Collected Letters III*, *op. cit.*, p. 417.

¹²⁴⁵ W. B. YEATS, préface à *Poems, 1899-1905*, in *Var. Pl.*, p. 13.

¹²⁴⁶ Article du *Manchester Guardian* du 19 mai 1903, cité in *Collected Letters IV*, *op. cit.*, p. 888 (Bibliographical and Historical Appendix).

et Mrs P. Campbell. Arthur Symons en fait de son côté une analyse qui problématise la démarche de Yeats, et l'articule aux expériences de Gilbert Murray :

Was there ever at any time an art, an acquired method of speaking verse, as definite as the art and method of singing it ? The Greek, it has often been thought, had such a method, but we are still puzzling in vain over their choruses, and wondering how far they were sung, how far they were spoken [...] At the present day, there is [...] mere chaos, individual caprice, in the speaking of verse as a foolish monotonous tune or as a foolishly contorted species of prose [...] An attempt has lately been made by Mr Yeats with the practical assistance of Mr Dolmetsch and Miss Florence Farr, to revive or invent an art of speaking verse to a pitch sounded by a musical instrument. [...] The experiment has been tried in the performances of Mr Gilbert Murray's translation of the « Hippolytus » of Euripides. Here, then, is the only definite attempt which has been made in our time to regulate the speech of actors in their speaking of verse¹²⁴⁷.

D'autre part, et surtout, l'obsession qui fédère deux entreprises aussi dissemblables que celles de Florence Farr et de Franck Fay, et qui explique, sinon justifie, leur reniement, est celle de l'envoûtement par la voix. Yeats en fait l'aveu dès 1899, dans une formulation heureuse qui fait se superposer le chant et l'enchantement, et rassemble en elle, dans leur diversité, toutes les expériences de la décennie qui va suivre :

I want to do a little play which can be acted and half chanted and so help the return of bigger poetical plays to the stage. This is really a magical revolution, for the magical word is the chanted word¹²⁴⁸.

Cette parole parlée-chantée, d'une simplicité telle que l'on se situe plus dans la litanie que dans la mélodie, dans le chantonnement que dans la chanson, emmènent la parole vers une psalmodie proche de la prière, voire d'une profération analogue aux « mantras » orientaux, prononcés et répétés à l'infini. Là encore, Yeats manie le paradoxe sans complexe, puisqu'il ne cesse de souligner l'importance de l'audibilité des mots dans un tel parti-pris sonore, avant de dire exactement le contraire à propos de la réplique des trois femmes de *On Baile's Strand* :

¹²⁴⁷ Arthur SYMONS, *op.cit.*, p. 173. « Y a-t-il jamais existé un art, une méthode éprouvée pour dire la poésie, aussi définie que l'est l'art et la méthode pour la chanter ? On a souvent pensé que les Grecs possédaient une telle méthode, mais nous ne cessons de nous casser la tête en vain sur leurs chœurs, nous demandant dans quelle mesure ils étaient chantés ou parlés [...] A l'heure actuelle, il n'est [...] que chaos, caprice individuel, dans la façon de dire la poésie comme une mélodie absurde et monotone, ou comme une forme absurde de prose contorsionnée [...] Mr Yeats, avec l'aide concrète de Mr Dolmetsch et de Miss Florence Farr, a récemment tenté de faire revivre ou d'inventer un art de dire la poésie selon le ton donné par un instrument de musique. [...] L'expérience en a été tentée dans les représentations de l'« Hippolyte » d'Euripide dans la traduction de Mr Gilbert Murray. C'est donc là la seule tentative concrète qui ait été faite à notre époque pour régler la diction des acteurs qui disent la poésie ».

¹²⁴⁸ W. B. YEATS, lettre à AE, novembre 1899, in *Collected Letters II*, *op. cit.*, p. 464. « Je veux écrire une petite pièce qui puisse être jouée et à demi psalmodiée pour aider ainsi au retour sur scène de pièces poétiques plus importantes. C'est vraiment une révolution dans le domaine de la magie, car le monde magique est celui de la parole chantée ».

Very little of the words of the song of the three women can be heard, for they must be for the most part a mere murmur under the voices of the men. It seemed right to take some trouble over them¹²⁴⁹.

C'est la raison pour laquelle, dans son propre commentaire des partitions, l'effet de magnétisme provoqué par la rythmique incantatoire du parlé-chanté repose sur le son, plus que sur le sens des mots, et vise à mettre l'auditeur en contact avec une mémoire sensible inconsciente :

The songs in *Deirdre*, in Miss Farr's and in Miss Allgood's setting, need fine speakers of verse more than good singers ; and in these, and still more in the song of the three women in *On Baile's Strand*, the singers must remember the natural speed of words. If the lyric in *Baile's Strand* is sung slowly it is like church singing, but if sung quickly and with the right expression it becomes an incantation so old that nobody can quite understand it. That it may give this sense of something half forgotten, it must be sung with a certain lack of minute feeling for the meaning of the words, which however, must always remain words¹²⁵⁰.

Cette psalmodie opère donc, sous couvert de la reconstitution hypothétique d'une tradition, une relecture du modèle à la lumière des pratiques de sociétés telles que la *Golden Dawn*. Il ne faut pas lire autrement l'allusion de Yeats à des cérémonies

[with] wild-eyed men speaking harmoniously to murmuring wires while audiences in many-coloured robes listened, hushed and excited¹²⁵¹.

Florence Farr, de son côté, n'hésite pas à fonder sa pratique sur la pensée orientale concernant les vibrations sonores :

Matter concerns us for a little time but style concerns us for all time. And style is the appreciation of phrases as melodies, not merely as the expression of thought. The vedantists tell us that sound is the elemental correspondence of etheric spaces, the root of measurable things. [...] The mystery of sound is made manifest in words and in music [...] We are overwhelmed by the chatter of those who profane it [...]¹²⁵².

¹²⁴⁹ *Var. Pl.*, p. 526.

¹²⁵⁰ W. B. YEATS, *Music for use in the Performance of these Plays*, in *Collected Works*, *op. cit.*, p. 758.

¹²⁵¹ W. B. YEATS, *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 14. « [avec] des hommes aux yeux inspirés récitant d'une voix harmonieuse, accompagnés du murmure des cordes tandis qu'une assistance en robes de toutes couleurs écoutait, silencieuse et émue » (tr. C. R., *Essais et Introductions*, p. 188).

¹²⁵² Florence FARR, *The Music of Speech*, *op. cit.*, p. 21. « Le fond nous préoccupe de temps en temps, mais le style nous préoccupe constamment. Et le style, c'est l'appréciation des phrases en tant que mélodies, beaucoup plus qu'expression de la pensée. Les adeptes des Veda nous disent que le son est l'élément correspondant aux espaces éthérés, la racine de toutes les choses mesurables. [...] Le mystère du son est rendu manifeste par les paroles et la musique. [...] Nous sommes accablés par le bavardage de ceux qui le profanent [...] ».

C'est encore Arthur Symons qui, à son insu, et grâce à la fois à sa curiosité, son érudition, et ses talents de critique, montre les liens souterrains qui unissent Florence Farr, Coquelin aîné, Sarah Bernhardt, et Arnold Dolmetsch : en les plaçant côte à côte dans sa synthèse critique *Plays Acting and Music*, il met en évidence ce paradigme très fin de siècle de l'ensorcellement et du mystère, qui associe les uns et les autres dans une même dimension alchimique de l'art :

In a music room, which is really the living room of a house, with viols hanging on the walls, a chamber organ in one corner, a harpsichord in another, a clavichord laid across the arms of a chair, this music seems to carry one out of the world, and shut one in upon a house of dreams, full of intimate and ghostly voices¹²⁵³.

The art of Sarah Bernhardt has always been a very conscious art, but it spoke to us, once, with so electrical a shock, as if nerve touched nerve, or the mere « contour subtil » [sic] of the voice were laid tinglingly on one's spinal cord, that it was difficult to analyse it coldly. The acting was like a passionate declaration, offered to some one unknown ; it was as if the whole nervous force of the audience were sucked out of it and flung back, intensified, upon itself, as it encountered the single, insatiable, indomitable nervous force of the woman¹²⁵⁴.

La fascination qu'exerce Mrs Patrick Campbell sur Yeats n'a pas d'autre explication que l'ensorcellement de sa « voix d'or », qui l'associe aux monstres sacrés français, et la démarque radicalement, selon lui, des acteurs à la mode du *West End* de Londres : alors que les Benson et autres Robertson ne font que s'agiter sur scène, et produire des effets mélodramatiques, elle, de son côté, par la densité et la précision de son jeu et de sa voix, dégage un magnétisme particulier qui lui permet de mêler abandon à la passion et contrôle de soi, et d'exprimer la dimension transcendante du théâtre tragique défendu par le poète – c'est ce qu'il lui écrit en 1901 :

Your acting seemed to me to have the perfect precision and delicacy and simplicity of every art at its best [...] That is exactly what I am trying to do in writing, to express myself without waste, without emphasis. To be impassioned and yet to have a perfect self-possession, to

¹²⁵³ Arthur SYMONS, *op. cit.*, pp. 270-271. « Une salle de musique, en réalité la salle de séjour d'une maison, avec des violes accrochées aux murs, un orgue dans un coin, une harpe dans un autre, un clavicorde en travers des bras d'un fauteuil, cette musique paraît vous emporter hors du monde, et vous enfermer dans une maison de rêves, pleine de voix intimes et fantomatiques ».

¹²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 17-18. « L'art de Sarah Bernhardt a toujours été un art très conscient, mais il nous communiquait alors comme un choc électrique, comme si un nerf touchait un nerf, ou comme si le « contour subtil » de sa voix suffisait à faire passer un frisson le long de votre épine dorsale, si bien qu'il était difficile de l'analyser de sang froid. Son jeu était comme une déclaration passionnée adressée à quelque inconnu ; c'était comme si toute la force nerveuse du public lui était retirée puis renvoyée brusquement, avec une intensité redoublée par le contact avec la force nerveuse unique, insatiable, indomptable de cette femme ».

have a precision so absolute that the slightest inflection of voice, the slightest rhythm of sound or emotion plucks the heart-strings¹²⁵⁵.

Les prouesses techniques de voix incantatoires constituent pour Yeats une synthèse glorieuse, virtuose et amplifiée à l'extrême, de certains des éléments travaillés séparément par Florence Farr et Franck Fay, lesquels apparaissent du coup comme de pâles figures à côté de « la divine » Sarah : l'utilisation de la voix medium, la musicalité, l'amplitude sonore, du plus murmuré au plus puissant¹²⁵⁶. Cette virtuosité, associée à une économie gestuelle particulièrement grande, donnait à son jeu un charisme et une puissance tragique jugés exceptionnels. La voix de Sarah Bernhardt, se souvenait Mucha, qui travailla pour elle de 1894 à 1900 en réalisant ses affiches, était « sans défaut et si bien maîtrisée qu'elle pouvait murmurer doucement, gronder avec fureur, et revenir immédiatement au *pianissimo* d'un doux carillon »¹²⁵⁷. Juvet souligne également le rapport inversement proportionnel qui existait chez elle entre le caractère elliptique du geste et la violence de l'affect qui en résultait,

¹²⁵⁵ W. B. YEATS, Lettre à Mrs P. Campbell du 19 novembre 1901, in *Collected Letters III, op. cit.*, p. 122. Le poète avait vu la veille jouer l'actrice dans la pièce de Bjornson, *Beyond Human Power*, au *Royalty Theatre*. « Votre jeu me paraît avoir la précision, la délicatesse, la simplicité parfaites d'un art à son plus haut niveau. [...] C'est exactement ce que je m'efforce de faire en écrivant : m'exprimer sans excès, sans emphase. Être passionné, et rester pourtant en parfaite possession de soi, être d'une précision si absolue que la moindre inflexion de la voix, la plus légère variation du son ou de l'émotion fasse vibrer les cordes du cœur ».

¹²⁵⁶ Comme le fait remarquer Jean-Jacques Roubine, cette virtuosité vocale des monstres sacrés, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, suscite une égale virtuosité rhétorique chez les critiques dramatiques : leur analyse, aussi bien technique que psychologique, des modulations de la voix d'une Sarah Bernhardt, est aussi précise que volubile. Arthur Symons n'échappe pas à cette règle, au point que nous ne résistons pas à la tentation de nous attarder sur sa critique de *Phèdre*, qui n'a pas pu ne pas influencer significativement Yeats lui-même. A propos de l'actrice, il dit donc : « Her voice caresses and excites like a touch ; it has a throbbing, monotonous music, which breaks deliciously, which pauses suspended, and then resolves itself in a perfect chord. Her voice is like a thing detachable from herself, a thing which she takes in her hands like a musical instrument, playing on the stops cunningly with her fingers. Prose, when she speaks it, becomes a kind of verse, with all the rhythms, the vocal harmonies, of a kind of human poetry. Her whisper is heard across the whole theatre, every syllable distinct, and yet it is really a whisper. She comes on the stage like a miraculous painted idol, all nerves ; [...] she tears the words with her teeth, and spits them out of her mouth, like a wild beast ravening upon prey ; but there is always dignity, restraint, a certain remoteness of soul, and there is always the verse, and her miraculous rendering of the verse, to keep Racine in the right atmosphere. Of what we call acting there is little, little change in the expression of the face. The part is a part for the voice, and it is only in "Phèdre" that one can hear that orchestra, her voice, in all its variety of beauty. In her modern plays, plays in prose, she is condemned to use only a few of the instruments of the orchestra : an actress must, in such parts, be conversational, and for how much beauty of variety is there room in modern conversation ? [...] But here [...] she seems to speak her words, her lines, with a kind of joyful satisfaction ; all the artist in her delights in the task. [...] Sarah Bernhardt's acting always reminds me of a musical performance. Her voice is itself an instrument of music, and she plays upon it as a conductor plays upon an orchestra. One seems to see the expression marks : p, pp, largamente, and just where the tempo rubato comes in [...] she speaks with a liquid articulation of every syllable, like one who loves the savour of words on the tongue, giving them a beauty and an expressiveness often not in themselves. Her face changes less than you might expect ; it is not over possessed by detail, it gives always the synthesis ». Arthur SYMONS, *Plays, Acting and Music, a Book of Theory, op. cit.*, pp. 20, 23, et 26-27. On voit de quelle façon sont rassemblés, dans ces phrases, tous les aspects de la probématique yeatsienne de la voix.

¹²⁵⁷ Interview au *Paris-Prague* du 20 avril 1923, in Jean-Jacques ROUBINE, « La Grande magie », in *Le théâtre en France, tome 2 – De la Révolution à nos jours*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1992, p. 159.

comme si, précisément, le caractère purement allusif du jeu constituait la clé de l'effet produit sur un spectateur touché dans son imagination et ses propres sentiments : « Sarah jouait sans un geste ; c'était stupéfiant. "Que ces vains ornements..." Elle effleurait à peine sa tempe de la main, c'était tout. C'était simplement l'articulation des vers qu'on entendait, c'était bouleversant »¹²⁵⁸.

Yeats est à la recherche d'acteurs hors du commun, rassemblant en eux le magnétisme du jeu théâtral tragique et la puissance du chanteur lyrique, et incarnant, par cette totalité de leur performance physique et vocale, des figures archétypales dépassant largement les limites du simple drame psychologique. C'est cette expérience de « théâtre total » subvertissant les frontières des genres, que symbolise par exemple le chanteur Chaliapine, évoqué au détour de son essai sur le Nô :

Who can forget the face of Chaliapine as the Mogul King in *Prince Igor*, when a mask covering its upper portion made him seem like a phoenix at the end of its thousand wise years, awaiting in condescension the burning nest, and what did it not gain from that immobility in dignity and in power ?¹²⁵⁹

Cette maîtrise technique, cet art de la déclamation au bord de la vocalisation et du chant fait de la représentation un cérémonial sacré que des figures mythiques comme Chaliapine ou Sarah Bernhardt ont symbolisé. Cela dit, de même que les monstres sacrés constituent, dans l'histoire du théâtre, une « prestigieuse impasse »¹²⁶⁰, de même, Yeats ne trouva en Mrs Patrick Campbell qu'une solution éphémère à son rêve alchimique d'une voix d'or absolue. Même s'il s'en souvient encore trente ans plus tard, il est symptomatique qu'elle ne joua jamais le rôle titre de *The Player Queen*, pourtant écrit pour elle. C'est Ezra Pound désormais, à partir des années 1910, qui introduira le poète à d'autres types d'expérience de vocalité et de musique de scène.

¹²⁵⁸ Louis JOUVET, *Tragédie classique et Théâtre du 19^{ème} siècle*, Paris, Gallimard, 1995, cité par Jean-Jacques ROUBINE, *op. cit.*, p. 160.

¹²⁵⁹ W. B. YEATS, « Certain Noble Plays of Japan », in *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 227. « Qui pourrait oublier le visage de Chaliapine incarnant le roi Mogol dans *Le Prince Igor*, quand le masque qui en couvrait la partie supérieure le faisait ressembler à un phœnix qui, au terme de ses mille ans de sagesse, attend avec condescendance le nid en flammes ; que ne gagnait-il pas en dignité et en puissance grâce à cette immobilité ? » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 150).

¹²⁶⁰ Jean-Jacques ROUBINE, *op.cit.*, p. 162.

Chapitre 3. – Les *Plays for Dancers* : drames lyriques ou drames liturgiques ?

Dans les *Plays for Dancers*, la hiérarchisation des voix qui caractérise l'organisation des personnages et de leur parole se double d'une poétique fondée sur le rythme ou sur la musicalité des mots, induisant à des moments choisis un rapport spécifique de la parole au monde en termes non plus de représentation, mais de révélation. A cause de sa dimension métaphysique, voire sacrée, cette révélation de figures spectrales est encadrée par un personnage qui a pour fonction d'organiser son déroulement, en un rituel de gestes, de paroles et de chant, dans lequel la composition vocale tient une place importante, voire centrale. Si ce personnage collectif du chœur apparaît en tant que tel pour la première fois dès les premières esquisses de *Deirdre* en 1904, il n'est systématiquement présent qu'à partir de la deuxième moitié des années 1910, dans les *Plays for Dancers* que sont *At the Hawk's Well*, *The Only Jealousy of Emer*, *The Dreaming of the Bones*, et *Calvary*, marquées par l'influence de la structure et des thématiques du Nô. On le retrouve ensuite jusqu'à la fin dans la plupart des

pièces, telles que *The Cat and the Moon*, *The Resurrection*, et sous une forme un peu différente dans *The King of the Great Clock Tower*, *A Full Moon in March* et *The Death of Cuchulain*. Le chœur est donc l'instance d'encadrement nécessaire au « découverte » opéré par les mots, de par le pouvoir magique qui leur est conféré.

Le modèle du Nô permet à Yeats d'inscrire dès l'écriture cette volonté de mise en jeu d'une dimension sacrée du théâtre et de la représentation. Notre objet n'est pas ici de revenir sur l'historique de la rencontre entre Yeats et le Nô¹²⁶¹, mais plutôt de cerner en quoi celui-ci nourrit une dramaturgie qui fait du texte dramatique la partition d'une cérémonie ritualisée au service d'une initiation métaphysique. Le théâtre devient explicitement le lieu d'un dialogue avec les morts. Les *Plays for Dancers* ont pour objet le retour spectral du mort, dans un instant d'épiphanie éphémère située au climax de la pièce – qu'il s'agisse des deux fantômes de *The Dreaming of the Bones*, du retour à la vie de Cuchulain dans *The Only Jealousy of Emer*, ou du chant de la tête coupée dans *A Full Moon in March*. L'épreuve de la confrontation au mort, ou à la mort, est un moment initiatique qui détermine un avant et un après dans le déroulement de la fable théâtrale.

Dans un tel contexte, le travail vocal entrepris avec les acteurs prend une tournure nouvelle par rapport à la période précédente, ne serait-ce que parce qu'il repose désormais en très grande partie sur la figure collective et omniprésente du chœur. Le travail vocal ne procède plus de la performance individuelle d'un acteur, dont le magnétisme doit emporter un public captivé dans une extase partagée, mais de l'intervention de l'ensemble des personnages qui tous, à divers titres, participent au « concert » vocal et instrumental que constitue la représentation.

En ré-examinant donc, à la lumière de ces mutations dramaturgiques, le mode opératoire sur lequel se déploie le rituel souhaité par le poète, on se heurte nécessairement à cette dimension lyrique nouvelle de l'écriture dramatique. Dans la cérémonie théâtrale, la place de la voix et de la musique est en effet telle que se pose une question de genre : au-delà

¹²⁶¹ On ne reviendra pas sur les circonstances de la découverte du Nô par Yeats à travers ses liens avec Ezra Pound, ni sur le contexte de cette découverte, marqué par un fort regain d'intérêt pour le Japon en général en ce début du XX^e siècle, intérêt ravivé par la découverte des manuscrits de Zeami en 1910, suivi très rapidement par leur publication. Ernest Fenollosa (1853-1908), historien d'art et philosophe, vécut une quinzaine d'années au Japon dans les années 1880 et 1890. Professeur à l'Université et Directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Tokyo, puis conservateur au département d'art oriental au musée des Beaux-Arts de Boston, il meurt prématurément, laissant en friche une œuvre considérable. Sa veuve demande à Ezra Pound de publier les carnets de son mari. Pound publie donc en 1914 le Nô *Nishikigi* – qui inspira *The Dreaming of the Bones* –, puis en 1917, l'essai *Nô, or Accomplishment*, une étude sur la scène classique japonaise. L'article de Yeats *Certain Noble Plays of Japan* constitua l'introduction de ce dernier ouvrage. Dans une lettre à Lady Gregory, Yeats confie : « I believe I have at last found a dramatic form that suits me » (lettre à Lady Gregory du 26 mars 1916, in *Letters*, ed. by Allan Wade, *op. cit.*, p. 609).

du *parlacantando* invoqué par Florence Farr dans la première décennie du siècle, le drame poétique croise désormais le drame lyrique, et ouvre une page spécifique dans l'histoire du mélodrame musical qui, depuis Rousseau, explore les relations entre parole et musique.

Peter Szondi fait, à partir de ses réflexions sur *Hérodiade*, une analyse croisée de ces deux concepts de drame lyrique et drame poétique, au regard de l'histoire des genres depuis le XVIII^e siècle. S'il associe les termes à leur origine, c'est qu'ils portent ensemble, dans la droite ligne de l'opéra monteverdien, l'expression des passions, dont la musique est censée exprimer l'intensité et les mouvements. Le terme « drame lyrique » prend à cette époque un caractère générique et recouvre plusieurs pratiques, depuis l'opéra proprement dit jusqu'au mélodrame au sens musical du terme, en passant par l'oratorio, l'opérette ou la cantate.

Le drame poétique de la seconde moitié du XIX^e se développe à partir de l'opéra (en italien *dramma lirico* désigne l'*opera seria*, c'est-à-dire le drame lyrique, théâtre lyrique), étant donné que dans l'opéra du XVIII^e les airs expriment de manière particulièrement intense les états d'âme et les passions, et que, depuis Métastase et Gluck, la poésie y joue un rôle décisif¹²⁶².

A la fin du XIX^e pourtant, toujours selon Szondi, les choses changent, et le terme « drame poétique » ne se définit plus que par opposition aux dramaturgies réalistes ou naturalistes, en particulier dans leur traitement de la fable et de l'action. Il reste que la fréquente association, au tournant du XX^e siècle, entre drame poétique et musique – dont *Pelléas* n'est que l'exemple le plus emblématique – ne peut être considérée comme une simple coïncidence : dans notre hypothèse, le champ poétique et imaginaire ouvert chez Yeats par le drame poétique, dans son appel à la matière mythologique et son obsession de la mort et de la résurrection, trouve de façon logique une forme d'expression dans le rapport à la musique. Celle-ci, au cœur du dispositif « mythico-rituel »¹²⁶³ du drame, contribue à faire du personnage une figure archétypale, et de la représentation une cérémonie. Les trois concepts – drame poétique, drame lyrique, théâtre rituel – s'articulent donc de façon organique dans cette dernière période de l'œuvre théâtrale du poète irlandais.

Ce dernier chapitre aura donc pour objet, une fois rappelés les principaux protocoles mis en œuvre au service d'une ritualisation de la représentation des « pièces pour danseurs », d'examiner comment la structuration musicale du drame, aussi bien dans la hiérarchisation des voix que dans leur succession dans le temps, organise les différents degrés de proximité

¹²⁶² Peter SZONDI, *Poésies et poétiques*, op. cit., p. 76.

¹²⁶³ Monique BORIE, *Antonin Artaud, Le théâtre et le retour aux sources, une approche anthropologique*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 243 sq. et pp. 345 sq.

par rapport au mystère sacré que constitue l'incarnation du spectre. Enfin, il s'attachera à évaluer la façon dont le praticien Yeats, et ceux qui l'ont entouré à l'époque, ont expérimenté, adapté à leur réalité occidentale, le genre lyrique qu'est en réalité le Nô. On examinera à cet égard deux exemples qui marquèrent les esprits à l'époque : la création de *At the Hawk's Well*, dans les salons de Lady Cunard, le 2 avril 1916, et celle de *Fighting the Waves*, en juillet 1929, dans la grande salle de l'*Abbey Theatre*.

3.1. Rappel : le rituel théâtral des *Plays for Dancers*.

Si le théâtre est le lieu privilégié du dialogue avec les morts, il obéit nécessairement à une logique qui le réinscrit dans le champ d'une pensée magico-religieuse. L'organisation rituelle de la représentation, expression de cette visée sacrée, obéit à des principes de formalisation qui font de chacune de ses composantes – geste, parole, mouvement, masque, musique – un élément partie prenante du rite. Chacun d'entre eux participe à la mise en relation de l'ici de l'univers profane et de l'ailleurs d'un sacré lié à la mort et à l'au-delà.

On peut donc rapidement, avant d'aborder la question centrale de la voix, identifier les procédures autour desquelles se noue cette relation entre le visible et l'invisible, entre le profane et le sacré, entre les vivants et les morts – procédures dont le chœur, on l'aura compris, est l'agent principal, médium entre le public et l'événement épiphanique. Sans prétendre à l'exhaustivité, on peut en identifier au moins quatre, qui permettent d'appréhender comment est mise en scène, dans l'écriture, une complicité entre scène et salle, et comment sont rassemblés ainsi officiants et fidèles dans la même cérémonie.

De fait, et pour commencer, la présence même de ce chœur est en soi un premier signe de ritualisation de la représentation, de par le système d'enchâssement des visions et des discours qu'elle met en place : mise en scène d'une vision, le spectacle organise un spectacle. La fiction devient parabole. De même que dans la fiction le personnage voyage, sous le regard des musiciens, vers la révélation d'un secret, de même, l'expérience de la représentation théâtrale est pour le spectateur un voyage initiatique qui a pour guide le poète. Le chœur, en tant que médiateur entre le public et la scène de la révélation, met en place un système qui entretient sans cesse cette médiatisation, en sollicitant l'imagination du spectateur, ou sa capacité de déchiffrement de signes symboliques ; par la narration et la symbolisation, une relation de communication, voire de communion active, s'instaure entre les musiciens et leur public. Le chœur est agent de la ritualisation, en même temps qu'il en est la première des manifestations.

Au demeurant, son geste inaugural – déplier et plier un large pan de tissu imprimé – qui ouvre la représentation, manifeste clairement, par son caractère formel, l'inscription du fait même de la représentation dans le cérémonial. Loin d'être une simple ouverture de rideau, ce geste fait de la représentation l'objet, et non simplement le cadre, de l'événement théâtral. En même temps qu'il ouvre sur une fiction, il est lui-même le premier événement d'un méta-drame : il est à la fois dans la *diegesis* et dans la *mimesis*. Qui plus est, en plaçant ainsi la représentation à distance, il place le spectateur dans une posture non de récepteur passif d'une fiction théâtrale prise dans l'illusion du réel, mais de décrypteur d'une fable qui n'a plus de réalité que scénique. C'est le spectateur qui remplit les vides et crée la scène à partir de l'espace réel.

Dans le déroulement même de la représentation, cette posture imposée au public est confirmée par tout l'appareil épico-narratif analysé dans la troisième partie de cette étude. Il l'est d'ailleurs à double titre. D'une part, les répliques du chœur, à valeur didascalique, guident le public, lui donnent les informations nécessaires à sa visualisation de la fable. En creusant un écart entre l'action scénique et le commentaire, en émettant parfois des jugements ou en exprimant des sentiments (« I am afraid of this place », « I am astonished », etc), elles orientent également son évaluation des situations et des événements. En jouant même de l'ambiguïté du statut d'un discours interrogatif à la première ou à la deuxième personne¹²⁶⁴, elles s'adressent parfois directement à lui, anticipant sur ses réactions. Redoublant ces interventions, certaines répliques des personnages eux-mêmes procèdent de la même logique : Emer, qui à l'ouverture de *The Only Jealousy of Emer* résume l'action de *On Baile's Strand*, Bricriu, qui rappelle ce que sont les *Sidhe*, guident également le public dans la narration. D'autre part, les didascalies elles-mêmes, comme il a été dit plus haut, jouent d'une intertextualité tantôt implicite, tantôt explicite, qui oblige le lecteur à se référer aux autres pièces pour danseurs, et donc à les connaître.

Dernier exemple enfin, le jeu d'acteur dans son entier, du corps masqué à la pantomime, des paroles, versifiées et scandées par la percussion, à la danse, est régi par une symbolisation à la source même du caractère sacré, au sens étymologique du terme, de la performance : est sacré en effet ce qu'un interdit protège et isole, ce qui, étant séparé, et réglé de manière transcendante, est sanctifié et sacralisé. Le lecteur-spectateur, là encore, est dans une posture de « lecture des signes », face à laquelle il est soit initié, soit à initier. Dans les deux cas, il est admis dans le cercle et le processus d'initiation.

¹²⁶⁴ Par exemple lorsque les musiciens s'interrogent, dans *The Only Jealousy of Emer* : « Why does your heart beat thus ? », il ne peut être exclu que ces *your* renvoient au spectateur.

3.2. Au cœur du rituel : théâtre des voix, voix des acteurs.

Principale expression d'une ritualisation de la représentation, les voix se déploient tantôt seules, tantôt soutenues par les instruments. En tant que telles, elles sont le médium par excellence du dialogue avec les morts, que l'on entend sans voir, ou que l'on fait surgir par les pouvoirs magiques du souffle et du chant. Par ailleurs, hiérarchisées selon des codes minutieux, des critères métriques et musicaux, elles condensent en elles toute l'architecture actantielle d'un drame fondé non plus sur des conflits d'individualités, mais sur le parcours d'obstacles que constitue le dévoilement, étape par étape, d'un épisode épiphanique.

3.2.1. Principes.

Dans son principe même, et à plusieurs titres, comme il a été vu dans nos seconde et troisième parties, la voix a partie liée avec la spectralité. D'une part, sa dissociation d'avec le corps génère un phénomène de présence-absence qui est le signe même d'un jeu de doubles fondé sur la hantise de la mort ; d'autre part la danse, en tant que manifestation de la figure spectrale, a pour racine la musicalité, celle de l'instrument mais aussi celle de la voix. C'est la voix qui crée l'espace sensible approprié au surgissement du mouvement dansé. La performance vocale apparaît comme une science exacte, dont la subtilité détermine à la fois l'état nécessaire à la révélation, et partant, la révélation elle-même – l'emploi du terme danse n'est quasiment pas métaphorique ici : le poème sur la danse est aussi un poème dansant, et il y a écho entre le mouvement et la rythmique extérieurs du corps et de la percussion, et ceux, équivalents, de la parole poétique.

Take anything you will – theatre or speech or a man's body – and develop its emotional expressiveness, and you at once increase its power of suggestion and take away from its power of mimicry or of stating facts. The body begins to take poses or even move in a dance [...] Speech becomes rhythmical, full of suggestion, and as this change takes place we begin to possess, instead of the real world of the mimics, solitudes and wildernesses peopled by divinities and daimons, vast sentiments, the desires of the heart cast forth into forms, mythological beings, a frenzied parturition¹²⁶⁵.

¹²⁶⁵ Extrait d'un dialogue de Yeats, *The Poet and the Actress*, non publié, et cité par Curtis BRADFORD, in *Yeats at Work*, Southern Illinois University Press, 1965, ch. 9, p. 270. « Prenez ce que vous voudrez – le théâtre, la parole, le corps de l'homme – et développez sa faculté d'expression émotionnelle, et du même coup vous augmentez son pouvoir de suggestion, et vous lui enlevez son pouvoir d'imitation, ou d'énonciation des faits. Le corps se met à prendre des poses, ou à évoluer en une danse. [...] La parole devient rythmée, pleine de suggestion, et tandis que s'opère ce changement, nous entrons en possession, au lieu du monde des imitateurs, de celui des solitudes et des déserts peuplés de divinités et de *daimons*, de sentiments démesurés, des désirs du cœur matérialisés en formes, en êtres mythologiques, en une frénétique parturition ».

Dans cette mesure, il faut préciser que les instruments de musique ne sont pas de simples accompagnements mélodiques de la parole, mais mettent en évidence sa dimension rythmique et respiratoire. La musique comme la voix se manifestent comme signe d'une corporalité pourtant partiellement invisible, compte tenu des masques, du maquillage, des costumes. Ce paradoxe fait que le son de l'une comme de l'autre semble surgir de l'invisible, venir de l'au-delà, incarnation d'une puissance d'outre-tombe.

3.2.2. *L'enchâssement des voix.*

D'autre part – et surtout – différents registres d'intervention vocale organisent hiérarchiquement plusieurs degrés de proximité par rapport au mystère de l'épiphanie spectrale. Ces registres se différencient selon deux critères discriminants : un choix métrique tout d'abord, qui dessine un jeu de contrastes rythmiques entre plusieurs types d'intervention, monologuée ou dialoguée, narrative ou dramatique ; un choix musical ensuite, qui, selon que ces mêmes interventions sont ou non parlées ou chantées, accompagnées d'instruments ou non, accentue ces contrastes rythmiques, et la structuration vocale de l'ensemble du texte dramatique.

Il faut noter, dans l'histoire de l'élaboration de tels principes de composition, le rôle déterminant qu'eut en son temps l'écriture de *The Green Helmet*, ou plutôt la mutation de la pièce *The Golden Helmet* en *The Green Helmet* : entre décembre 1909 et janvier 1910, selon les dires mêmes de Yeats, *The Golden Helmet* est ré-écrit en « ballad meters » et voit son titre transformé, avant d'être re-créé le 10 février 1910 à l'*Abbey*. Cette mutation est le signe d'un changement stylistique majeur dans l'écriture dramatique du poète : si les textes précédents, dans leur ensemble, sont dominés soit par la prose, soit par l'usage du *blank verse*¹²⁶⁶, Yeats ne se satisfait pas d'une métrique trop culturellement connotée, comme il s'en explique vingt-cinq ans plus tard :

When I wrote in blank verse I was dissatisfied. My vaguely mediaeval *Countess Cathleen* fitted the leisure but our heroic age went better, or so I fancied, in the ballad metre of *The Green Helmet*. There was something in what I felt about Deirdre, about Cuchulain that rejected the Renaissance and its characteristic metres, and this was the principal reason why I created in dance plays the form that varies blank verse with lyric metres¹²⁶⁷.

¹²⁶⁶ A quelques exceptions notables qui ne sont pas sans importance, tels que les trimètres utilisés dans les chants de *On Baile's Strand* ou *Deirdre*, ou les ballades empruntées au fond populaire dans tel ou tel autre texte.

¹²⁶⁷ W. B. YEATS, *Essays and Introductions*, op. cit., p. 523. « Quand j'écrivais en vers blancs, j'étais mécontent : ma *Comtesse Cathleen*, vaguement médiévale, convenait à cette métrique, mais notre Age Héroïque

A partir des *Plays for Dancers*, et d'un texte à l'autre, Yeats hiérarchise donc des types de discours, qui coïncident avec une identité rythmique : le discours narratif ou descriptif des répliques didascaliques du chœur, le plus souvent en tétramètres non rimés ; leur fragments épico-lyriques, chantés, en trimètres ou en tétramètres rimés ; et le discours dialogué des personnages de la fiction en *blank verse* ; parfois enfin, des vers brefs, rythmés et rimés, font leur apparition, et rendent compte d'un échange dialogué, dans une sphère onirique et étrange, entre deux personnages surnaturels. Dans cette composition, le dialogue en *blank verse* n'est plus qu'un mode particulier, parmi d'autres, d'organisation de la parole. Cette mise en perspective lui donne un caractère musical inattendu : c'est un schéma vocal à côté d'autres schémas.

La hiérarchisation des compositions rythmiques et vocales rend donc visible, ou plutôt audible, l'enchâssement qui caractérise la composition dramatique, et l'autre hiérarchisation, celle des visions : le drame ne repose pas tant sur la relation conflictuelle entre plusieurs entités psychologiquement déterminées, que sur une mise en perspective de plusieurs « scènes » enchâssées les unes dans les autres : dans *The Only Jealousy of Emer*, le chœur (en trimètres ou tétramètres) considère la souffrance d'une femme dialoguant avec sa rivale (*en blank verse*), femme qui elle-même regarde la scène d'un dialogue (en tétramètres rimés) entre son époux défunt et une femme surnaturelle surgie devant lui pour le mettre à l'épreuve. Dans *The Dreaming of the Bones*, un chœur regarde un personnage, qui lui-même voit surgir deux figures de fantômes, dont il décrit la disparition au moment même de leur esquisse de ré-incarnation. Et ainsi de suite.

Le doublement de ces différenciations métriques par la présence plus ou moins appuyée de l'instrument, et d'une ligne mélodique ou rythmique, signale enfin un facteur ultime de différenciation de ces registres de voix, selon qu'ils aident ou non à la manifestation de l'univers magique : même si, pour Yeats, toute parole poétique est musique, et toute musique est musique des mots, si l'instrument est donc toujours subordonné au rythme propre des mots, il reste que se différencient tout de même des strates de paroles plus ou moins soutenues par la mélodie ou la rythmique des instruments. Dans cette configuration, c'est la conjonction soudaine entre discours et voix, parole et chant, Verbe et corps, *logos* et souffle, qui autorise seule l'apparition. Par le jeu de leurs inter-relations musicales, c'est donc toute

passait mieux, au moins je l'imaginai, dans le mètre propre à la ballade que j'ai utilisé dans *Le Heaume Vert*. Il y avait quelque chose dans ce que j'éprouvais au sujet de Deirdre, de Cuchulain, qui rejetait la Renaissance et ses mètres caractéristiques, et ce fut une des principales raisons pour lesquelles je créai, dans les pièces pour danseurs, la forme qui allie vers blancs et mètres lyriques » (tr. J. G. et E. H., *Essais et Introductions*, p. 39).

une architecture de voix qui organise ces drames de la vision, où le chœur regarde un personnage qui lui-même regarde, et où des fenêtres successives s'ouvrent une par une vers le cœur de la cérémonie – celui-ci n'étant rien d'autre que l'instant où la voix, la musique et le mouvement tentent par leur pouvoir conjoint de subvertir les frontières entre passé et présent, font apparaître le spectre, et revenir le mort à la vie. Une relation subtile de correspondance, voire de substitution, s'instaure entre les jeux de voix et les jeux de vision et de représentation. Cet ensemble de fragments imbriqués les uns dans les autres est structuré par la musique, et la fiction est musicalement mise en scène.

Le croisement entre les deux modèles, grec d'une part, et extrême-oriental d'autre part, permet d'identifier les sources selon lesquelles Yeats détermine la nature, comme la fonction, de ces différents niveaux de voix. Dans la tragédie grecque, on retrouvait trois débits distincts constitutifs de l'écriture tragique : le *melios*, ou chant, le paracataloge, ou chant récitatif, non rythmé, et le catalogue, simple déclamation parlée. Dans le Nô on retrouve ces trois niveaux de voix selon le même principe dit de mutation progressive, c'est-à-dire de passage par degrés d'un niveau à un autre. Ces différents niveaux ont chacun une fonction dramatique. Ainsi le « shidai », ou chant d'ouverture du Nô, est-il composé de vers réguliers de huit syllabes ; il introduit le sujet ou le cadre de la fable. Le « Uta », de son côté, est un chant lyrique dans le plein sens du terme : chant d'attente du *waki*, chant méditatif du *shite*, il est un moment important de suspension du temps. Le « sashi », mélange du chanté et du parlé, est un récitatif, sans forme littéraire nettement déterminée. Au sens littéral, le terme signifie « introduire entre, ajouter ». Cette prose, récitée avec des inflexions mélodiques, permet d'introduire un personnage, une idée, un sentiment, ou d'opérer une transition. D'autres formes enfin, parlées, ne sont astreintes à aucune contrainte rythmique, même si le débit en reste régulier, et les inflexions vocales récurrentes. Le « mondo » ou le « katari » ont pour fonction d'introduire un dialogue ou un récit personnel et libre. Tous ces modules s'articulent les uns aux autres : un dialogue, forme libre et non scandé, se termine par un « sashi » dialogué, qui lui-même introduit un chant lyrique du chœur.

Même si Yeats ne connaît pas, ou en tout cas n'applique pas à la lettre, les arcanes de la composition du Nô, il n'en distingue pas moins des formes différentes dans la métrique et la rythmique, qui organisent de façon musicale et cérémonielle le discours et les prises de paroles, en un système vocal à quatre niveaux : chant du chœur, récitatif chanté-parlé du chœur, parlé-chanté des protagonistes, parole dialoguée.

3.2.3. Du parlé au chanté.

L'opposition la plus marquante est incontestablement celle qui sépare les parties chantées des parties purement parlées. Dans *The Only Jealousy of Emer*, la conversation en *blank verse* de Emer et Eithne, s'oppose au chant du chœur qui a précédé. Les parties parlées, sans aucune intervention musicale, sont le lieu du réel, de la confrontation, du discours contradictoire : c'est dans cet espace de parole que peut se développer le dialogue interpersonnel. A l'inverse le chant – entendre ici un fragment écrit mélodiquement et accompagné d'instruments, avec une structuration par une pulsation rythmique donnée – délimite un territoire de rêverie solitaire à plusieurs voix. Il se situe du côté de l'évocation d'une mémoire lointaine, sur le mode visionnaire de l'incantation et de la mélopée.

Le chœur, dans le Nô japonais, a un double rôle. Tout d'abord, à coté de ce qui parle, il est ce qui écoute. Il prend le mot aux lèvres de l'acteur et le développe en une ample tapisserie d'images et de sentences. Au discours il adapte la méditation¹²⁶⁸.

Ainsi, si l'on considère la dernière intervention des musiciens dans *The Dreaming of the Bones*, on constate que l'usage systématique des répétitions et des refrains suscite un trouble, trahit une fragilité, une crainte de l'effacement, de la disparition : l'écho joue sur l'illusion d'une présence à la fois persistante et précaire, et se situe entre absence et surcroît d'être.

At the grey round of the hill
Music of a lost kingdom
Runs, runs and is suddenly still.
The winds out of Clare-Galway
Carry it : suddenly it is still.

I have heard in the night air
A wandering airy music ;
And moidered in that snare
A man is lost of a sudden,
In that sweet wandering snare.

What finger first began
Music of a lost kingdom ?
They dream that laughed in the sun
Dry bones that dream are bitter,
They dream and darken our sun.

Those crazy fingers play
A wandering airy music ;

¹²⁶⁸ Paul CLAUDEL, « Le Chœur, le geste et le costume dans le théâtre japonais », in *Pages de prose*, Paris, Gallimard, 1943, p. 257.

Our luck is withered away,
And wheat in the wheat ear withered.
And the wind blows it away¹²⁶⁹.

La répétition introduit un trouble dans le rapport signifiant-signifié : le signifiant perd sa transparence, l'énonciation fait irruption dans l'énoncé. Le message se déplace, ce qui est transmis est le fait même de dire : d'où l'effet de psalmodie. Beaucoup de répétitions créent ici un jeu d'échos obsessionnels, et contribuent à emmener le texte vers l'incantation : « still » (1^{ère} strophe), « in that snare » (2^{ème}), « sun » et « dream » (3^{ème}), « wandering airy music » et « withered away » (4^{ème}). Dans la première strophe, la rime des vers 1-3-5 « hill/still/still », se double d'une reprise du terme « still » : « is suddenly still » / « suddenly it is still ». De nouveau l'écriture joue sur les variantes du même, établissant une subtile différence de sens : ainsi l'adverbe « suddenly » placé tantôt après le verbe, tantôt avant, accompagné du pronom : « is suddenly » / « suddenly it is ». Dans un cas, l'adverbe porte sur l'attribut « still », dans l'autre sur l'ensemble prédicat. Dans la seconde strophe, les termes sont inscrits dans des structures qui se croisent et se décroisent en combinaisons différentes qui relient tous les termes les uns aux autres : ainsi « in the night air » précède « in that snare », avant « wandering airy music » (reprise de « air » associé à « wander » et « music », terme emprunté à la 1^{ère} strophe), puis enfin « that sweet wandering snare » (reprise de « snare », ici associé à « wandering », donc au deuxième degré à « air »). Ces combinaisons créent un effet de ronde sur le plan rythmique ou musical, un mouvement circulaire « air - airy - wandering - wandering - snare - snare ». La strophe est linéaire mais fonctionne aussi en réseau, comme un atome. Dans la troisième strophe, le 2^{ème} vers est une reprise du 2^{ème} vers de la 1^{ère} strophe. Puis le texte joue sur la répétition et les variations syntaxiques dans l'emploi du mot « dream » : « they dream that laughed » / « Dry bones that dream » / « They dream and darken ». Dans la quatrième strophe enfin, après une reprise du 2^{ème} vers de la 2^{ème} strophe, on rencontre une variation sur « withered away » avec « withered away » / « wheat-ear withered » / et « blows it away » (eux-mêmes variante de « blown away » et « had blown it away »). On peut établir une relation entre ce texte et la didascalie qui précède, où il est question d'une danse : ouvrir et fermer un tissu à trois. La parole circule entre les trois musiciens, et le mouvement circulaire est autant dans le chant que dans les corps.

3.2.4. le parlé-chanté.

¹²⁶⁹ *The Dreaming of the Bones, Var. Pl.*, p. 444. Voir traduction en annexe 1-24 p. 598.

Le parlé-chanté se caractérise par une parole non chantée, mais déjà accompagnée par une intervention musicale, et qui de ce fait décolle de cette dimension plus quotidienne du dialogue. Cette parole se démarque précisément du dialogue interpersonnel, sans être pour autant dans la dimension onirique qui caractérise le chant. Il s'agit le plus souvent d'une parole épique ou descriptive, qui, par la présence de la musique, est prise dans une forte tension entre réel et imaginaire, paysage extérieur et paysage mental. L'irruption de la musique dans une partie parlée désigne donc cette strate volontairement intermédiaire, où la parole est happée par l'univers spectral.

Dans *The Dreaming of the Bones* les passages chanté-parlés – récitatifs du chœur parlé sur le rythme des instruments, ou passage de la disparition des amants, évoquée par le personnage du jeune homme – sont les moments durant lesquels s'opèrent révélation et métamorphose, transition entre parole dialoguée et chant choral.

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 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 ;
 What generations of old men had known
 Like their own hands, and children wondered at,
 Has boiled a trooper's porridge. 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 ;
 For though we have neither coal, or iron ore,
 To make us wealthy and corrupt the air,
 Our country, if that crime were uncommitted,
 Had been most beautiful. Why do you dance ?
 [...]
The Stranger and the Young Girl go out.
 I had almost yielded and forgiven it all –
 Terrible the temptation and the place !¹²⁷⁰

Dans ce passage, deux traits particuliers doivent attirer notre attention : d'une part, une bascule discrète, mais en réalité tout à fait déterminante, s'opère dans la répartition des types

¹²⁷⁰ *Var. Pl.*, pp. 773-774. Voir traduction en annexe 1-25 p. 599.

de discours entre les différents personnages. La description des lieux, auparavant dévolue aux deux fantômes, qui en cela ne faisaient qu'introduire le jeune homme dans leur univers d'outre-tombe, et leur rêverie sacrée, est cette fois-ci prise en charge par le jeune homme lui-même. Si la tonalité en change, par rapport à leurs équivalents dans le reste de la pièce – assertions à la première personne, vivacité des démonstratifs, ou de l'embrayeur « so » en début de réplique – le personnage n'en est pas moins, sans s'en rendre compte, et du simple fait d'avoir pris le relais des deux autres, happé par leur univers spectral. D'autre part, l'irruption de la musique, précisément, constitue la marque d'une telle aspiration vers le fantastique. Il semble presque que les termes de nomination (« Aran Island », « Connemara Hills », « Galway »), réveillant en quelque sorte le génie du lieu, contribuent à ranimer et le caractère épique de l'évocation, et l'étrangeté nocturne dans laquelle baigne tout le drame. Inscrite dans le texte, la musique est comme une indication de mise en scène, annonçant la danse, la reprise de parole des deux fantômes, et leur fugitive épiphanie à l'instant même de leur effacement.

3.3. *At the Hawk's Well*, de l'écriture à la création.

Dans le panorama des créations concernant les *Plays For Dancers*, *At the Hawk's Well* garde un statut particulier : malgré leur caractère fragmentaire, les traces qui nous restent de cette pièce sont nombreuses. *The Only Jealousy of Emer* ne fut créée qu'en 1926, et ne suscita que peu de témoignages¹²⁷¹. Elle fut immédiatement ré-écrite, ré-écriture qui conduisit à la création de *Fighting the Waves* en 1929 – il en sera question plus loin. *The Dreaming of the Bones* ne fut montée qu'en 1931, et là encore, peu de traces en subsistent dans la correspondance de Yeats, ou dans les échos publics de la représentation¹²⁷² ; on sait par

¹²⁷¹ *The Only Jealousy of Emer*, fut créée en même temps que *The Cat and the Moon* le 9 mai 1926 à l'*Abbey* par la *Dublin Drama League*. Eileen Crowe (1898-1978) jouait Emer, tandis que Fand était interprétée par la peintre et illustratrice Nora McGuinness (1901-1980), qui avait également réalisé les costumes et les masques ; mais aucune trace n'est restée d'une éventuelle création musicale. Il ne subsiste que le témoignage de Joseph Holloway : « *The Only Jealousy of Emer* [...] had J. Stephenson as the spokesman and chanter of the three musicians. Tom Moran and E. Leeming were the other two, the former playing a small drum and gong, and the latter the flute. Their getup was weirdly Japanese. [...] » ; in *Joseph Holloway's Irish Theatre, vol. 1 – 1926-1931*, edited by Robert Hogan and M. O'Neill, Dixon, Proscenium Press, 1968, p. 13. La pièce fut ensuite reprise, le 21 septembre 1931, par la troupe de l'*Abbey* elle-même (voir *supra*). Le témoignage de Norah Mac Guinness montre de nouveau le caractère partiellement improvisé de cette performance : « I hadn't to speak (I suppose the musicians or someone else spoke the words) – I was rehearsed to do a dance of seduction, F.J. MacCormick who played the Ghost of Cuchulain, was my victim. I had never been on a stage before, so I was extremely nervous... » (cité par Steven Winnet in "*The Only Jealousy of Emer*" and "*Fighting the Waves*", *Manuscript Materials*, Ithaca and London, Cornell UP, 2004, p. XXI).

¹²⁷² La pièce *The Dreaming of the Bones* fut créée au *Peacock*, la petite salle de l'*Abbey*, le 6 Décembre 1931, soit quatorze ans après avoir été écrite. On sait qu'une musique fut rapidement commandée au compositeur

ailleurs que la partition commandée dès 1917 à Walter Rummel fut délaissée au profit d'une autre, œuvre du directeur musical de l'Abbey, John Larchet – mais de celle-ci, il ne reste aucune trace. *The King of the Great Clock Tower* et *The Resurrection* furent créés en même temps, au *Peacock Theatre*, en juillet 1934¹²⁷³, et là encore, nous n'avons que des témoignages très fragmentaires, et peu ou pas de traces musicales. Enfin, ni *Calvary*, ni *A Full Moon in March*, ne furent créés du vivant de Yeats.

3.3.1. Dans les salons de Lady Cunard, le 2 avril 1916.

De la première chez Lady Cunard, le 2 avril 1916, et des répétitions qui l'ont précédée, Yeats ne retient que les péripéties avec des acteurs récalcitrants :

The play goes well but the musicians give more and more trouble and will have to be eliminated when we are through our first performances. The masks have the most wonderful effect. They keep their power when you are quite close. The play goes on well except for Ainley, who waves his arms like a drowning kitten, and the musician, who is in a constant rage. She says « in the big London theatres the action is stopped from time to time to give the musician his turn ». I am going this afternoon to Dulac's to go on working out gestures for Ainley. They are then to be all drawn by Dulac¹²⁷⁴.

Walter Rummel, mais qu'elle ne fut jamais jouée. A la création, Udolphus Wright assurait la mise en scène, et ce fut John Larchet, directeur musical de l'Abbey, qui créa la musique de scène, pour un chanteur, une flûte, une percussion et un « zither », ou petite harpe, proche du psaltérion. « The first production », dit Holloway, « of the imitation Japanese Noh play *The Dreaming of the Bones*, by William Butler Yeats, was a complete success ; it worked out quite simply and beautifully [...] J. Stephenson's diction as "Stranger" was clear and beautiful [...] » (in *Joseph Holloway's Irish Theatre*, vol. 1, *op. cit.*, p. 81.)

¹²⁷³ Dans *The King of the Great Clock Tower*, pièce créée le 30 juillet 1934 au *Peacock Theatre* en même temps que *The Resurrection*, sous la direction de Lennox Robinson, Franck Mac Cormick incarne le Roi, Ninette de Valois la Reine, Robert Irwin et Joseph O'Neill les musiciens. Dans son journal, Joseph Holloway semble une fois de plus faire état d'une première difficile pour l'une et l'autre pièce, mais n'en fait pas de compte-rendu scénique précis. « The Queen dances with the head, and the latter sings to her and speaks to the bewildered astonishment of the King and when the curtains are drawn, the two musicians have a lot to sing, but the air to which their words are set made it difficult to catch the words sung [...] The Queen's dance with the stranger's head by Ninette de Valois did not impress me very much. Mac Cormick spoke with dignity and diction as the King. » (Joseph Holloway, *ibid.*) La musique du spectacle fut écrite par Arthur Duff, musicien dublinois proche de John Larchet. Il nous en reste la chanson finale des deux musiciens (rééditée par Liam Miller, in *The Noble Drama of W. B. Yeats*, *op. cit.*, p. 1003) ; mais les autres fragments, pourtant importants, des chants de la Reine et de la tête coupée, ont disparu. C'est d'autant plus paradoxal que toute la préface de Yeats à la première édition de la pièce, aux *Cuala Press*, en 1935, est obsessionnellement concentrée sur les relations entre voix et musique. Pour *The Resurrection*, il n'est surtout question, une fois de plus, que de « fine elocutionary effectiveness and distinction » : « I thought Robert Irwin's singing a little too strong and jarred somewhat on the spoken word » ; voir *Joseph Holloway's Irish Theatre*, vol. 2, *op. cit.*, p. 35. Il semble surtout que le thème ait surpris et choqué, à lire une remarque du type : « The whole piece was not impressive [...] I didn't like the way the programme announced "The Christ" in the cast. Liam Gaffney [...] had no words to speak » (*ibidem*). *The Resurrection* fut mise en scène par Lennox Robinson, et interprété par A.J. Leventhal (L'Hébreu), Denis Carey (Le Grec), J. Winter (Le Syrien), Liam Gaffney (Le Christ), Michael Dolan et Robert Irwin (Les Musiciens).

¹²⁷⁴ W. B. YEATS, Lettre à Lady Gregory du 28 mars, puis du 10 avril 1916, in *Letters*, ed. by Allan Wade, *op. cit.*, pp. 609-610. Il y commente les répétitions de *At the Hawk's Well*. « La pièce marche bien, mais les musiciens sont une cause d'ennui croissant, et devront être éliminés après les premières représentations. Les masques sont du plus merveilleux effet. Ils conservent tout leur pouvoir, même quand on les voit de très près. La pièce marche bien à l'exception de Ainley, qui agite les bras comme un chaton qui se noie, et la musicienne qui

A lire cette correspondance, on a peine à suivre le poète lorsque d'une ligne à l'autre, il se satisfait de la représentation, puis accable sans appel l'équipe des acteurs, ou lorsque, accablant ces derniers, il les laisse faire, tout en insistant sur les qualités du comédien improvisé qu'est Ezra Pound¹²⁷⁵, ou qu'il pourrait être lui-même. En tout état de cause, le décalage semble manifeste entre le projet et sa réalisation, et oblige à s'interroger sur une distribution éclectique, inadaptée, semble-t-il, aux choix esthétiques initiaux¹²⁷⁶ :

I think *At the Hawk's Well* was a real success though a charity audience is a bad one [...]. We shall not do it again until June in order to get rid of Ainley and the musicians. The music Beecham says is good but one cannot discuss anything with a feud between Dulac and a stupid musician at every rehearsal¹²⁷⁷.

est continuellement en fureur. Elle dit que « dans les grands théâtres de Londres, l'action s'arrête de temps en temps pour laisser place à la musique ». Je vais cet après-midi chez Dulac pour continuer à travailler les gestes pour Ainley. Ils seront tous ensuite dessinés par Dulac ».

¹²⁷⁵ Lorsqu'il remplace Henry Ainley en répétition.

¹²⁷⁶ A la création, la distribution semble pour le moins éclectique, puisqu'elle rassemble un jeune premier populaire londonien (Henry Ainley), un compagnon de route de toujours de l'*Abbey* (Allan Wade), un compositeur et musicien dilettante (Dulac), deux instrumentistes classiques professionnels venus du *London Philharmonic* (Maud Mann et John Foulds, engagés par Thomas Beecham, qui en était le très prestigieux fondateur et chef d'orchestre), et un danseur lui-même au profil atypique (Michio Ito) ; le plus invraisemblable étant en particulier la présence de Ainley dans cette aventure... Henry Ainley (1879-1945) était un important acteur de formation classique, ayant en 1916 plus d'une centaine de productions à son actif. Acteur shakespearien, remarqué pour ses interprétations de Macbeth, de Henry V ou de Hamlet, il avait commencé dans la *Franck Benson's Company* (Benson était lui-même un « actor-manager » des plus connus, spécialisé dans les tournées de répertoire en province), avant de jouer avec Herbert Beerhohm Tree, et plus occasionnellement avec Granville Barker. A partir de 1919, il dirige le *Saint James Theatre*, et entame sur le tard, comme beaucoup d'autres comédiens de sa génération, une carrière d'acteur de cinéma muet.

¹²⁷⁷ *Ibid.*, p. 611 (la 2^{ème} représentation, le 4 avril, fut donnée au profit d'une association, la *Social Institute Union*, et précédée d'un concert de Sir T. Beecham). « Je pense que *At the Hawk's Well* a été un véritable succès, bien que le public d'une représentation de bienfaisance ne soit pas bon. [...] Nous ne le reprendrons pas avant Juin, afin de nous débarrasser d'Ainley et des musiciens. Beecham dit que la musique est bonne, mais on ne peut discuter de rien, avec une querelle entre Dulac et un musicien stupide à chaque répétition ».

Les témoignages se concentrent surtout sur le danseur Michio Ito¹²⁷⁸, et sur la nature de ses mouvements dans le spectacle :

The dance performed by the hawklike guardian, as composed by Michio Ito, was in fact a modified Noh dance – tense, continuous movement with subtle variations on its monotony, inducing a trancelike state in both personages and audience – but its increase in tempo was more rapid than in genuine Noh 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 wheeling¹²⁷⁹.

Si les représentations successives de la pièce ont suscité nombre de commentaires, on n'en reste pas moins démuné quant à une véritable analyse de la représentation, du point de vue du traitement de la parole et du chant, dans leur relation et aux instruments, et au mouvement. Il ne reste somme toute, pour s'en faire une idée, qu'à analyser la partition elle-même, puisqu'aussi bien c'est elle qui fut interprétée le 2 avril 1916, avec son propre compositeur sur scène : Edmond Dulac y jouait en effet le premier musicien.

¹²⁷⁸ Michio Ito (1893-1961) : venu d'une riche famille japonaise, il obtient en 1911 un diplôme de danse traditionnelle (en particulier de Kabuki) au Japon à la *Mizuki Dancing School*, avant de partir pour l'Europe dans le but de compléter sa formation. Après une étape à Berlin, où il rencontre Isadora Duncan, il s'installe à Paris pour travailler le chant. Mais la découverte de Nijinski au Châtelet change ses plans initiaux, et il part trois années à Hellerau, à l'école Jacques-Dalcroze. Fuyant la guerre, il repart en 1914 pour Londres sans connaître l'anglais – il ne parle que français et allemand. Il rencontre Pound et devient son protégé : invité à danser chez Lady Cunard, il s'intéresse aux projets de traductions de Pound, et revient à une forme théâtrale qu'il dédaignait auparavant, comme en témoigne son propre récit de cette rencontre avec Ezra Pound et Yeats : « At the age of 23 or 24, I was chosen as a chief dancer at the *Coliseum Theatre*. In those days Pound told me he was editing a book of Noh plays which had been translated by Fenollosa. One of my uncles Matsuura had a passion for the Noh performance and had a Noh theatre in his own house, at Honjo in Tokyo. I was too accustomed to attending Noh plays with this uncle. I gained the idea that Noh was extremely dull, and in fact told Pound that it was very uninteresting. However, together with my friends Nijūichi Kayano, dramatist, and Taminosuke Lumé, painter, I visited Pound and Yeats. Both poets still wanted to hear a Noh recitation. And so Kayano and Kumé gave a recitation of Noh. To Yeats the feeling association between Noh and the new symbolic drama was exceedingly strong » (cité par Shotaro Oshima in *William Butler Yeats and Japan*, Tokyo, 1965, p. 180). Yeats, de son côté, voit en Michio Ito l'incarnation de la figure tragique qu'il recherche, sans comprendre que ce qu'il produit n'a guère de rapport avec la technique du Nô : « In October of that year gave some performances of Nô dancing for Pound and a group of friends in a costume specially reconstructed by Dulac and Charles Ricketts. I did see him as the tragic image that has stirred my imagination » (*Essays and Introductions*, op. cit., p. 224).

¹²⁷⁹ Helen CALDWELL, *Michio Ito, The Dancer and his Dances*, Berkeley, University of California Press, 1977, p. 73. « La danse exécutée par la gardienne qui ressemble à un épervier, telle que l'a composée Michio Ito, était en fait l'adaptation d'une danse Nô – un mouvement tendu et continué avec des variations subtiles dans sa monotonie produisant comme un état de transe à la fois chez les acteurs et le public –, mais l'accélération du tempo était plus rapide que dans le Nô authentique, et le mouvement du bras était ample, et souplement dramatique. Cela rappelait les représentations égyptiennes de l'épervier aux ailes déployées, et donnait l'impression du glissement et du tournoiement d'un grand oiseau ». Les mouvements de Michio Ito furent en réalité inspirés conjointement par le Kabuki et les techniques Jacques-Dalcroze. On connaît aussi l'épisode célèbre de Yeats et Ito au zoo de Londres, étudiant les mouvements et les postures de l'épervier.

3.3.2. Parole et musique : le texte et sa partition musicale.

La partition de *At the Hawk's Well* a cette originalité qu'elle embrasse une grande partie du texte de la pièce, de son ouverture à sa clôture. Le statut du drame en est totalement transformé : il faudrait pouvoir insérer cette partition dans le corps même du texte écrit pour en saisir la totalité, car l'un ne se dissocie véritablement pas de l'autre. L'enjeu d'une telle remise en relation entre deux éléments séparés par leur destin éditorial est doublement essentiel. Dramatiquement d'une part : là où le texte ne mentionne que par une brève didascalie les mouvements de la gardienne du puits, la musique rend compte du temps réel de ces mouvements, et de leur intensité rythmique et émotionnelle : elle est un texte à côté d'un autre texte. Les répliques sont tantôt les commentaires d'une action muette, tantôt des réactions aux mouvements de la gardienne. Dramaturgiquement ensuite : à relire la pièce à la lumière de ses liens effectifs avec la musique, on s'aperçoit immédiatement que le texte dans sa globalité est un vaste ensemble musical, dans lequel s'inscrivent comme autant de composantes les répliques parlées (et parfois ponctuées de percussion), les répliques chantées avec musique, les répliques chantées sans musique, la musique seule, la musique et le mouvement – on pourrait même dire, l'éloquent silence du mouvement. Et cet ensemble ainsi visualisé rend patente l'analogie entre *At the Hawk's Well* et certaines expériences de mélodrame musical qui lui sont contemporaines sur le continent.

Analyser la représentation, et à travers elle le traitement des voix, passe donc par un examen attentif de ce texte global que constituent, ensemble, la pièce et sa partition musicale¹²⁸⁰. La pièce s'ouvre sur une réplique formée de deux strophes en trimètres à rimes croisés, chantée *a capella* par les musiciens – la première strophe, à valeur didascalique, résume par avance, en sollicitant l'imagination du spectateur-auditeur, l'essentiel du cadre et de la situation, pendant le dépliement du rideau. Le texte est descriptif, mais l'effet de circularité produit aussi bien par la rime que par les reprises de termes ou les jeux d'échos et de variations (par exemple « mind – wind – climb – win – ninety ») lui confère un caractère litannique très prononcé, qui fait du discours une hallucination plus qu'une description objective et raisonnée. La seconde, tandis qu'ils s'assoient près de leurs instruments, apparaît comme un aparté méditatif, sur le thème du temps et de l'âge. Après une pause durant laquelle les instruments entrent en jeu, un dernier fragment bref, de quatre vers, reprend l'évocation initiale, que le premier musicien interrompt par une longue réplique narrative de vingt-huit

¹²⁸⁰ Voir le texte et la partition en annexe 6 p. 617.

vers, parlée, sans les instruments : cette réplique, cette fois-ci, toujours en trimètres mais non rimés, introduit concrètement le cadre spatio-temporel de la fable, puis l'arrivée du personnage. Elle est elle-même interrompue à deux reprises par quatre vers rimés et chantés accompagnés des instruments, exprimant l'émotion suscitée par la situation. Si l'on résume l'ensemble de ce qui vient d'être décrit, cela donne :

- deux strophes en trimètres rimés (8 vers), narrative (posant le cadre), chantée sans instruments.
- une strophe en trimètres rimés (8 vers), méditative, chantée sans instruments.
- une strophe en trimètres rimés (4 vers), narrative (suite), chantée avec instruments.
- une strophe en vers libres (14 vers, des trimètres alternent avec des tétramètres), non rimés, narrative, parlée sans instruments (le dernier vers est dit par le second musicien)
- une strophe en trimètres rimés (4 vers), méditative, chantée avec instruments.
- une strophe en vers libres, parlée, sans instruments, reprenant la narration (de nouveau 14 vers, suite de la précédente), et introduisant la pantomime du vieillard.
- Une strophe en trimètres rimés (4 vers), méditative (suite de la précédente), chantée avec instruments.

Ce n'est qu'après ce long cycle alternant séquences parlées et chantées que s'ouvre la séquence parlée, en *blank verse*, d'abord du vieillard, puis entre celui-ci et le jeune homme. On constate qu'est ici expérimentée, à l'échelle de la relation parole-musique, une structure spiralée chère à Yeats : un même module métrique et discursif est présenté d'abord à la voix, puis à la voix accompagnée par les instruments, et ce en alternance avec un autre, qui suit la même évolution, tandis qu'un troisième s'est entretemps interposé entre les deux, et va à son tour alterner avec le deuxième. Globalement, cette structure spiralée permet d'organiser musicalement des moments discursifs différents, dont les trois temps forts manifestes sont les trois quatrains lyriques chantés avec les instruments, qui expriment le sentiment tragique des musiciens, lui-même croissant d'une strophe à l'autre.

Ce sont précisément, au demeurant, ces trois temps forts musicaux qui permettent d'introduire le *waki* qu'est le vieillard : son apparition physique d'abord, après le second ; sa première réplique parlée ensuite, après le troisième. L'intensité sonore et rythmique du chant trouve donc sa résolution dans le corps et le mouvement, puis dans le verbe parlé, d'abord solitairement – le silence qui répond au vieillard étant alors d'une grande puissance dramatique –, puis en dialogue, lorsqu'arrive Cuchulain, après un effet d'attente calculé.

Après le long dialogue en *blank verse*, que l'on peut considérer comme un long récitatif formant deuxième partie, une troisième est consacrée à l'épisode de la danse de la gardienne. Cet épisode se déroule lui-même en plusieurs séquences successives : d'abord le réveil, puis la danse et la sortie du jeune homme, et enfin le commentaire du chœur. Cet ensemble présente un intérêt stylistique certain, puisqu'il joue d'une relation nouvelle entre parole et musique, pas encore exploitée au début de la pièce : un premier moment fait en effet intervenir flûte et harpe qui accompagnent l'éveil dansé de la gardienne, tandis que le vieillard, puis le jeune homme commentent son mouvement, avant de s'adresser à elle – ici la partition, ponctuée de points d'orgue, est manifestement conçue pour que s'instaure un échange entre musique et parole. Puis, dans un deuxième moment, intervient la danse, marquée par l'apparition des percussions ; elle se développe elle-même en deux temps, identifiés chacun par la conjonction entre une accélération rythmique, et un long crescendo instrumental. Le premier laisse libre cours, sans aucune interruption, à l'entremêlement entre musique et danse ; le second est ponctué de trois commentaires du premier musicien, puis d'une réplique du jeune homme, avant qu'il ne suive hypnotisé la gardienne hors scène. Enfin, dans un troisième et dernier moment, les musiciens reprennent la main en concluant l'épisode d'un chant accompagné par la flûte et la harpe. En récapitulant, nous avons donc :

- danse (prélude), musique (harpe et flûte), ponctuée de paroles.
- danse, musique (harpe, flûte, percussions – 1^{er} crescendo).
- danse, musique (harpe, flûte, percussions – 2^{ème} crescendo), ponctuée de paroles.
- danse (fin et disparition), musique (harpe, flûte), chant.

On reconnaît donc le même jeu de variations, qui organise globalement un crescendo à la fois rythmique et dramatique, dont la danse sans parole constitue le noyau, tandis que le lyrisme final du chœur en constitue le point d'orgue logique. L'intérêt majeur du passage réside évidemment dans l'association originale entre mouvement, musique instrumentale et voix parlée, qui exploite tout en le dépassant le langage du mélodrame musical tel qu'il est, en même temps ou peu après, exploité par des figures aussi différentes que Schönberg en Allemagne, ou Darius Milhaud, associé à Claudel, en France.

Pour finir, et dans le respect de la structure générale du Nô, la brève quatrième partie, miroir de la deuxième – un bref dialogue entre le vieillard et le jeune homme – précède le chœur final des musiciens, qui clôt également en miroir la pièce, puisqu'on y retrouve chant instrumental et chant *a capella*, dans l'ordre inversé de celui de l'ouverture.

Quant à l'écriture musicale elle-même, il faut signaler le paradoxe d'une partition qui exploite très librement les qualités expressives, vibratoires, sonores, des trois instruments, et

en même temps propose un langage plus rigide lorsqu'il s'agit des voix. Les accords vibrants de la harpe ou ses effets de cascade, les notes tenues, les trilles ou les crescendos de la flûte, la scansion alternée du tambour et du gong, ou au contraire leur martellement lent et tragique, s'accordent avec des lignes mélodiques simples, dont les répétitions-variations font écho aux effets stylistiques du texte : une même ligne mélodique est exploitée selon des schémas rythmiques variables, sources de contrepoints et de rebondissements dramatiques, en même temps que d'une tension liée au retour obsessionnel du même motif. D'un autre côté, l'alternance un peu mécanique entre rythmes binaires – croches et double-croches – et ternaires – triolets – dans les passages chantés, et le déroulement précisément très mélodique du chant, ne contribuent pas à traduire la rythmique propre de la parole, et la rêverie d'un discours initialement plus proche de la litanie. Les mots ré-happés à contre-accent par la musique tendent à se dissoudre dans la dimension strictement musicale du chant, au détriment de leur pouvoir d'évocation aussi bien sonore que visuel, et donc au détriment, peut-être, de leur capacité à convoquer et faire apparaître l'univers invisible évoqué par la fable.

3.4. *Fighting the Waves.*

Après la création de *At the Hawk's Well* en 1916 à Londres, le départ de Michio Ito pour les Etats-Unis¹²⁸¹ interdit à Yeats d'envisager une reprise rapide de la pièce. Ce n'est qu'en mars 1924 qu'une représentation privée est organisée à Dublin sous le parrainage de la *Dublin Drama League*¹²⁸², devant un public d'amis et de membres de l'*Abbey*. Yeats, quasiment absent des scènes dublinoises depuis les reprises des années 1912-1913 dans les *screens* de Craig, le sera donc encore, après *At the Hawk's Well*, durant une dizaine d'années¹²⁸³. C'est l'époque, comme le dit Lennox Robinson, d'une nouvelle génération d'auteurs et de metteurs en scène, dont le réalisme poétique de O'Casey devient, dans les années 1920, la figure

¹²⁸¹ Michio Ito s'installe dès la fin de 1916 aux Etats-Unis, où il rejoint en 1917 le chorégraphe Adolph Bolm, lui-même danseur des ballets russes, et organisateur de la tournée Diaghilev aux Etats-Unis – et son « Ballet intime » à New York. Puis, en 1928 il danse avec Martha Graham.

¹²⁸² La *Dublin Drama League* fut fondée en octobre 1918 par Lennox Robinson, Ernest Boyd (écrivain, journaliste et traducteur), James Stephens, et Yeats. Durant dix ans, de 1919 à 1929, elle eut comme objectif de défendre les principes premiers de l'*Abbey Theatre*, mélangeant théâtre expérimental et pratique amateur. La troupe de la ligue jouait donc en marge de la programmation régulière du théâtre, tous les dimanches et lundis soir.

¹²⁸³ La pièce *The Player Queen*, après sa création à Londres, fut reprise à l'*Abbey* le 9 décembre 1919. Il s'agissait d'une production importante, mobilisant dix-neuf personnes sur le plateau. Lennox Robinson en assurait la mise en scène et la scénographie. Les décors étaient peints par Seaghan Barlow. L'équipe des comédiens était composée d'Arthur Shields (Septimus), Christine Hayden (Decima), May Craig (Nona) et aussi, entre autres, de R.C. Murray, Peter Nolan, F.J. Mac Cormick, Michael Dolan, tous représentants d'une nouvelle génération d'acteurs de l'*Abbey*, qui n'avaient pas connu les premières années, avant la mort de Synge.

emblématique :

In a very real sense these events (the death of Synge and the departure of the Fay) did mark the end of a chapter in the Theatre's history, for, following Synge's death, a new school of dramatists was to appear, a school of young realists, and new players were to take the place of the Fays and the players who had played with them were further to develop their art [...] Why these « three Cork dramatists », as Yeats called T.C. Murray, R.H. Ray and myself ? [...] Perhaps the realist movement was a reply to the romantic, poetical, historical theatre Yeats and Martyn and Lady Gregory dreamed of¹²⁸⁴.

Dans ce contexte, si Yeats ne voit pas, à sa grande déception, de réception favorable à l'écriture de ses premières pièces pour danseurs, les années 1926-1927 sont pour lui décisives, et marquées par trois événements nouveaux : le succès, à l'*Abbey*, de ses deux adaptations de *King Œdipus* et *Œdipus at Colonus*¹²⁸⁵ ; l'ouverture de la nouvelle salle expérimentale du théâtre, le *Peacock Theatre*¹²⁸⁶ ; et enfin, sa rencontre avec Ninette de Valois¹²⁸⁷. La

¹²⁸⁴ Lennox ROBINSON, *Ireland's Abbey Theatre – a History, 1899-1951*, Sidgwick and Jackson lmted, London, 1951, p. 83. « Il est tout à fait vrai que ces événements (la mort de Synge et le départ des Fay) marquèrent la fin d'un chapitre dans l'histoire du Théâtre car, après la mort de Synge, une nouvelle école d'auteurs dramatiques devait voir le jour, une école de jeunes réalistes ; et de jeunes acteurs devaient prendre la place des Fay, et les acteurs qui avaient joué avec eux devaient donner à leur art un développement nouveau. [...] Pourquoi ces « trois dramaturges de Cork » ? comme Yeats appelait T. C. Murray, R. H. Ray et moi-même ? [...] Le mouvement réaliste était peut-être une réplique au théâtre romantique, poétique, historique, dont rêvaient Yeats, Martyn et Lady Gregory ». Lennox Robinson décrit ainsi le hiatus qui sépare, durant les années 1920, Yeats de cette nouvelle génération à l'*Abbey*, et qui coïncide, selon lui, avec son investissement dans la politique, son rapprochement avec une avant-garde littéraire nouvelle, sa concentration sur l'écriture et la publication de *A Vision*, et ses différents voyages. Yeats n'en est pas moins présent durant cette période à l'*Abbey*, à la fois pour obtenir de l'état son nouveau statut de théâtre public, et pour prendre vigoureusement la défense de O'Casey et de *The Plough and the Stars*, le 8 février 1926.

¹²⁸⁵ La première d'*Œdipe-Roi* à l'*Abbey* se tient le 7 décembre 1926, dans une mise en scène de Lennox Robinson, avec les *screens* de Craig. La musique est écrite et dirigée par J. F. Larchet, le directeur musical du théâtre. Yeats, devant le succès du spectacle, prépare *Œdipe à Colone* pendant les représentations. Cette seconde pièce du cycle est créée le 12 septembre 1927.

¹²⁸⁶ Lorsque le *Mechanic Institute*, propriétaire initial des bâtiments de l'*Abbey* loués par Annie Horniman, décide de se défaire de l'aile abritant les salles de réunion et la bibliothèque, l'*Abbey* rachète cette aile, et la transforme en petite salle de spectacle, conçue par l'architecte Michael Scott, lui-même comédien amateur dans la *Dublin Drama League*. Ces espaces nouveaux sont également investis par l'école de théâtre et de danse. La salle du *Peacock* avait une jauge de 102 places. Cette nouvelle salle était d'un format explicitement destiné à accueillir des productions d'auteurs étrangers, ou de théâtre plus expérimental. Yeats s'investit beaucoup dans la création de cette nouvelle salle, au point de s'y référer dans son écriture – elle est mentionnée dans certaines des didascalies des dernières pièces : *The Resurrection*, par exemple, fut écrite durant la période de son ouverture, le 13 novembre 1927. La soirée d'inauguration, et la création de *From Morning to Midnight*, de G. Kaiser, sont décrites par Holloway dans son journal. Le *Peacock* est la première demeure de ce qui deviendra le *Gate Theatre* sous la direction de Michael Mac Liammoir. Il y monte *Peer Gynt* en octobre 1928, jusqu'à ce que le *Gate* ouvre ses portes au printemps 1930. Le *Peacock* reste en fonction jusqu'à l'incendie du 17 juillet 1951. Les *screens* sont utilisés et réduits de taille. Paradoxalement pourtant *Œdipe* et *Œdipe à Colone* furent créées dans la grande salle, *Fighting the Waves* aussi, et même *The Resurrection*, bien que la pièce ait été écrite pour la petite.

¹²⁸⁷ Yeats voit danser pour la première fois Ninette de Valois au festival théâtral de Cambridge le 21 mai 1927, dans une pièce de Gordon Bottomley. Le festival est animé par Terence Gray, dont elle est la cousine. Ninette de Valois, originellement Edris Stannus (1898-2001), née en Irlande, avait dansé aux ballets russes avec Diaghilev de 1923 à 1925. Yeats lui propose d'ouvrir à l'*Abbey* une école de danse, et de participer comme chorégraphe et danseuse à la re-création de la trilogie *At the Hawk's Well*, *On Baile's Strand*, et *The Only Jealousy of Emer*, propositions qu'elle accepte l'une et l'autre. La trilogie verra effectivement le jour, mais dans le désordre, et

conjonction de ces trois événements va permettre de relancer le projet d'un théâtre poétique mis en veilleuse depuis la fin des années 1910, relance qui conduira à toute une série de reprises – en particulier de *At the Hawk's Well*¹²⁸⁸ –, puis à la création de *Fighting the Waves* en 1929, et enfin, coup sur coup, aux créations de *The Words upon the Window Pane* (17 novembre 1930), *The Dreaming of the Bones* (6 décembre 1931), et enfin *The King of the Great Clock Tower* et *The Resurrection* (30 juillet 1934), qui mettent un quasi point final aux créations de Yeats à l'*Abbey* du vivant du poète¹²⁸⁹.

3.4.1. Le contexte de la création : de *The Only Jealousy of Emer* à *Fighting the Waves*.

Dans ce contexte redevenu favorable, un quatrième événement, plus anecdotique, mais non moins déterminant, déclenche l'engagement du poète dans ce nouveau cycle de pièces pour danseurs : la reprise de *The Only Jealousy of Emer*, en langue néerlandaise, à Amsterdam, en novembre 1926¹²⁹⁰. Après la reprise dublinoise de la *Dublin Drama League*, quelques mois auparavant, et dans le contexte du succès d'*Œdipe-Roi*, la nouvelle ne pouvait que contribuer au désir de se relancer dans une saison de « dramatic poems » à l'*Abbey*, dont il fit quelques mois plus tard la proposition à Ninette de Valois. La pièce *Fighting the Waves*,

dans des lieux différents ! *At the Hawk's Well* sera reprise en juillet 1933 au *Peacock* (voir note suivante) ; *On Baile's Strand* sera recréée au festival de Cambridge en 1930, dirigée par Norman Marshall – Ninette de Valois y avait créé une chorégraphie pour le chœur des trois « femmes-sorcières » ; enfin, *The Only Jealousy of Emer*, ré-écrite en *Fighting the Waves*, fut créée à l'*Abbey* en juillet 1929. Pour tous ces détails, voir l'autobiographie de Ninette de Valois, *Come Dance with Me, a Memoir 1898-1956*, London, Hamish Hamilton, 1959.

¹²⁸⁸ Une fois la salle du *Peacock* ouverte, d'autres reprises sont envisagées, d'abord par les élèves de la *Abbey School of Acting and Dancing*, le 18 novembre 1930, puis par les comédiens du théâtre, sous la direction d'Arthur Shields, le 22 juillet 1933 – cette fois-ci, Ninette de Valois remplace Michio Ito. Arthur Shields (1896-1970), acteur de théâtre et de cinéma irlandais, était issu d'une famille protestante dublinoise, et n'en avait pas moins combattu aux côtés des insurgés de la GPO à Pâques 1916. Sa carrière de cinéma fut brillante, puisqu'il joua dans de nombreux films de John Ford, notamment dans *The Quiet Man* et *Long Voyage Home* avec John Wayne. Plus tard, il fut le partenaire de stars hollywoodiennes telles que Judy Garland, Henry Fonda, Elizabeth Taylor ou Mickey Rooney. Il finit sa vie aux Etats-Unis. De Ninette de Valois dans *At the Hawk's Well*, Taylor explique : « She danced barefoot in the modern style then known as abstract expressionism and the choreography was created to express the emotional content of the mask through stylized forms. Both movement and maintained emotion were determined by the fact of the Hawk's hood, and the dance progressed from an evocation of brooding power, through suggestive seduction, to the violent ecstasy of a wild bird [...] » (Richard TAYLOR, *The Drama of W. B. Yeats, Irish Myth and the Japanese Nô*, New Haven and London, Yale UP, 1976, p. 130).

¹²⁸⁹ A l'exception de *Purgatory*, en 1938, aucune autre pièce de Yeats ne sera créée à l'*Abbey* de son vivant.

¹²⁹⁰ Yeats, jusqu'à une période tardive, n'était pas au courant de la production hollandaise d'Albert Van Dalsum, le 2 avril 1922. Celui-ci, proche de Craig – *L'Art du Théâtre* avait été traduit en Hollande dès 1906, et Craig était publié dans des journaux hollandais –, avait commandé une traduction néerlandaise du texte de Yeats à Hélène Swarth (1859-1941), et des masques en papier maché à Hildo Van Kop (1884-1972). La musique était composée par Alex Voormolen, disciple de Ravel, pour un pianiste soliste. Yeats n'eut l'information que de la reprise de la pièce, en novembre 1926 à Amsterdam, dans une distribution et une musique renouvelée, par un ami hollandais qui lui montre des coupures de presse. La pièce avait manifestement eu du succès, puis qu'elle avait été reprise en 1923 à La Haye, en 1924 à Utrecht, précédée d'un ballet de la chorégraphe Lili Green.

ré-écriture de *The Only Jealousy of Emer*, fut donc composée, début 1928, à l'intention de la danseuse, et dans cette perspective. L'objectif en était à la fois, après le bilan mitigé des expériences précédentes, de rendre le texte accessible au public dublinois – il est ré-écrit en prose –, et d'adapter la fable à la danseuse-chorégraphe : l'action en est simplifiée, les ballets sont beaucoup plus importants, et le rôle de Fand devient muet. De cette ré-écriture, Yeats se justifie un peu plus tard dans *Wheels and Butterflies* :

I wrote *The Only Jealousy of Emer* for performance in a private house or studio [...] then somebody put it on a public stage in Holland [...] I rewrote the play not only to fit it for such a 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. I have left the words of the opening and closing lyrics unchanged, for sung to modern music in the modern way they suggest strange patterns to the ear without obtruding upon it their difficult, irrelevant words. [...] I do not say that it is always necessary when one writes for a general audience to make the words of the dialogue so simple and so matter of fact ; but it is necessary where the appeal is mainly to the eye and to the ear through sounds and music¹²⁹¹.

La pièce fut donc créée le 13 août 1929 dans la grande salle de l'*Abbey*¹²⁹². Quelques semaines auparavant, Yeats avait écrit à Lady Gregory :

They are rehearsing my *Fighting the Waves* with Antheil's music and the Dutch sculptors' masks. The birth of a new art – if one does not make these announcements one looks so old fashioned¹²⁹³.

3.4.2. La partition de Georges Antheil : parole, musique et danse.

Yeats commande une partition à Georges Antheil¹²⁹⁴, qu'il rencontre par l'intermédiaire de Pound, à Rapallo, au printemps 1929. Initialement, le musicien se charge d'écrire une musique pour l'ensemble de la trilogie :

¹²⁹¹ W. B. YEATS, *Wheels and Butterflies*, in *Explorations*, op. cit., pp. 370 sq.

¹²⁹² Cuchulain est interprété par Michael Dolan, Emer par Meriel Moore, Eithne par Shelah Richards, et Fand par Ninette de Valois. Le premier musicien est incarné par J. Stevenson. Six danseuses interprètent la chorégraphie de Ninette de Valois. Le spectacle est dirigé par Lennox Robinson ; les costumes et le rideau de scène sont réalisés par sa femme, D. Travers Smith ; les masques sont ceux de Hildo Van Krop, utilisés pour la production hollandaise de *The Only Jealousy of Emer*. L'orchestre est dirigé par John Larchet. Pour l'ensemble de ces détails, voir *The Cornell Yeats, The Only Jealousy of Emer & Fighting the Waves*, edited by Steven Winnet, Cornell University Press, Ithaca and London, 2004.

¹²⁹³ W. B. YEATS, Lettre à Olivia Shakespear, 31 July 1929, in *Letters*, op. cit., p. 765. « Ils sont en train de répéter mon « *Fighting the Waves* » avec la musique d'Antheil et les masques du sculpteur hollandais. La naissance d'un art nouveau – si l'on ne fait ces proclamations, on paraît si désuet ».

¹²⁹⁴ Voir la partition et le texte en annexe 7 p. 631. Georges Antheil (1900-1959) est un jeune pianiste et compositeur prodige américain ; il s'installe à Paris en 1923, où il fréquente les cercles futuristes de Montparnasse. Il y rencontre Ezra Pound, qui écrira pour lui son *Antheil and the Treatise on Harmony*, en 1924. Son œuvre *Ballet Mécanique*, composition pour piano, sirènes, cloches, bruits d'avion, et percussions, était

Antheil is here and has started on a musical setting for a trilogy consisting of *At the Hawk's Well*, *On Baile's Strand* and the new version of *The Only Jealousy of Emer*, which I call *Fighting the Waves* [...] He is about 28 and looks 18 and has a face of indescribable innocence¹²⁹⁵.

Mais il n'écrit finalement, et tardivement, que pour *Fighting the Waves*. George Antheil est, selon les dires même de Yeats, un musicien d'avant-garde, dont les théories sont très proches des siennes : « He is a revolutionary musician. There will be masks and all singing within the range of the speaking voice – for my old theories are dogmas it seems of the new school »¹²⁹⁶. Il écrit également à Lady Gregory : « It is the most dramatic music I have heard – a very strong beat, something heroic and powerful and strange »¹²⁹⁷. En effet, lorsqu'on lit Antheil, on reconnaît certains motifs récurrents de la pensée du poète :

I said that melody did not exist, that rhythm was the next most important thing to develop in music, and that harmony after all was a matter of what preceded and what followed¹²⁹⁸.

Le musicien compose six fragments. Trois sont purement orchestraux, et accompagnent des épisodes de pantomime dansés, à l'ouverture, au milieu, et à la fin de la pièce : le prologue-titre, présentant la lutte de Cuchulain avec les vagues ; la danse de séduction de Fand ; et un épisode nouveau, absent dans *The Only Jealousy of Emer* : une danse de Fand « pleurant » la perte de Cuchulain revenu à la vie. Les trois autres concernent les passages lyriques du chœur. Les deux premiers suivent immédiatement la première danse, et s'apparentent aux ouvertures chorales des autres pièces pour danseurs. Ils ne sont séparés l'un de l'autre que par une courte réplique parlée du premier musicien. Le dernier précède la dernière danse, et constitue la clôture lyrique du chœur. L'orchestre est un orchestre de chambre composé de dix

inspirée du Dadaïsme, et fit scandale à New York. A partir des années 1930, il s'assagit et alterne des commandes pour le cinéma, et des compositions plus personnelles.

¹²⁹⁵ W. B. YEATS, lettre à Lady Gregory du 9 mars 1929, in *Letters, op. cit.*, p. 760. « Antheil est ici et s'est mis à travailler à une composition musicale pour une trilogie composée de *At the Hawk's Well*, *On Baile's Strand*, et la nouvelle version de *The Only Jealousy of Emer*, que j'intitule *Fighting the Waves*. [...] Il a dans les 28 ans et en paraît 18, avec un visage d'une indicible innocence ».

¹²⁹⁶ *Ibidem*. « Il y aura des masques, et tout le chant se situera dans l'échelle de la voix parlée, car mes vieilles théories, semble-t-il, sont les dogmes de la nouvelle école ».

¹²⁹⁷ W. B. YEATS, lettre à Lady Gregory du 10 avril 1929, *ibid.*, pp. 761-762.

¹²⁹⁸ Georges ANTHEIL, *Bad Boy of Music*, New York, Doubleday, Dran and Company, 1945, p. 117. « J'ai dit que la mélodie n'existait pas, que le rythme en musique était la deuxième chose à développer comme de très grande importance, et qu'après tout l'harmonie n'était qu'une question de [lien entre] ce qui précède et ce qui suit ».

instruments : un piano, une percussion, un quatuor à cordes, et un quatuor de vents : flûte, clarinette, trompette, et trombone.

Même si l'on retrouve, dans *Fighting the Waves*, les principales caractéristiques d'autres pièces pour danseurs – alternance du narratif et du dramatique de par la présence du chœur, croisement d'un ensemble de media scéniques, danse, jeu masqué, chant choral, scènes dialoguées – l'œuvre, dans sa globalité, n'en manifeste pas moins son originalité propre par plusieurs éléments qui la démarquent de tout ce que Yeats a pu faire jusqu'alors.

La pièce s'ouvre et se referme sur un prologue et un épilogue qui renouvellent totalement le code du genre, tel que le poète l'avait pratiqué au début du siècle, et même tel qu'il le repratiquera avec *The Death of Cuchulain* : ceux-ci, composés évidemment pour Ninette de Valois et ses élèves, sont en effet dansés, sur une musique orchestrale.

Prologue

Musicians and speaker off stage. There is a curtain with a wave pattern. 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. The stage becomes dark, and when the light returns it is empty. The Musicians enter. Two stand one on either side of the curtain, singing¹²⁹⁹.

[...]

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 they 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 falls¹³⁰⁰.

Pour le prologue, en particulier, l'efficacité narrative d'un tel choix est intéressante : ce qui constituait, dans *The Only Jealousy of Emer*, le prologue initial – les strophes lyriques développant une rêverie métaphysique sur l'éphémère, et celles, plus épiques, posant le cadre

¹²⁹⁹ Var. Pl., p. 530. « Les musiciens et le récitant sont hors scène. Il y a un rideau où sont peintes des vagues. Un homme portant le masque de Cuchulain entre d'un côté, avec épée et bouclier. Il danse une danse qui figure un homme luttant contre les vagues ; dans son délire il imagine que les vagues sont ses ennemis : peu à peu il s'affaisse, comme terrassé. Puis, d'un regard cataleptique, ses yeux contemplent un objet lointain imaginaire. La scène s'assombrit, et quand l'éclairage revient elle est vide. Entrent les Musiciens. Deux d'entre eux se tiennent de chaque côté du rideau et chantent ».

¹³⁰⁰ Ibid., p. 564. « Les musiciens retournent à leurs places. Fand, la Femme des Sidhe, entre et danse une danse exprimant son désespoir de la mort de Cuchulain. Comme précédemment, il peut y avoir d'autres danseurs qui représentent les vagues. Pour être en parallèle avec la première danse, cela s'appelle : « Lamentations de Fand parmi les vagues ». C'est essentiellement une danse qui symbolise l'amertume, comme l'eau dans les livres de diseurs de bonne aventure. Alors qu'elle prend sa dernière pose de désespoir, le Rideau tombe ».

de la fable – est ici rejeté après la présentation de l'épisode fondateur de cette fable : la lutte de Cuchulain avec les vagues suite au meurtre de son fils, clôture de l'épisode précédent de *On Baile's Strand*. Cet épisode, dans *The Only Jealousy of Emer*, n'était que rappelé dans le cours du dialogue entre Emer et Eithne Inguba. Par ailleurs et surtout, le choix du ballet, à l'ouverture même de la pièce, comme à sa clôture, est audacieux. La hiérarchie des codes est inversée : la danse n'advient plus comme la résultante d'un épisode parlé ; c'est au contraire elle qui encadre l'ensemble du drame. La parole, de son côté, commente le mouvement, selon plusieurs modes alternés : au ballet succèdent un premier chant lyrique du chœur, puis une réplique narrative parlée du premier musicien, puis un second chant lyrique, et enfin, le dialogue entre les deux femmes. D'autre part, si la danse est explicitement pantomimique, le mouvement, à mi-chemin entre réalisme et abstraction, acquiert une dimension lyrique, et se fait simple « image en mouvement ». Le masque permet au demeurant à la pantomime de quitter le visage et de valoriser l'expressivité du corps. Cette « danse sans paroles » permet donc de présenter sur le mode de la focalisation interne et de l'émotion sensible un épisode qui sera ensuite commenté lyriquement, puis analysé de façon plus extérieure par une parole dialoguée partiellement didascalique. La danse de Fand, au cœur de la fable, obéit à la même logique :

The woman of 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. She is accompanied by string and flute and drum. Her mask and clothes must suggest gold or bronze or brass and 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. 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 withheld¹³⁰¹.

La parole et le mouvement ne s'excluent pas, mais se coordonnent implicitement dans la répartition des approches de l'action dramatique. La vision extérieure de l'action, assumée par des didascalies parlées, est entrecoupée par des épisodes plus oniriques, une vision plus intérieure de l'événement. Les épisodes se succèdent selon une logique qui associe la discontinuité et la simultanéité.

¹³⁰¹ *Ibid.*, p. 554. « Fand, la femme des Sidhe, tourne autour du Fantôme de Cuchulain, prostré sur le devant de la scène, en une danse qui devient plus rapide à mesure qu'il se réveille. Par moments elle peut laisser pendre sa chevelure sur la tête de Cuchulain, mais elle ne l'embrasse pas. Elle est accompagnée par un instrument à cordes, une flûte et un tambour. Son masque et ses vêtements doivent suggérer l'or ou le bronze ou le cuivre et l'argent, si bien qu'elle ressemble davantage à une idole qu'à un être vivant. Cette impression doit être renforcée par ses mouvements. Sa chevelure aussi doit produire une impression métallique. Le but de la danse est d'éveiller Cuchulain pour qu'il sorte à la suite de Fand ; Il cherchera probablement à l'embrasser, mais le baiser lui sera refusé ».

D'autre part, à lire la partition, on comprend la possible conjonction entre les deux écritures, poétique et musicale, conjonction ainsi formulée par le poète :

I have left the words of the opening and closing lyrics unchanged, for sung to modern music in the modern way they suggest strange patterns to the ear without obtruding upon it their difficult irrelevant words [...]¹³⁰²

Il est remarquable que Yeats voie dans la musique un moyen d'atténuer la difficulté de compréhension de la langue poétique, de par, en quelque sorte, l'acuité renouvelée de perception qu'elle apporterait à l'oreille de l'auditeur-spectateur : si l'on se réfère, par exemple, au premier fragment lyrique du chœur, on constate que Georges Antheil, dans son écriture musicale pour la voix, use fréquemment d'une rythmique martelée assez simple alternant, en rythme binaire, noires, croches, ou double croches, sans aucun effet de syncope. Cette technique a pour effet d'accentuer l'articulation syllabique, préservant effectivement l'audibilité du texte, tout en l'insérant dans une structure rythmique qui lui donne une forme d'étrangeté. Mélodiquement, la tonalité souvent déconstruite, et l'usage fréquent de changement d'altérations, brouillent les pistes de lecture, et rapprochent l'écriture d'un style tantôt purement tonal, tantôt plus « dodécaphonique », ce qui explique, sans doute, l'appréciation du non-spécialiste qu'est Yeats sur « l'étrangeté » ou la « puissance » de la musique. Même s'il ne nous reste par ailleurs de la partition que sa réduction pour piano, on pressent également le travail du contraste entre les trilles des vents, flûtes et clarinette par exemple, et la fluidité des cascades de double, voire triple croches, des cordes. Du reste, Antheil a laissé lui-même des commentaires de sa partition, qui manifestent son esthétique futuriste, et son utilisation des instruments emmenant parfois le son vers l'étrangeté, voire la brutalité, du bruit, comme le laisse entendre cette indication pour la danse de Fand : « Trombone should fit into its bell an enormous extension cardboard megaphone extending at least one yard from the end of the instrument »¹³⁰³.

Globalement, cette expressivité de la musique, jointe à celle de la danse, manifeste l'absence de complexe du poète dans sa capacité à basculer d'un médium à l'autre, et à faire de la parole le simple intermédiaire entre la salle et ce qui devient l'objet-même du spectacle : une performance lyrique, orchestrale et chorégraphique, mobilisant pas moins de vingt personnes sur scène : dix instrumentistes, trois chanteurs lyriques, six danseurs, et une

¹³⁰² *Ibid.*, p. 567. « J'ai laissé inchangées les parties chantées d'introduction et de conclusion, car étant chantées sur une musique moderne et dans le style moderne elles suggèrent à l'oreille des motifs étranges, sans lui imposer des paroles malaisées et sans rapport avec le sujet ».

¹³⁰³ Georges ANTHEIL, partition manuscrite de *Fighting the Waves*, reproduite in Liam MILLER, *The Noble Drama of W. B. Yeats*, op. cit., p. 281.

danseuse soliste – à quoi il faut ajouter les masques et les costumes, au caractère spectaculaire affirmé :

The dancing of the goddess in her abstract almost non-representative mask was extraordinarily exciting. The play begins with a dance which represents Cuchullain fighting the waves [...] The waves are of course dancers. I felt that the sea was eternity and that they were all upon its edge¹³⁰⁴.

« The waves are of course dancers » : la jubilation à peine dissimulée d'une telle réflexion donne le sentiment qu'avec *Fighting the Waves* est atteint, dans l'esprit de Yeats, l'utopie d'un spectacle total, parvenant en même temps à réduire, par ce fil tendu entre réalisme et abstraction, et par la rythmique des corps et des sons, l'écart depuis toujours regretté entre le langage et les choses, entre la représentation et le mouvement-même de la vie.

3.4.3. « *In itself nothing* » : *Fighting the Waves*, ou le sabordage du drame poétique.

Yeats est évidemment enthousiaste, au sortir de la première, le 13 août 1929 :

My *Fighting the Waves* has been my greatest success on the stage since *Kathleen ni Houlihan*, and its production was a great event here [...] Everyone here is as convinced as I am that I have discovered a new form by this combination of dance, speech and music. [...] The theatre was packed night after night, so the play will be revived¹³⁰⁵.

La première dublinoise, n'en sera pourtant pas moins la dernière, et la pièce ne sera reprise qu'une fois, à Londres, en avril 1930, ce que le poète justifie par des arguments matériels.

Because Mr Georges Antheil's most strange dramatic music requires a large expensive orchestra. A memory of that orchestra has indeed roused a distinguished Irish lyric poet to begin a dance play which he assures me requires but a tin whistle and a large expensive concertina¹³⁰⁶.

Incontestablement, la combinaison entre la musique d'Antheil, la danse de Ninette de Valois, les masques de Hildo Van Krop, et la fable de Cuchulain, firent sensation auprès du public de

¹³⁰⁴ W. B. YEATS, Lettre à Olivia Shakespear du 24 août 1929, in *Letters*, *op. cit.*, pp. 767-768. « La danse de la déesse avec son masque abstrait ou à peine figuratif était extraordinairement impressionnant. La pièce commence par une danse qui représente Cuchullain luttant contre les vagues. [...] Les vagues bien sûr sont des danseurs. J'avais l'impression que la mer était l'éternité, et qu'ils se trouvaient tous au bord de l'éternité ».

¹³⁰⁵ *Ibidem*. « Mon *Fighting the Waves* a été mon plus grand succès de théâtre depuis *Kathleen ni Houlihan* et son apparition a été ici un grand événement [...] Tous ici sont aussi convaincus que moi que j'ai découvert une forme nouvelle avec cette combinaison de danse, de paroles et de musique [...]. Le théâtre était bondé soir après soir, on reprendra donc la pièce ».

¹³⁰⁶ W. B. YEATS, introduction inédite à *Wheels and Butterflies*, p. VII, citée par Liam MILLER, *op. cit.*, p. 283.

l'Abbey... pour le meilleur et pour le pire, comme en témoigne la réaction de Holloway, marquée, presque comme de coutume, par un écart abyssal avec la réaction de Yeats :

It is the first time I ever heard Stephenson sing that I didn't enjoy his lovely, clear, carrying voice. Oh, the harsh, discordant notes he had to sing. I said when I heard that Yeats liked the music that was enough for me – as he has no ear for sound ! Those on the stage worked wonders against the braying [...] There was an augmented orchestra to interpret the noisy discords – drums, flute, cornets, etc, and Miss Grey was at the piano. Dr Larchet conducted and couldn't extract head or tail out of the score. The principals wore masks and also some of the dancers. It was a pity to waste such talent on such strange materials [...]¹³⁰⁷

Cela dit, abstraction faite d'une telle réaction, qui rend surtout compte du peu de familiarité du public dublinois avec de telles expériences de musique contemporaine, il semble clair à la simple lecture croisée du texte et de la partition, qu'Antheil, loin de travailler, comme l'avait fait Dulac, au plus près de la scène, construisant une musique au fil des répétitions, répond de façon plutôt détachée à une commande, sans s'impliquer dans l'aventure elle-même. On entr'aperçoit au demeurant, dans son autobiographie, comment ce jeune « enfant terrible » de la musique, comme il se qualifie lui-même, vécut avec un mélange de respect et de goguenardise sa collaboration avec un poète de presque quarante ans son aîné :

I saw quite a bit of Yeats now because, when he discovered that I was a composer whom Ezra had once written a book about, he conceived the gay idea of my writing incidental music to three of his thoroughly Irish Plays (I did, finally, write music to one, *Fighting the Waves*, which he subsequently produced at the Abbey Theatre, Dublin) [...] I think I wrote him a good enough background score for his play. He seemed well enough pleased with it, at least in the introduction to his group of plays, *Wheels and Butterflies*, published by the Macmillan Company. *Fighting the Waves* was played in Dublin with notable success, and raving Dublin critics from then on decided that I was really an Irishman because the score (so they said) was so thoroughly Irish¹³⁰⁸.

¹³⁰⁷ Joseph HOLLOWAY, *op. cit.*, p. 50 (13 August 1929). « Depuis que j'entends chanter Stephenson, c'est la première fois que je n'apprécie pas sa voix délicieuse, claire, et d'une telle portée. Oh, quels sons rauques et discordants on lui a fait chanter ! Quand j'ai appris que Yeats aimait cette musique, j'ai dit que cela me suffisait – car il n'a aucune oreille ! Ceux qui étaient sur la scène faisaient des miracles pour lutter contre les braillements. [...] Il y avait un orchestre plus fourni que d'habitude, pour interpréter ces discordances bruyantes – tambours, flûtes, cornets à piston, etc... et Miss Grey au piano. Le Dr Larchet dirigeait l'orchestre, et ne pouvait trouver queue ni tête à la partition. Les principaux interprètes portaient des masques, ainsi que certains danseurs. Quel dommage de gaspiller tant de talent sur des matériaux aussi étranges ».

¹³⁰⁸ Georges ANTHEIL, *Bad boy of Music, op. cit.*, pp. 228-229. « J'ai vu Yeats assez souvent ces temps-ci, car lorsqu'il a découvert que j'étais un compositeur à qui Ezra avait autrefois consacré un livre, il a conçu la joyeuse idée de me faire écrire une musique d'accompagnement pour trois de ses pièces purement irlandaises. (Finalement, j'ai écrit la musique pour l'une d'elles, *Fighting the Waves*, qu'il a donnée par la suite à l'Abbey Theatre de Dublin.) [...] Je pense que je lui ai écrit une assez bonne partition comme arrière-plan de sa pièce. Il en a paru assez content, tout au moins de l'introduction pour son groupe de pièces, *Wheels and Butterflies*, publiées par la Cie Macmillan. *Fighting the Waves* a été joué à Dublin avec un succès notable, et des critiques de Dublin un peu fous ont décrété que j'étais désormais un vrai irlandais, parce que la partition (selon eux) était si parfaitement irlandaise ».

Une fois musique et texte mis bout à bout, il devient visible que les fragments lyriques ou orchestraux sont isolés de l'ensemble. Les scènes dialoguées successives des deux femmes, puis d'Emer et Bricriu, brièvement entrecoupées par la danse de Fand, sont longues, et font presque oublier le caractère musical du spectacle. Aucun passage « parlé-chanté » n'est signalé, et *a fortiori* écrit : on ne retrouve pas ici la hiérarchie des modes de prise de parole suggérée par le Nô, et cette échelle subtile de mise en relation, par palliers, entre parole et musique. De même, l'écriture musicale semble ignorer la rythmique propre des mots – ce qui, plus étonnant encore, ne semble pas avoir affecté Yeats outre mesure, comme le fait remarquer Edward Malins :

In choosing it (the setting), Yeats must have forgotten that seven years previously he had written “no vowel must ever be prolonged unnaturally, no word of mine must ever change into a mere musical note, no singer of my words must ever cease to be a man and become an instrument”¹³⁰⁹.

Globalement, il semble qu'il y ait eu simplement collage entre deux types d'écriture qui n'établissent somme toute pas de relation organique entre elles, et qui font des moments lyriques et dansés de simples interludes. Cet effet de collage pourrait être considéré comme un effet de style, s'il n'avait pas pour conséquence un autre phénomène, signe d'une rupture plus radicale avec le projet initial des *Plays for Dancers*. Dans une telle logique, en quelque sorte parataxique, entre parole et mouvement, on est en effet loin du caractère épiphanique de l'apparition dansée, fruit d'une cristallisation magique de la parole poétique. Symptomatique, à cet égard, est la disparition de toute mention du rituel de plissement et dépliement du tissu symbolisant le rideau, et consacrant l'apparition spectrale du personnage de Nô. Un simple noir sépare le prologue du début du spectacle proprement dit. L'essentiel est dans le spectacle et, comme le dit Jacqueline Genet, *Fighting the Waves* n'existe que « pour l'œil et pour l'oreille »¹³¹⁰. Du reste, ce n'est pas autrement que l'on peut entendre les paroles de Yeats lui-même : « *Fighting the Waves* is in itself nothing, a mere occasion for sculptor and dancer, for the exciting dramatic music of George Antheil »¹³¹¹.

¹³⁰⁹ Edward MALINS, *op. cit.*, p. 499. « En les choisissant (cette musique et cette partition), Yeats a dû oublier qu'il avait écrit, sept ans auparavant : “Aucune voyelle ne doit être artificiellement prolongée, aucune de mes paroles ne doit jamais être transformée en simple note de musique, aucun de ceux qui chantent mes paroles ne doit cesser d'être un homme pour devenir un instrument”».

¹³¹⁰ Jacqueline GENET, *Le Théâtre de W. B. Yeats*, *op. cit.*, p. 253.

¹³¹¹ *Var. Pl.*, p. 567.

3.5. Bilan : drame liturgique et mélodrame musical.

A cette analyse du traitement scénique des *Plays for Dancers*, il manque deux chapitres importants, qu'il serait pourtant à la fois difficile d'écrire, et fastidieux d'ajouter aux précédents : décisives seraient pourtant, peut-être, des informations sur la création de *The Dreaming of the Bones*, en 1931, ou sur la façon dont Ninette de Valois se sortit de *The King of the Great Clock Tower*, en 1934 ; dans les deux cas, la confrontation entre la parole, chantée ou parlée, du chœur, et le mouvement, constitue en effet toujours le cœur d'une entreprise balançant sans cesse entre deux pôles : celui d'une perception sacrée de la représentation, et celui, au contraire, d'une forme plus simplement tournée vers le spectaculaire d'une performance pluri-disciplinaire.

3.5.1. Un théâtre liturgique ?

D'un côté en effet, avec les *Plays for Dancers*, Yeats rêve d'un théâtre où le « paraître » le cède à « l'apparaître », où, à l'horizon de la représentation, il y ait réellement une ouverture sur l'invisible. Une certaine laïcisation de l'art est de ce fait remise en cause, et avec elle, plusieurs siècles de construction esthétique fondée sur la représentation et le simulacre. L'imaginaire théâtral de Yeats, en ce sens, n'est pas sans croiser le projet d'Antonin Artaud, en ce que tous deux cherchent à ré-instiller une dimension magique au cœur de l'événement théâtral, à contre-courant des pratiques dominantes de leurs époques respectives – lesquelles se sont également croisées dans le temps. A l'époque d'un essor décisif de la science anthropologique, l'appel à des cultures extra-occidentales rejoint pour eux à la fois un mythe des origines sacrées du théâtre européen, et une référence constante aux mystiques ou aux traditions religieuses occidentales, puisqu'il s'agit, dans tous les cas, de capter l'invisible, de convoquer le divin, ou de se confronter au spectral, par un ensemble de pratiques rituelles, de signes magico-religieux dont le théâtre est le lieu idéal de mise en forme ou de mise en jeu.

I saw there the mask and head-dress to be worn in a play of mine by the player who will speak the part of Cuchulain and who, wearing this noble, half-Greek, half-Asiatic face, will appear perhaps like an image seen in reverie by some Orphic worshipper¹³¹².

¹³¹² W. B. YEATS, « Certain Noble Plays of Japan », in *Essays and Introductions*, *op. cit.*, p. 221. « J'y ai vu le masque et la coiffure destinés à l'acteur qui, dans une de mes pièces, jouera le rôle de Cuchulain et qui, portant

La référence aux Grecs, telle qu'elle se révèle avec le travail sur *Œdipe*, s'inscrit elle-même dans cette démarche de ré-appropriation d'une histoire de l'art au profit d'une réflexion anthropologico-religieuse :

I think my shaping of the speech will prove powerful on the stage, for I have made it bare, hard and natural like a saga, and that it will be well, though not greatly acted – it is all too new to our people [...] In rehearsal I had but one overwhelming emotion, a sense as of the actual presence in a terrible sacrament of the god. But I have got that always, though never before so strongly, from Greek Drama¹³¹³.

Il s'agit, en récusant un théâtre fondé exclusivement sur la *mimesis* et la représentation, de renouer avec une pensée magique qui donne aux signes – qu'ils soient textuels ou scéniques – le pouvoir d'être autre chose que les simples représentants d'une réalité absente. La profération musicalisée des mots et le mouvement des corps construisent une succession d'actes rituels qui visent à résoudre la tension entre « corps visible » et « corps invisible ». Le geste musical ou vocal, en donnant à entendre un « inouï », cherche, par sa fonction orphique, à rendre au drame sa dimension religieuse : Akira Tamba nous dit ainsi que dans le Nô, l'émission vocale dans son aspect respiratoire, aussi bien que le rythme et la musique du texte, tels qu'ils sont valorisés par la profération, ont une influence sur l'état de l'acteur comme de l'auditeur, non sans lien avec la méditation du bouddhisme zen¹³¹⁴. La voix est considérée dans sa dimension spirituelle, comme medium d'une expérience d'initiation et de métamorphose.

ce noble visage mi-grec, mi asiatique apparaîtra peut-être comme une image vue en rêve par quelque adepte du culte orphique » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 146).

¹³¹³ W. B. YEATS, Lettre à Olivia Shakespear, in *Letters, op. cit.*, p. 720. « Je pense que la forme que j'ai donnée au discours aura de la puissance sur la scène, car je l'ai voulu dépouillé, dur et naturel, à l'égal d'une saga, et qu'il sera au moins bien joué, sinon avec grandeur – car il est trop nouveau pour les gens de chez nous. [...] Au cours des répétitions j'éprouvais constamment une émotion irrésistible, c'était comme, en un sacrement terrible, la présence réelle du dieu. En fait, c'est toujours le sentiment que me donne la Tragédie Grecque, mais jamais encore avec autant de force ». Il commente la première représentation d'*Œdipe-Roi*, qui s'est tenue la veille à l'*Abbey*. Il faut au passage signaler que les liens du poète avec Gilbert Murray témoignent de cette relecture des grecs à la lumière des découvertes anthropologiques nouvelles de cette époque. Murray est un participant actif à ce qui s'appelle depuis 1900 la « Ritual school of Mythography », qui fait de la tragédie l'expression directe des rites encadrant la vie et la mort de Dionysos, et liés à la mythologie orphique. Francis Ferguson, critique dramatique, parle de ses théories dans *The Idea of a Theatre*, en des termes qui se rapprochent fortement des idées de mort et renaissance, et d'épiphanie, propres à l'esthétique de Yeats : « In general the ritual had its *agon*, or sacred combat, between the old king, or god or hero, and the new, corresponding to the *agons* in the tragedies, and the clear « purpose » moment of the tragic rhythm. It had its *sparagmos*, in which the royal victim was literally or symbolically torn asunder, followed by the lamentation and/or rejoicing of the chorus : elements which correspond to the moments of "passion". The ritual had its messenger, its recognition scene and its epiphany » (*The Idea of a Theatre*, London, 1949, rptd ed. Segal, p. 260).

¹³¹⁴ Akira TAMBA, *La structure musicale du Nô*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 41.

Une limite est ici atteinte qui tend à subvertir la frontière entre représentation et performance, et là n'est pas le moindre des paradoxes yeatsiens : dans ce théâtre ultra-ritualisé, et donc codé, la symbolisation tend à s'effacer au profit d'une sacralisation du geste scénique lui-même. La vertu magique du geste rituel est telle qu'il est à la fois signe d'autre chose que lui-même, et en même temps actualisation, *réincarnation*, du geste originel. De la même façon on pourrait dire que si les douze pas circulaires des acteurs, dans *The Dreaming of the Bones*, représentent symboliquement la montée vers l'abbaye, ils ne sont aussi que signes d'eux-mêmes : le signifiant est le signifié, et ce qui « compte », c'est le geste physique de la marche. C'est ce que signifie implicitement Yeats lorsqu'il écrit, dans le poème *The Circus Animals' Desertion*, ces vers mille fois cités :

Players and Painted stage took all my love,
And not those things that they were emblems of ¹³¹⁵.

Est-ce à dire que, la représentation devenue pure « présentation », tout sens serait écarté de la performance ? Dans *L'Empire des signes*, Roland Barthes suggère ainsi que l'essence de la culture japonaise réside précisément dans le concept du *satori* dans le zen, c'est à dire de l'exemption de toute signification¹³¹⁶.

3.5.2. Le poète, le spectacle, le public : l'impossible communion.

Qu'il s'agisse d'*At the Hawk's Well* ou de *Fighting the Waves*, le bilan des deux expériences scéniques reste pourtant pour le moins paradoxal. Pour l'une comme pour l'autre pièce, et malgré l'importance certaine des deux événements, le résultat ne fut pas à la hauteur des ambitions affichées par Yeats. La description que Sean O'Casey fait d'une représentation de *At the Hawk's Well*, telle qu'elle est rapportée par Joseph Holloway, si lapidaire qu'elle soit, n'en rend pas moins compte de l'évidente difficulté du poète à construire la complicité dont il a toujours rêvé entre le spectacle et son public :

Yeats had read in a big book all about the Noh plays, had spoken about them to others, and had seized on the idea that he could do in an hour what had taken a thousand years to create

¹³¹⁵ Var. *Poems*, p. 630.

¹³¹⁶ Voir Roland BARTHES, *L'Empire des signes*, Paris, Seuil, collection « Points-Essais », 2007, pp. 99-103.

[...] Poet and all as he was, Yeats wasn't able to grasp a convention grown through a thousand years, and give it an Irish birth in an hour¹³¹⁷.

Au XIV^e siècle les pièces de Zeami traitent de l'histoire d'un héros que le public connaît, et qui a déjà été jouée. Si, à l'époque classique japonaise, le rituel mis en place par le spectacle du Nô l'est selon des codes partagés par tous – à la manière par exemple, de la *commedia dell'arte* à la Renaissance – à l'inverse, le public de Yeats arrive face aux pièces pour danseurs avec un horizon d'attentes beaucoup moins précis. Qu'ils soient proches ou non du poète, les spectateurs sont en réalité accoutumés aux conventions du théâtre de leur époque. Le spectacle, si ritualisé soit-il, ne peut qu'être pour eux un objet culturel qu'ils viennent découvrir de l'extérieur, et non un culte auquel il viennent participer. Cette difficulté n'échappe pas au poète :

In writing these little plays I knew that I was creating something which could only fully succeed in a civilization very unlike ours. I think they should be written for some country where all classes share in a half mythological, half philosophical folk belief which the writer and his small audience lift into a new subtlety. All my life I have longed for such a country, and always found it impossible to write without having as much belief in its real existence as a child has in that of the wooden birds¹³¹⁸.

Cet élitisme avoué dans la façon dont il conçoit la relation entre les pièces pour danseurs et leur public éclaire implicitement l'une des raisons de l'intérêt de Yeats pour le Nô. Il trouve

¹³¹⁷ Robert HOGAN et Richard BURNHAM, *Modern Irish Drama, vol. VI, The Years of O'Casey, 1921-1926*, Colin Smythe, Gerrards Cross, 1992, p. 214. « Yeats avait lu dans un gros livre tout ce qui concerne le théâtre Nô, en avait parlé à d'autres, et s'était mis dans la tête qu'il pouvait faire en une heure ce que d'autres avaient mis mille ans à créer. [...] Tout poète qu'il fût et bien d'autres choses encore, Yeats n'était pas à même de saisir des règles élaborées au cours d'un millier d'années, et d'en faire une création irlandaise en l'espace d'une heure ». *At the Hawk's Well* fut représenté les 30 et 31 mars 1924, en privé, chez Yeats, dans sa maison de Merrion Square, pour les membres de la *Dublin Drama League*. La gardienne était jouée et dansée par Eileen Magee, le vieillard par Franck Fay, et Cuchulain par Michael Dolan. Le premier musicien était Lennox Robinson ; les costumes, les masques et la musique étaient, comme à la création, d'Edmond Dulac. O'Casey raconte la représentation dans son livre *Inishfallen Fare Thee Well*, cité ici par Robert Hogan : « And so with the folding and unfolding of a cloth, music from a zither and flute, and taps from a drum, Yeats's idea of a Noh Play blossomed for a brief moment, then the artificial petals faded and dropped lonely to the floor, because a Japanese spirit had failed to climb into the soul of a Kelt. Passively funny was the sight of Mr Robinson doing a musician, and Mick Dolan, the Abbey actor, acting Cuchullain, so serious, so solemn, his right hand, extended, holding a spear, saying so surlily-amiable, I am named Cuchullain ; I am Sualtim's son. No : charming and amiable as it all was, it wasn't a Noh Play. [...] Zither and flute and drum, with Dulac's masks, too full of detail for such an eyeless play, couldn't pour the imagination into the mind of those who listened and saw. The unfolding and folding of the fanciful cloth couldn't successfully turn into a poetical conventicle. A play poetical to be worthy of the theatre must be able to withstand the terror of Ta-Ra-Ra-Boom-Dee-Ay, as a blue sky, or an apple tree in bloom, withstands any ugliness around or beneath them There was a buzz of Beautiful when the cloth had been folded, and the musicians had taken their slow way from the room [...] There was grace and a slender charm in what had been done, not that he had a long time to look back at it ; but it wasn't even the ghost of the theatre » (*ibidem*).

¹³¹⁸ W. B. YEATS, note sur *The Only Jealousy of Emer*, dans sa préface aux *Four Plays for Dancers*, 1921, in *Var. Pl.*, p. 566.

en effet un écho entre une culture aristocratique déclinante au Japon – celle de la tradition des samouraï, battue en brèche dans une société nouvelle et modernisée – et le déclin symétrique de la *Protestant Ascendancy* en Irlande. On reconnaît là le fondement de l'intérêt de Yeats pour l'étymologie même du terme Nô : « “Accomplishment” the word Noh means, and it is their accomplishment and that of a few cultivated people who understand the literary and mythological allusions and the ancient lyrics quoted in speech or chorus, their discipline, a part of their breeding »¹³¹⁹. Quoi qu'il en soit, si partage de référence il y a entre les drames poétiques de Yeats et leur public, permettant effectivement à la représentation de s'apparenter à une communion ritualisée, on suppose, en toute logique, que les pièces qui s'en approchent le plus ne peuvent être que *Calvary* et *The Resurrection*, toutes deux consacrées à la passion christique. Là encore pourtant, les parti-pris de l'écrivain, comme du metteur en scène, n'ont fait que creuser l'écart. D'une part l'une comme l'autre pièce servent de support à un débat philosophique existentialiste avant l'heure dans le premier cas, (puisqu'il y est question du libre-arbitre de Juda et Lazare), et franchement théologique dans le second (lorsque les trois personnages débattent de la nature charnelle ou divine du Christ ressuscité). Questionnant à chaque fois le dogme catholique, il met en perspective la passion christique. La controverse fait irruption au cœur d'une cérémonie ritualisée, au point que Yeats dit de *The Resurrection* qu'il s'agit plus d'un dialogue que d'une pièce – et en effet, celle-ci procède à la fois, par certains aspects, du dialogue philosophique platonicien, ou du « Lehrstück » brechtien. D'autre part les chants, le langage archaïque, les masques de Dulac – culturellement indéterminés entre Grèce, Japon et Egypte – éloignent le public de ses références familières, et l'emmènent vers l'étrangeté de la pièce. Enfin, Yeats auteur ne contrôle que très imparfaitement ses acteurs, et encore moins leur relation au public ; il ne peut, du coup, que rejeter sa frustration sur leur incapacité à traduire scéniquement sa vision d'un texte en représentation.

3.5.3. *Entre romantisme et modernité. Du bon usage du mélodrame musical.*

De toute ces réflexions, il ressort visiblement que la rencontre entre les univers de Yeats et d'Artaud s'arrête rapidement, en réalité, aux frontières de l'usage qu'ils font respectivement du théâtre. Les rassemblent la pensée magique, et une certaine façon de battre

¹³¹⁹ W. B. YEATS, « Certain Noble Plays of Japan », in *Essays and Introductions, op. cit.*, p. 229. « Le mot “Nô” signifie “accomplissement” et il est leur accomplissement et celui de quelques personnes cultivées qui comprennent les allusions mythologiques et littéraires et les anciens poèmes lyriques que cite le chœur ou l'acteur ; c'est leur discipline, il fait partie de leur éducation » (tr. J. G., *La Taille d'une agate*, p. 152).

en brèche la toute puissance du récit et de la représentation. Au-delà, ce qui caractérise les « pièces pour danseurs » est surtout leur hétérogénéité discursive : l’articulation constante entre le dire et le montrer, entre la parole et la musique, entre la voix et le corps, entre la danse et la pantomime. Cette hétérogénéité est caractéristique du mélodrame musical, revenu en vogue durant toute cette période de l’entre-deux-guerres. Le développement parallèle du cinéma, du muet au parlant, n’est sans doute pas étranger à une telle hybridation des genres, même si, comme il a été dit depuis notre troisième partie, l’histoire de ce mélange remonte au moins au XVIII^e siècle, lorsqu’un traité comme celui de Engel¹³²⁰, en se préoccupant de la genèse du geste et de *l’eloquentia corporis*, jetait les bases de ce collage entre la parole narrative, la pantomime, et la musique, et de ce « genre sans nom »¹³²¹ unissant *mimesis* et *diegesis*. Dans les années 1920, l’une des figures dominantes dudit genre est sans conteste Ida Rubinstein. Mime, récitante, ancienne danseuse des ballets russes – encore une –, elle fonde sa propre compagnie en 1911, et crée *Le Martyre de Saint-Sébastien* de D’Annunzio, sur une musique de Claude Debussy¹³²². Ensuite, durant deux décennies, elle crée plusieurs textes importants de Saint Georges de Bouhélier, Valéry, et enfin Claudel¹³²³, sur des musiques de Honneger, et des chorégraphies de Massine.

Ce qu’il faut sans doute reconnaître, c’est que Dulac ou Antheil ne sont pas Debussy ou Honneger, et que Michio Ito ou Ninette de Valois ne sont pas Massine ni Ida Rubinstein. Sur le mode mineur, et dans le contexte pour le moins insolite de cette scène dublinoise originale qu’était l’*Abbey*, Yeats eut tout de même le mérite remarquable de s’obstiner à frayer un chemin à des formes totalement innovantes pour le lieu et l’époque où il les

¹³²⁰ Il s’agit du traité de Johann Jacob Engel (1741-1802), écrit en 1785-1786 et paru en 1795 à Paris, *Idées sur le geste et l’action théâtrale* (ré-édition à Genève, Slatkine Reprints, 1979, présenté par Martine de Rougemont). Ce traité développe une réflexion nourrie de très nombreux exemples sur le langage corporel de la représentation, et la relation entre l’image et la description verbale, en cherchant à identifier et classer un vocabulaire gestuel selon des critères de signification sensible ou psychologique.

¹³²¹ voir Jean-Luc NANCY et Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *L’Absolu littéraire*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1978, pp. 271-272.

¹³²² L’une des partenaires de jeu d’Ida Rubinstein dans cette aventure n’était d’ailleurs autre qu’Adeline Dudlay, la tragédienne vers qui se tournèrent Yeats et Franck Fay dans les débuts de l’*Abbey*, pour se documenter sur les traditions de diction pratiquées au conservatoire de Paris. Dans *Le Martyre de Saint Sébastien*, de Debussy et D’Annunzio, représenté au Châtelet le 22 mai 1911, Ida Rubinstein était à la fois chorégraphe et interprète du rôle titre. Adeline Dudlay jouait le rôle de la mère. Les décors et costumes étaient de Léon Bakst, et la direction musicale était assurée par André Caplet. La coïncidence est évidemment édifiante : il y a une part de continuité esthétique certaine entre le style tragique visé par Yeats dans les premières années du siècle, et le mélodrame musical tel qu’il l’aborde dans l’entre-deux-guerres.

¹³²³ En particulier *Jeanne au Bucher*, pièce créée sous une forme concertante à Bâle en mai 1938, puis sur scène à Zurich en 1942, dans une version allemande ; Ida Rubinstein, qui en interpréta le rôle-titre, en fit la commande explicite à Honneger. Ce dernier qualifiait l’œuvre d’« Oratorio dramatique en onze scènes ». Dans la pièce, la voix récitante agit comme le doigt qui désigne, elle a une fonction déictique, face à un chœur qui joue en réalité le rôle du spectateur.

entreprenaient. Et ce d'autant plus qu'une telle forme mixte avait nécessairement les défauts de ses qualités : le mélodrame musical se caractérise en effet par le pléonasme et la redondance, propres également à cette période expressionniste ; tout dire, tout montrer, tel est le principe qui régit cette rhétorique qui use fréquemment de l'hyperbole pour dire la fureur de la passion ou le drame de l'attente¹³²⁴. La superposition de la parole, du chant et de la danse conduit souvent à une saturation de l'information et de l'expression. Certes, depuis les entreprises de codification du chanté-parlé par Florence Farr, jusqu'à la fascination pour Sarah Bernhardt, tout indique chez Yeats, et très tôt, cette esthétique qui souligne l'expressivité vocale. Mais à partir des pièces pour danseurs, et malgré les tâtonnements de distribution soulignés plus haut, l'organisation du rituel scénique, partagé entre parole chorale et mouvement pantomimique ou dansé des acteurs, est manifestement régi par le souci de l'économie expressive : sans du tout constituer un double redondant des mots, le « tableau scénique », ou l'arrêt sur image, que constituent le Christ silencieux de *Calvary*, le fantôme de Cuchulain de *The Only Jealousy of Emer*, ou la Reine muette et immobile de *The King of the Great Clock Tower*, concentrent sur eux toutes les projections de la parole, laquelle contient le déferlement des passions à l'intérieur du cadre précis de la métrique et du chant. L'acteur, quant à lui, est une marionnette dont le répertoire gestuel est limité, relevant plus d'une chorégraphie que d'un souci de mimer de façon pléonastique le texte ; d'où cette résolution des contraires entre la narrativité du mouvement et son auto-référentialité. Au vu, donc, de l'écriture de *At the Hawk's Well*, de *The Dreaming of the Bones*, ou de *The King of the Great Clock Tower*, et de leur réalisation scénique, on peut probablement avancer que Yeats évite, en la matière, bien des défauts du genre, ou en tout cas des traits jugés comme tels.

En faisant appel à la parole chantée, ou parlée et accompagnée d'instruments, Yeats construit un opéra-ballet qui tend à retrouver son mythe fondateur, celui d'Orphée. Parti des pré-supposés romantiques de l'expressivité du chant¹³²⁵, il semble dépasser pourtant, dès lors

¹³²⁴ Toujours à propos du *Pierrot Lunaire* par exemple, Pierre Boulez rapporte que l'une des interprètes avec lesquelles Schönberg aimait le mieux travailler était Erika Wagner Stiedry, dont il reste aujourd'hui un enregistrement effectué en 1941 aux Etats-Unis. Or son style de déclamation, selon Boulez, n'est pas très éloigné de celui de Sarah Bernhardt, et pourrait être jugé aujourd'hui démodé. « Ses intonations approximatives, ses glissandos, son expressionnisme à fleur de nerf de la voix maintiennent un climat constamment tendu ». Après l'exemple d'Adeline Dudley, on perçoit d'autant plus les passerelles entre le pathos vocal des monstres sacrés et l'expressionnisme vocal du mélodrame musical. Voir Pierre BOULEZ, *op. cit.*, p. 62.

¹³²⁵ Il faut rappeler la référence explicite que fait Yeats, évoquant Sarah Bernhardt, à l'esthétique romantique, valorisant l'émotion contre la rhétorique : « We have learned with devout humility from the players of *Phèdre*, and though our problem is not quite theirs it is like theirs, but unlike Antoine's. We desire an extravagant, if you will unreal, rhetorical romantic art, allied in literature to the art on the one hand of Racine and the other hand of Cervantes » ; cf. W. B. YEATS, lettre à Franck Fay du 26 août 1904, in *Collected Letters III*, *op. cit.*, pp. 86-87.

qu'il se réfère au modèle japonais, ce mythe d'un culte du secret, et de la musique comme siège de l'indicible. Rite plus que culte, la représentation de *At the Hawk's Well* ou de *The Dreaming of the Bones* magnifie le geste de l'« acteur-marionnette », et creuse, par la délicatesse de la parole et du chant, la singularité d'un instant de rêve, saisi dans son impermanence, à l'instant même de son apparition-disparition : tout est fait pour servir l'aspect fantomatique de la gardienne du puits, ou des deux amants revenants.

CONCLUSION

“[...] the subconscious drama that was my imaginative life”¹³²⁶

– I –

Le théâtre de Yeats reste aujourd’hui, du point de vue de sa réception en France, victime d’un paradoxe. On ne se souvient plus que Yeats est le premier des quatre prix Nobel de Littérature attribués à un irlandais¹³²⁷. Les suivants ont occulté leur aîné, auquel ils se réfèrent pourtant régulièrement, comme à une figure tutélaire majeure en même temps que problématique, incontournable en même temps qu’impossible à tuer. Inconnu du grand public en France, il est également peu connu, en dehors du milieu angliciste, de la communauté des chercheurs en arts du spectacle. Peu monté sur les scènes françaises, il n’a fait l’objet que d’expériences scéniques isolées. En 1974, au théâtre de la Cité Internationale, le metteur en scène d’origine bruxelloise Henri Ronse, qui n’était pas encore directeur du Théâtre Oblique (futur théâtre de la Bastille) présente l’ensemble du cycle de Cuchulain¹³²⁸. Plus récemment un nombre non négligeable de compagnies, voire de lieux de formation, se sont emparés de certains des textes les plus originaux¹³²⁹. Mais il semble être cantonné à cette sphère expérimentale : aucun Théâtre National, ni Centre Dramatique, ni Scène Nationale, ne l’a jusqu’à présent programmé.

¹³²⁶ W. B. YEATS, préface à *The King of the Great Clock Tower*, Dublin, Cuala Press, 1934, in *Variorum Poems*, p. 855. Nous sommes redevables, pour cette conclusion, à plusieurs sources d’inspiration décisives, et notamment les réflexions de Joseph Danan sur le monodrame lors du colloque : « Le dialogue contre le drame », département d’Arts du Spectacle, Université d’Artois, 11-14 mars 2008 ; ou celles de Daniel Jean, tout au long de sa thèse *La Scène utopique : le théâtre des poètes modernistes, W. B. Yeats, T. S. Eliot et W. H. Auden (op. cit.)*.

¹³²⁷ Yeats en 1923, George Bernard Shaw en 1925, Samuel Beckett en 1969, et Seamus Heaney en 1995.

¹³²⁸ On peut ré-écouter l’émission de France-Inter *Le Masque et la Plume* du 30 décembre 1973, consacrée à cette mise en scène, sur les archives de l’INA. Voir le site <http://www.ina.fr/archivespour tous/index> et rechercher par l’entrée Henri Ronse/Yeats.

¹³²⁹ En mars 1983, Armand Gatti ouvre, dans l’ancienne chapelle des Cordeliers à Toulouse, l’Atelier de Création Populaire qu’il nomme L’Archéoptéryx et dont il assure la direction. Il y met en scène *La Nuit de Cuchulain* et *Le Seuil du royaume*, inspirés respectivement des pièces du cycle de Cuchulain, et de *The King’s Threshold*. En 1996, l’auteur de ces lignes présente à la Galerie Marquardt, Place des Vosges à Paris, dans le cadre de *L’Imaginaire Irlandais Contemporain*, deux mise en espace de *Deirdre* et *Les Eaux d’Ombre*, qui seront reprises au Théâtre de l’Université de Caen. En 2000, les metteurs en scène associés Jacques Delcuvellerie et Mathias Simons montent *La Seule Jalousie d’Emer*, présenté au Festival de San Marino, en Italie. En 2004, la compagnie Articule, soutenue par la DRAC, la région Centre et la Ville d’Orléans, présente *Trois Nôts d’Irlande* d’après W. B. Yeats, sous la direction de Christophe Maltot. Ils seront repris dans la programmation de Lille 2004 (Capitale Européenne de la Culture). Julien Parent, directeur de la compagnie « Blow-up, set et match ! », implantée en Essonne, monte en 2006 *Le Chat et la lune* et *Ce que rêvent les os* de W. Buttler Yeats, avec l’ensemble musical *Suonare E Cantare*.

Cette lacune tient probablement à plusieurs strates superposées de malentendus. Le premier d'entre eux est que l'œuvre théâtrale est le plus fréquemment perçue comme seconde par rapport à l'œuvre poétique – ce qui n'est pas le moindre des paradoxes, concernant un poète qui – nous espérons l'avoir montré – a fait de « l'oralité » de la parole la pierre angulaire de son œuvre, tant dramatique que poétique. Nombreux, de ce point de vue, sont les liens que l'œuvre poétique elle-même entretient avec le théâtre, tant dans son écriture, que dans la façon dont Yeats envisageait le devenir concret d'une œuvre « à dire » – nous pensons, par exemple, à l'ensemble des expériences radiophoniques tentées par le poète dès la fin des années 1920, bien avant les quelques exemples évoqués dans notre quatrième partie.

L'œuvre dramatique elle-même, par ailleurs, n'échappe pas aux jugements critiques. Le premier théâtre semble rangé au placard tantôt des expériences néo-symbolistes, à la marge des grands courants européens du moment – symbolisme belge et français, figures européennes dominantes des scandinaves ou des russes –, tantôt du théâtre militant, et donc local, de l'*Irish Cultural Revival*. Sans parler de Beckett, qui a acquis depuis longtemps une stature universelle, il semble ne pas faire le poids à côté de l'œuvre d'un Synge, dont la finesse du réalisme poétique, et la virtuosité de la langue, constituent la voie – la voix ? – idéale pour une représentation efficace et brillante d'une certaine Irlande mythique ; ce même Synge qui fut choisi par l'Odéon, à côté de Franck MacGuinness, comme phare de la culture irlandaise durant l'année de l'Irlande en France, en 1996 ; ou d'un O'Casey, qui fut annexé par Vilar au TNP, à l'époque de ses grandes mises en scène des années 1950 ; ou, plus proche de nous, d'un Brian Friel ou d'un Martin MacDonagh. Le second théâtre de Yeats, quant à lui, inspiré du Nô, même s'il suscite l'intérêt par sa recherche sur les formes, ou l'annonce d'une modernité, est jugé difficile d'accès, par ses thématiques métaphysiques ou occultes – relecture de la passion christique, motifs du masque et du double, des morts et des esprits –, traitées sur le mode de la parabole. Cette difficulté est renforcée par une écriture savante, une forme composée et ritualisée, la mise en place d'une médiation complexe entre le spectateur et la fable. L'un et l'autre de ces deux pans de l'œuvre, marqués par leur médiévalisme ou leur ésotérisme, et leur lien, dans l'ensemble, avec l'esthétique du miracle ou de la moralité, semblent donc loin de la modernité européenne issue des dramaturgies postérieures à 1945. En Irlande même, les hautes instances de l'institution culturelle ne semblent pas vouloir démentir cette image. En témoigne le film récent *Some Other Place*, réalisé par Paula Fraser-

Bergin, et promu par la *National Library of Ireland* dans le cadre de l'exposition Yeats¹³³⁰. On y voit une mise en scène de trois pièces rassemblées par leur même lien à la veine du Miracle : *The Cat and the Moon*, *Calvary*, et *The Countess Cathleen*. Tourné dans un cadre naturel, le film allie veine tragique, images populaires irlandaises (la lande, la pauvreté et la famine, la musique), et geste biblique ou magique.

Que reste-t-il à sauver, de ce fait, d'un théâtre jugé au mieux daté, et au pire ennuyeux ? Si la réactualisation des enjeux de cette œuvre complexe est difficile, une relecture en est pourtant possible qui, en la reliant aux écritures contemporaines, *via* une réflexion sur le verbe et la parole, sur le texte et la représentation, permette de cerner sa place dans la naissance d'une modernité, au carrefour des XIX^e et XX^e siècles.

L'œuvre dramatique de Yeats ne constitue pas, comme on l'a vu, un ensemble formellement homogène. Deux époques démarquent nettement deux séries d'œuvres. La première est indissolublement liée à la gestation, par étapes, puis à l'établissement, du futur théâtre national irlandais que fut l'*Abbey Theatre* à ses débuts. La production de la seconde fut la récompense d'une indépendance gagnée sur ses pairs et ses détracteurs – qui furent nombreux – et payée par une forme de marginalité. Indépendamment pourtant du devenir de l'œuvre, et de ses mutations, c'est toujours par ces dénominateurs communs que constituent la parole et la voix que se situe la clé d'une relecture nettoyée de ses *a priori* historiques ou esthétiques. Au-delà, ou en deçà, des motivations culturelles ou littéraires de l'écrivain, l'une et l'autre procèdent d'abord pour Yeats d'une expérience personnelle et intime. La réalité nourrit à cet égard la légende, puisque Michael Yeats rapporte que durant ses derniers jours, son père passait ses après-midi à murmurer et scander des vers inaudibles en battant la cadence de sa main ; et que ses derniers projets furent de demander à Hilda Matheson d'écrire un air pour le poème *The Black Tower*, ou au comédien Clinton-Baddeley de synthétiser dans un livre leurs réflexions communes concernant les relations entre la parole et le chant, consécutives aux expériences radiophoniques de l'année précédente à la BBC¹³³¹. On sait également que l'habitude de Yeats, dans sa composition d'un poème, était d'élaborer d'abord le rythme, puis de choisir les rimes ou les fins de vers, avant de commencer effectivement à inventer le contenu même du poème qui viendrait se glisser dans ce cadre. Enfin, les témoignages furent nombreux émanant de ceux qui écrivirent sous sa dictée. Contraint par

¹³³⁰ *Some Other Place, A Trilogy (The Cat and the Moon, Calvary, The Countess Cathleen)*, directed by Paula Fraser-Bergin, Amergin Productions, in association with Crimson Films and Dreamrise Productions, 2008.

¹³³¹ Voir l'introduction de Ronald SCHUCHARD à son ouvrage *The Last Minstrels, Yeats and the Revival of the Bardic Arts*, Oxford University Press, 2008, pp. XIX sq.

une myopie rapidement proche de la cécité, le poète, avant de la mettre en scène dans son écriture, joua dans sa vie réelle de cette parole déléguée, de cette écriture dont le mode d'inscription sur la page, par procuration, contribua à révéler la cohabitation paradoxale entre d'une part l'ambition affichée d'un édifice savamment construit, maîtrisé et architecturé, d'une sorte de « Grand'Œuvre » tel que le poète l'avait souhaité ; et, d'autre part, l'utopie d'une écriture-palimpseste, se construisant par le simple geste de production d'un texte, sans intention de relecture, approchant ainsi l'horizon d'une pensée en train de se faire sur la page.

De cette double intention première, à laquelle n'échappe pas l'œuvre dramatique, trois qualités se dégagent, qui font écho aux écritures d'aujourd'hui : cette « écriture à dire », justement, proche de préoccupations qui font que l'on fait volontiers « théâtre de tout », voyant dans toute écriture le geste et la voix qui l'ont produite ; la question du sujet, ensuite – car si Yeats insuffle de l'héroïsme dans son écriture dramatique comme dans sa « vie rêvée », il n'en reste pas moins travaillée par la voix-fantôme, celle qui n'est autre, se cachant derrière tout l'appareil fin-de-siècle de l'ésotérisme, que celle de l'inconscient ; la question de la représentation, enfin, puisque dans tous ces jeux de doubles qui structurent la parole vient se glisser l'acteur muet et masqué, le danseur, bref, le « poème délivré de tout l'appareil du scribe ».

– II –

Le projet initial de construction d'une mémoire collective, celle d'une nation irlandaise idéale et idéalisée par sa littérature, se différencie rapidement de la geste shakespearienne et homérique qui lui sert à la fois de modèle et de contre-modèle. Aux cycles légendaires des héros de la tradition irlandaise, de Forgael à Deirdre, de Cathleen à Cuchulain, fondant une « mythopoétique » nationale, se superpose rapidement l'imaginaire apocalyptique d'une pensée tournée vers la représentation de cycles de mort et de renaissance. Il s'y joint une dimension personnelle, qui oriente le théâtre tragique de Yeats vers la figure solitaire d'un héros dont le drame se charge surtout de suivre le parcours intérieur. Le théâtre n'est plus le miroir d'une nature politique, au sens large du terme. Le mythe lui-même, quel que soit sa source – grec, celtique, biblique – n'est que prétexte à l'examen d'un destin exceptionnel : le drame reflète plutôt les mouvements de la conscience construisant pour elle-même sa propre représentation. Yeats choisit, au milieu d'une choralité de figures éparses, d'isoler un personnage, à un moment de confrontation d'une particulière intensité : Deirdre qui choisit de mourir, Cuchulain se dressant contre les vagues, le cri d'Emer renonçant à son époux, le

rebelle qui refuse de pardonner aux fantômes, le Christ doutant un instant sur la croix. Le drame est ainsi libéré d'un traitement conventionnel de la durée : le texte plonge comme une sonde depuis les couches superficielles du temps de l'histoire (la fable des amours de Deirdre et Naoise, le voyage de Cuchulain jusqu'au puits dans *At the Hawk's Well*, son agonie après la lutte avec les vagues dans *The Only Jealousy of Emer*, la fuite du jeune homme après l'échec de l'insurrection de Pâques dans *The Dreaming of the Bones*, le chemin de croix du Christ dans *Calvary*) jusqu'à la durée souterraine du drame : celle où passé et présent se font écho dans les résurgences de la mémoire, où tous les épisodes d'une vie et d'une passion ressurgissent en même temps, par les pouvoirs de la parole, dans l'ici et maintenant du drame. Le héros tragique est une figure solitaire, dont le voyage intérieur se substitue aux péripéties de relations interpersonnelles. De ce point de vue, Yeats ne dément pas les analyses de Peter Szondi, qui voit dans la crise du drame à la fin du XIX^e siècle l'expression d'une crise du dialogisme dans la relation interhumaine, en même temps qu'il comprend la persistance de la forme dramatique par son adéquation, précisément, avec la représentation de cet isolement.

A la dimension tragique s'articule alors une nouvelle problématique de la voix. Dans une dramaturgie aux piliers encore traditionnels, Yeats joue avec les limites des conventions. *The Countess Cathleen*, *Deirdre*, ou *The Green Helmet*, sont trois pièces structurées par une architecture de personnages eux-mêmes liés par une fable dramatique dans un temps et un espace donnés, et représentés ; mais à l'intérieur de cette structure, un ensemble de procédés valorisent la parole personnelle de soi, ou la parole collective du groupe. Les acousmates ne disent rien en particulier sur tel ou tel personnage ; ils agissent plutôt comme une modalisation du drame dans son ensemble, et sont un élément parmi d'autres du processus de focalisation sur le médium sonore. De ces personnages, le clair-obscur et les jeux d'ombre, chers aux dramaturges symbolistes, gommant bientôt les contours. Tantôt réduits à une choralité de voix éparses, de silhouettes sans nom, tantôt magnifiés par leur solitude, mais fortement dessinés par une « personnalité » héroïque plutôt que par un caractère changeant, tous se concentrent sur leur parole, plaçant au second plan des actions réduites à leur plus simple expression : la parole se suffit à elle-même. Celle-ci est mise en espace, en même temps, en quelque sorte, qu'en musique : le chant, les effets de choralité, les apartés lyriques, les soliloques, se superposent ou se répondent en contrepoint selon des compositions consciemment élaborées.

L'originalité de cette entreprise tournée vers une poétique sonore fut que le poète l'envisagea simultanément sur deux modes, sous l'angle de l'écriture, aussi bien que celui du travail de l'acteur, affirmant hautement l'interdépendance entre « la substance et la forme »

du poème, *a fortiori* dramatique, et la voix des acteurs, des « diseurs » et des chanteurs. Dans cette perspective, les deux concepts de « parole » et de « voix » convergent, à chacun, successivement, de ces deux niveaux de sens et de pratique. Le premier redessine pour l'œuvre une perspective dramaturgique – une parole comme matière du drame, parole-récit, parole-commentaire, parole-déploration ; et des voix dans le sens métaphorique d'unités dramatiques induites par ce théâtre de paroles : théâtre de voix, au singulier comme au pluriel. Le second permet de cerner une pratique scénique. Le théâtre prend pour Yeats valeur de protestation contre l'aphasie de voix poétiques jugées enfermées dans l'écrit, et d'affirmation de l'origine corporelle de la parole. Le texte exige de l'acteur des souplesses de rhapsode, superposant les qualités du « diseur » ou du conteur, passeur de fable sans quatrième mur, à celles du comédien proprement dit. L'acteur doit aussi, en se délivrant du cadre sécurisant de la situation, de l'action et du caractère, entrer dans un théâtre de représentations mentales, se laisser guider par les visualisations induites par les mots, et l'expérience de leur profération et de leur audition. La force du verbe est au centre de l'événement théâtral, et du rêve de la création d'une communauté utopique entre poète, acteurs et spectateurs. Si des passerelles s'établissent entre formes lyrique, épique, et dramatique, entre l'œuvre poétique et l'œuvre théâtrale, d'autres relient donc l'écriture et la pratique. A une dramaturgie de la parole, qui subvertit la construction du personnage au profit d'une théâtre de voix, répond un travail spécifique de l'acteur vocal, exigé par l'oralité et la « vocalité » de l'écriture. Ecrire induit le dire, et le dire est à certains égards une forme de ré-itération du geste d'écriture, à la manière de ce que chercheront plus tard Marguerite Duras et Claude Régy : la mise en voix est un événement, voire un avènement du texte à lui-même.

Un aspect second, mais non secondaire, de cette poétique de la voix fut l'ardent et permanent questionnement du poète sur les relations à la fois nécessaires et conflictuelles entre parole et musique. Dramaturgiquement, l'une des fonctions de la musique dans la fiction – chant comme instruments – est d'abord, au nom de la vacance apparente de son signifié, de jouer le rôle de signe de ce que les mots sont impuissants à dire. S'y ajoutent les prolongements acousmatiques de la voix – cordes vibrantes, souffle des cuivres, battement du cœur, cris –, qui sont autant de métaphores ou de métonymies d'un imaginaire corporel, représentations variées d'un imaginaire romantique qui fait de la voix, depuis Shelley jusqu'à Nietzsche, le médium par excellence de l'expression de soi. Dans le même temps se construit avec la voix un *opus occultum*, puisqu'il lui appartient de dire ce qui n'a pas été dit encore, de révéler le secret. Le geste vocal, et son prolongement éventuel dans l'instrument, est un geste qui « creuse » une ouverture sur l'intime en même temps que sur le cosmique. Cette

valorisation du médium sonore, vocal ou instrumental, en construisant une humanité ancrée dans le mythe, rapproche alors le poème dramatique du drame lyrique. Il n'est pas étonnant que *The Shadowy Waters*, dans sa parenté avec le mythe de Tristan, ait été reçu par certains comme un opéra qui ne disait pas son nom¹³³², ou que *The Countess Cathleen* ait longtemps et sérieusement fait l'objet d'un projet d'adaptation pour l'opéra, même si ce dernier ne vit finalement pas le jour¹³³³. Cette tentation opératique de l'œuvre valorise en effet l'aspect spectaculaire de fables à forte dimension mythologique, ou leur analogie avec des paraboles sacrées et « miraculeuses ».

Pourtant, Yeats, dans sa haine de la musique, recherche surtout des formes proches de l'opéra parlé, voisines des expériences françaises qui lui sont contemporaines, telles que celle de Maeterlinck, ou de Dujardin, décrite par Mallarmé. Le chant et l'accompagnement devenus tributaires d'une attention majeure à la musique des mots eux-mêmes, le spectacle peut alterner, dans les pièces pour danseurs, des moments de discours construits et dialogués, et d'autres exprimant l'épanchement poétique et la pensée plus vagabonde, intérieure, en quelque sorte le « parlêtre » intime des musiciens, pour reprendre l'expression de Lacan. Leur parole se déroule en strophes qui sont autant d'états d'âme musicaux, faisant se succéder par touche visuelle et rythmique des moments de méditation et d'interrogation.

– III –

Mais la musique constitue aussi le symptôme, autant que la source, d'un repositionnement du sujet parlant dans le poème dramatique. La voix est à la fois apollinienne et dionysiaque, construction architecturée et abandon au flux de la passion. En elle se mêlent l'affirmation et l'effacement de soi, le contrôle et la passivité, *self possession in self surrender*¹³³⁴. D'un côté, l'écriture ne se départit pas – en tout cas à ses débuts – d'une visée prophétique, voire messianique. Les paroles à la première personne de Cathleen, de Seanchan ou de Deirdre, assertives, argumentées, volubiles, envahissent l'espace du texte et de la scène.

¹³³² Lennox Robinson, dans ses souvenirs de l'*Abbey Theatre*, se souvient de la première de *The Shadowy Waters*. Déplorant l'échec de la représentation, il regrette que le texte n'ait pas été monté en opéra, plutôt qu'en pièce de théâtre. Voir *Ireland's Abbey Theatre – A History, 1899-1951*, op. cit., p. 40.

¹³³³ Dans un article du *Daily Chronicle* du 27 janvier 1899, Yeats renonce au final d'inspiration wagnérienne de *The Countess Cathleen*, malgré ses rêves très opératiques. En 1911, un projet se met en place de transformation de la pièce en opéra, dans une mise en scène et une scénographie de Craig, et sur une partition du compositeur italien Franco Leoni. Le rôle-titre devait être assuré par la contralto anglaise Clara Butt.

¹³³⁴ L'expression renvoie à l'essai « A General Introduction for my Work », lorsque le poète tente de décrire l'équilibre trouvé dans « l'état poétique » de révélation : « I am awake and asleep, at my moment of revelation, self-possessed in self-surrender ; there is no rhyme, no echo of the beaten drum, the dancing foot, that would upset my balance. » ; in *Essays and Introductions*, op. cit., p. 524. Voir aussi note 1065.

Dans le même temps, dans le discours tragique, le personnage tend à s'effacer derrière sa parole de deuil et d'extase. La dimension par moment incantatoire de cette parole révèle l'état de « rêve éveillé » que l'écrivain veut insuffler aussi bien au personnage qu'à l'acteur et à son public. Lorsque le vers « décolle », de par des effets répétés d'homophonie, de rythme, de répétitions, il tend à placer au second plan la syntaxe ou la logique du discours, au profit d'une sorte de plain-chant psalmodié, manifestant l'accès momentané du personnage à un autre état. Le temps est alors mû par une dynamique concentrique, non linéaire, et par le principe de la répétition et de la spirale. Le vers, s'évanouissant alors que le suivant se développe, s'y mêle par effet de résonance. La pièce ne fait que gonfler un instant suspendu, qui est celui de la crise et du basculement d'une réalité à une autre. Au passage, on comprend le défi lancé, dans un tel contexte, au traducteur, dont le travail doit, autant que faire se peut, rendre compte de cette permanente et décisive rythmique interne du vers et de la parole ; sans quoi la voix du texte perdrait, avec cette énergie magique d'un corps spectral, tous ses moyens d'expression ou d'évocation de ce qui cherche à être révélé. Ce « chant de la grâce » doit en effet émaner d'une voix qui séduit, au-delà de son discours, celui qui le profère comme celui qui l'écoute, manifestant à la fois, dans cette logique de jouissance orale et sonore, ses liens avec la mort et son aspiration au divin. Derrière Shelley, Yeats rêve, pour ses grandes figures héroïques, comme plus tard pour les musiciens-narrateurs des pièces pour danseurs, d'une voix-musique se mêlant à la rumeur du monde, non plus spectatrice ou narratrice d'une réalité extérieure à elle, mais plaçant sur le même plan visions objectives et sensations intérieures. Son horizon est celui d'une philosophie du renoncement ou du sacrifice, mais un sacrifice qui, contrairement au parcours christique, ne procéderait pas du rachat de la chute, mais de la pleine réalisation de soi ; un sacrifice de soi à soi, qui constituerait l'essence même de l'acte héroïque.

Or, c'est dans cette dialectique entre maîtrise et abandon à la passion, au flux de la parole, que se joue la démultiplication des sujets parlants. Là encore, les acousmates, et la valorisation du sonore au détriment du visuel, ne sont, dans toute la série des premières pièces, que le symptôme d'une entreprise rapidement plus vaste de ré-organisation du jeu des voix dans le drame. A partir des pièces pour danseurs, une voix lyrique plurielle, celle du chœur, se laisse saisir par la simple présence de personnages perdus dans leurs rêves, rétrospectifs ou non, et par les méandres de ses propres interrogations contradictoires. Les musiciens de *At the Hawk's Well*, *The Only Jealousy of Emer*, *The Dreaming of the Bones* et *Calvary*, font surgir, considèrent, et commentent, la présence des protagonistes. De pièce en pièce, leur parole se manifeste de plus en plus à la première personne. Concernés à distance,

semble-t-il, par le drame de Cuchulain à ses débuts, leur interrogation se fait plus pressante dans *The Only Jealousy of Emer* ou *The Dreaming of the Bones*. Dans *Calvary*, leur proximité physique avec le Christ n'a d'égale que la façon dont leur discours rapporte celui des personnages de la scène, et peut-être du Christ lui-même. Savamment construite est la juxtaposition de l'image muette et du texte, alternant récit, paroles rapportées et débat intérieur en forme de chant lyrique. En parlant à côté de l'autre, et parfois pour l'autre, les musiciens ménagent l'espace tragique du personnage héroïque, qui délègue lui-même l'émotion à ses porte-parole, gardant pour lui la noblesse de sa posture. C'était loin d'être le cas dans *The Countess Cathleen*, et même dans *The King's Threshold*, textes encore marqués par une forme de pathétique dans le discours héroïque. C'est déjà le cas par contre dès la distribution des voix de *Deirdre* ; et désormais, de façon répétée, jusqu'à celle de *A Full Moon in March*, pièce dans laquelle la Reine ne fait l'aveu de son désespoir d'amour que par la bouche du second musicien.

Par un tel jeu d'enchâssement des visions comme des discours, les musiciens sont donc les ordonnateurs de l'ensemble des prises de parole, sans qu'une distinction puisse être souvent clairement établie entre ce qui procède, en elles, du monologue en forme de dialogue intérieur, du croisement en contrepoint de soliloques parallèles, ou du « véritable » dialogue interpersonnel. Plus tard, avec *The King of the Great Clock Tower* ou *A Full Moon in March*, le phénomène des paroles rapportées s'accroît, au point que l'on peut se poser la question de la réalité, et même de la réalité scénique, des personnages du Roi, de la Reine, et du Porcher, créatures des metteurs en scène que sont les serviteurs. Quoi qu'il en soit, deux phénomènes conjoints rassemblent dans une même esthétique toutes les pièces mues par ce jeu métathéâtral des musiciens-narrateurs. D'une part les frontières apparentes entre les différents locuteurs de la fable semblent désormais inopérantes, pareils à de véritables *trompe-l'œil* : le plus souvent, plusieurs voix parlent à l'intérieur du discours d'un seul locuteur, en même temps que plusieurs locuteurs constituent les voix contradictoires, au sens strict, d'un même sujet omniprésent en creux dans le texte. D'autre part, et surtout, on comprend que l'ensemble de ces jeux de masques et de voix n'existe que pour construire une dramaturgie de la spectralité dans laquelle l'image et la parole, régulièrement dissociées, ne sont que le fantôme l'une de l'autre. Qu'elle soit chant ou parole, la voix est de ce fait par excellence l'aporie de l'incarnation ; elle est et n'est pas. Signe *in absentia*, elle désigne une présence qui fait retour. Les voix dissociées des corps disent la distance, l'absence, en même temps qu'elle sont résidu de présence, substitut d'un corps absent ; tandis que ce même corps est lui-même présent mais marionnettisé, tel une figure venue de l'au-delà.

Si l'on accepte un instant de décrypter l'appareil esthétique de la plupart des pièces pour danseurs, on comprend donc que les codes du Nô n'ont été pour Yeats que les outils adéquats lui permettant de rompre avec la persistance de formes anciennes, et d'imposer, loin des jugements et des pressions de ses détracteurs – qui furent nombreux – un théâtre radicalement différent, une sorte d'« autre » du théâtre. Il ne s'agit donc pas tant de prendre à la lettre ces codes, dans une démarche de respect archéologique et esthétique, que de s'intéresser plutôt au champ dramaturgique nouveau qu'ils lui ont permis de dessiner : celui d'une subtile architecture de paroles, enchâssées, en contrepoint, en alternance, déléguées, d'une partition de musique avec ou sans musique, organisant magistralement l'autre scène de ses propres fantômes intérieurs.

– IV –

Cette nouvelle dimension de la voix ouvre dès lors le champ d'une réflexion sur le rapport du texte à la représentation. Le chœur, lorsqu'il survient dans l'écriture – qu'il ne quittera quasiment plus –, se fait chambre d'enregistrement et d'écho d'une parole solitaire, n'émanant elle-même plus tant d'une « personnalité » fortement dessinée que d'une figure plus archétypale, tirée d'une matière légendaire ou sacrée. La musicalité de cette parole, en tant que manifestation des dimensions épiques et lyriques du drame, est le premier symptôme d'une dramaturgie rhapsodique où une figure extra-diégetique construit le théâtre de sa psyché, tout en s'y mêlant de façon subtile et multiforme. La voix est donc le siège du « chuchotement », des échos de la scène intérieure, en même temps que celui de l'évocation de « l'absente de tous bouquets » : carrefour entre l'intérieur et l'extérieur, lieu utopique du croisement, dans l'espace ouvert par les mots, du moi et du monde. On peut dès lors esquisser l'hypothèse, pour certaines pièces de ce second théâtre, d'une forme de dramaturgie d'un monodrame repensé, qui n'avouerait pas son nom. En ce sens, Yeats ne ferait que marcher dans les pas de Mallarmé ou Craig commentant *Hamlet* : le premier évoquant le « solitaire drame » du héros shakespearien, et le second, dialoguant avec Stanislavski, soutenant que *Hamlet* n'est rien d'autre qu'un monodrame¹³³⁵. La scène devient une sorte de théâtre du moi,

¹³³⁵ Propos cités par Joseph Danan dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*, art. MONODRAME, *op. cit.*, pp. 123-125. J. Danan définit le monodrame comme une sorte « d'équivalent dramatique du monologue intérieur », et précise que « c'est avec Saint-Paul-Roux que le monodrame, dans un geste paradoxal, s'affranchit du monologue et devient "drame d'un seul" mais à plusieurs voix ». Il évoque également la pièce de Rachilde, *Madame la mort*, et l'œuvre de Strindberg. Sur le monodrame, voir aussi la note 304 (III^e partie, chapitre 1).

métaphore de l'inconscient du poète, en même temps qu'elle est le lieu idéal du « chuchotement » du poème. Ces « drames d'un seul » à plusieurs voix inventent des moyens formels d'une exploration de l'intériorité : l'enchâssement des visions et des discours organise des jeux de projections, au sens propre comme au sens figuré, et théâtralise l'univers intérieur des musiciens, puis des personnages. Dans *Purgatory*, la mémoire torturée du vieillard se projette dans l'image mi-réelle, mi-mentale, de la maison brûlée. Dans *Calvary*, le Christ n'est somme toute que l'humain exceptionnel, horizon mythique et sacré du poète ; son apparition et ses débats avec Lazare et Juda ne sont que la projection, à côté d'eux, des débats intérieurs des musiciens, eux-mêmes projection du locuteur premier, omniprésent et invisible, qu'est le poète : le retour sur la Passion, au sens premier du terme, se superpose au procès rétrospectif de l'histoire d'une vie. Plus subtilement, dans une pièce comme *A Full Moon in March*, le poète instille sa présence explicite dans le discours des serviteurs, pour mieux se dérober et leur déléguer sa parole. Ensuite, tout n'est qu'un jeu de représentation où l'incertitude entre soi et l'autre – les musiciens et les personnages – entre le même et le différent, entre le mental et le réel, est soigneusement ménagée, conduisant sans cesse à se poser les questions : *qui est qui ? qui parle pour qui ?*

Ces drames dans lesquels quelqu'un dit *je* sans le dire, tout en le disant, ou en le faisant dire, sont autant de formes d'extériorisation qui renvoient à un parcours intérieur. Des personnages parlant pour d'autres, un lien de contiguïté métonymique s'établit entre l'image et le texte : les jeux de voix enchâssées nourrissent, autant qu'ils sont nourris par, la relation entre le voir et la voix, en des procédés oniriques qui s'apparentent à ce que propose aujourd'hui le théâtre de Bob Wilson, ou certains aspects du cinéma de Jean-Luc Godard : le film *Passion*, film *sur* le cinéma s'il en est, n'est qu'une longue interrogation sur la capacité de la caméra à capter le réel, et en particulier sa lumière, et à en tirer une œuvre d'art. De longues séquences montrent la quête impossible de reconstitution et d'analyse d'un tableau de Rembrandt ou de Delacroix, alternant avec de simples plans rendant hommage à la lumière se reflétant sur le lac de Genève, ou sur une comédienne. Cette façon de faire du cinéma le lieu d'un retour réflexif, et d'une interrogation métaphysique sur les relations entre l'art, le réel, et le sacré, éclaire rétrospectivement la démarche de Yeats. Les fenêtres, réelles ou métaphoriques, qui peuplent sont œuvre théâtrale, si elles s'ouvrent sur le phantasme photographique de la révélation d'un instant suspendu, s'ouvrent également sur un imaginaire pictural nourri de références majeures. Dans *Calvary* toujours, le texte met en scène soit

directement, dans le discours didascalique, soit indirectement, dans les répliques à valeur didascalique des musiciens, un tableau en trois dimensions qui s'apparente à un tryptique de la Passion : ouvrant et refermant le drame, le chemin de croix puis la crucifixion, et entre les deux, la descente de croix et la déploration des femmes. Une attention particulière est portée par le texte, dans la construction de ces tableaux, aux détails plastiques d'un bras abandonné, ou des cheveux des femmes, au point que l'on s'interroge sur les analogies possibles entre le tableau dramatique ainsi construit, et la douceur d'une « crucifixion » de Masaccio, les accents dramatiques d'une autre « crucifixion » du Tintorêt, ou les clair-obscur de certaines toiles du Perugino – c'est du moins ce que suggère Katharine Worth¹³³⁶. On retrouve cette même attention dans le tableau imaginaire construit par le discours de l'Hébreu décrivant Pierre, ou du Grec décrivant les adorateurs de Dionysos, dans *The Resurrection*. Il semble clair que le propos de ces pièces n'est autre que le mystère creusé ici par le hiatus entre la parole et l'image, et la réflexion sur l'éternité ou la transcendance qui s'associe à ce mystère. On connaît le débat intérieur qui agita longtemps Yeats face à l'esthétique de Manet, à qui il opposait avec obstination les modèles de la Renaissance. Employant pour Titien le même qualificatif, « passionné », que pour lui-même, il soutenait que le peintre italien constituait le sommet d'un art pictural du portrait rassemblant dans une même unité corps et esprit, immanence et transcendance, faisant écho à ses propres représentations imaginaires de l'héroïsme tragique. On sait aussi la fascination qu'exerça sur lui, comme sur beaucoup d'autres à son époque, Gustave Moreau, dont on retrouve évidemment des échos dans l'image construite pour *The King of the Great Clock Tower* et *A Full Moon in March*.

Dans cette relation entre parole et image, qui met en scène le procès même de la vision et de la représentation, le regard du spectateur va et vient entre le sujet regardant et l'objet regardé, en quête d'une impossible clôture de la représentation. Les yeux ouverts sur l'intériorité, *eyes wide shut*, les musiciens narrateurs déroulent sur un mode hallucinatoire leur « jeu de rêve », leurs images mentales. Ce monodrame repensé est de ce fait le laboratoire d'une théâtralité nouvelle, travaillant les conditions mêmes de la représentation.

– V –

En usant de cette démultiplication des voix, Yeats brouille les pistes d'un possible repérage de l'organisation de l'adresse dans le jeu de la parole. Sans interlocuteurs définis, ou autre qu'elles-mêmes, les voix ne sont en réalité que les masques d'une parole adressée

¹³³⁶ Voir *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, op. cit., p. 175.

frontalement au public, sans qu'aucun regard ne lui soit pourtant jamais véritablement destiné. L'oralité qui, malgré la multiplicité de ces voix, tient le texte dans son unité, brise le cadre de la double énonciation propre à l'écriture dramatique, et donc de l'illusion théâtrale, puisqu'à chaque instant un « sujet de l'écriture » s'exprime en creux par l'intermédiaire de toutes ces voix, qui ne sont que des points de vue, au sens propre du terme.

A l'horizon de l'œuvre se profile donc une écriture qui tend vers la performance, lorsque chacune ensemble et séparément, parole, musique, et danse sont envisagées dans leur performativité, dans leur auto-nomination, sans platonisme, et paradoxalement presque sans transcendance. La marche des personnages de *The Dreaming of the Bones*, la danse de Fand dans *The Only Jealousy of Emer* ou *Fighting the Waves*, celle d'Emer dans *The Death of Cuchulain*, tendent à délaissier toute visée narrative ou symbolique, et à n'exister que pour elle-mêmes, pour le rythme dont elles sont l'expression, échappant à la nécessité de la représentation. De même, lorsque le poète rêve de la musique de simples voyelles sans signification, ou produit un moment poétique d'une particulière virtuosité musicale, rythmique comme sonore, il formule une utopie identique à celle que symbolise pour lui la danse. L'un et l'autre, le moment poétique comme le mouvement, suspendent en quelque sorte le temps du drame, de l'histoire autant que de l'Histoire, et ouvrent un espace où se réconcilient le sujet et le monde. Le corps et la voix, de l'acteur ou du danseur, ne sont plus emblèmes, mais purs signifiants. Le danseur s'identifie à la danse, comme le chanteur au chant, et le poète à sa parole.

Yeats entre ainsi dans la sphère du modernisme dès lors qu'il dépasse le « je-ne-sais-quoi » du modèle symboliste et post-romantique. La scène construite par des textes tels que *Calvary*, *The Dreaming of the Bones* ou *A Full Moon in March* ne procède pas tant de l'utopie d'un art total, à la suite de Wagner ou d'Appia. Il s'agirait plutôt de parler ici d'une forme de pratique interdisciplinaire, où les arts plastiques croiseraient la musique et l'art dramatique, sans qu'aucun des trois ne se fonde dans les deux autres. Dans cette configuration, le théâtre, comme lieu d'une réflexion sur la représentation, et donc sur l'art, se fait simplement le cœur de toute entreprise poétique, essaimant dans tous les genres, poésie, roman, musique, peinture – à moins que dans un mouvement inverse, toutes ces disciplines ne s'y retrouvent simplement que pour y représenter contradictoirement l'autre scène du subconscient. C'est ce que diront aussi Virginia Woolf, qualifiant son roman *The Waves* de *Play Poem*, ou Pessoa, évoquant le théâtre des doubles fictifs que sont ses hétéronymes, tandis que Marinetti – avec qui Yeats eut une brève correspondance en 1908 – affirmait que tout ce qui a de la valeur est

théâtral¹³³⁷. C'est enfin ce que dit Yeats lui-même, lorsqu'il soutient que son œuvre poétique n'a de sens que par l'horizon théâtral vers lequel elle tend. A cet égard, le lieu rêvé d'une réhabilitation de ce théâtre sur les scènes françaises ne serait peut-être pas un Centre Dramatique, mais plutôt un Centre d'Art Contemporain, plus à même, sans doute, de recevoir et décrypter cette dramaturgie d'un croisement des arts, et de questionner ses enjeux.

Si l'on examine le devenir, après Yeats, d'une telle réflexion sur la voix dans l'écriture dramatique, et sur son rapport à la représentation, les exemples ne manquent pas qui, comme par hasard, permettraient de faire de lui l'un des précurseurs d'une bonne part des écritures ou pratiques théâtrales d'aujourd'hui, en particulier dans le monde anglo-saxon... Une telle démarche comparative, de ce fait, perd une grande part de sa pertinence. S'il n'est donc pas sans intérêt de savoir que Beckett aimait particulièrement *Purgatory*, ou plaça en première ligne de *Happy Days* la réplique de Yeats « I call to the eye of the mind », il est plus douteux de faire de *The Cat and the Moon* « the original *Waiting for Godot* », comme le prétend la jaquette du film cité plus haut. Par contre, quitte à relier Yeats à nos auteurs contemporains, la comparaison, prise chronologiquement dans l'autre sens, semble paradoxalement beaucoup plus intéressante : si la lecture de Novarina ou Barker à la lumière de Yeats n'est que peu productive en dehors d'un discours simplement édifiant, la relecture de Yeats sous l'éclairage de Barker ou de Novarina apporte des outils inattendus pour saisir des propositions dont on ne perçoit pas toujours d'emblée chez Yeats ni la cohérence, ni l'originalité ou les enjeux. Si l'écriture « par les oreilles » de Novarina fait écho à la « syntaxe pour l'oreille » de Yeats, se répondent aussi, à un siècle de distance, l'idée d'un espace lui-même physiquement tenu par les mots, ou celle du rythme et de la danse comme fondement à la fois de toute écriture et de toute représentation : « Toute bonne pensée se danse, toute pensée vraie doit pouvoir se danser. Parce que le fond du monde est rythme »¹³³⁸. Une telle phrase rassemble, dans sa vigueur, toute l'énergie de l'écriture dramatique de Yeats, des premiers élans de *The Shadowy Waters* à la rythmique de *The Death of Cuchulain*. Howard Barker de son côté, avec son « Théâtre de la Catastrophe », répond au théâtre tragique de Yeats influencé par Nietzsche ; l'appropriation des mythes, bibliques chez l'un et chez l'autre, et celtiques, chez Yeats, conduit pareillement à détourner les paraboles de leur sens premier. Chez Yeats, ce détournement vise à l'expression, ré-itérée de texte en texte, de la solitude du poète lyrique.

¹³³⁷ Voir la lettre de Fernando Pessoa du 13 janvier 1935 à Casais Montero, in *Sur les hétéronymes*, traduit du portugais par Rémy Hourcade, Trans-en Provence, éditions Unes, pp. 17-33 ; ou les réflexions de Virginia Woolf dans son *Journal*, vol. 3, 7 nov. 1928 ; ou encore l'extrait de Filippo Tommaso Marinetti, dans *Teoria e Invenzione Futurista*, Milano, Mondadori, 1990, p. 117 (« Tutto è teatrale quando ha valore »).

¹³³⁸ Valère NOVARINA, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 138.

Intéressantes, dès lors, sont les réflexions de Barker sur la voix elle-même, comme lieu d'une forme de régénération, précisément, d'un théâtre « post-catastrophique » : « Tragedy liberates language from banality. It returns poetry to speech »¹³³⁹. Qui plus est c'est non seulement la langue elle-même, dans sa nature, qui est ici ré-envisagée, mais aussi son usage, et sa prise en charge par l'acteur.

[...] the unfamiliar cadence of a new language, whose rhythm and syntax are not those of common speech. It is a speech as contrived as poetry, dislocated, sometimes lyrical, often coarse, whose density and internal contradictions both evoke and confuse. In a culture in which language has lost its public status in favour of image and selling, this flood of verbal sound overwhelms the listener, who must be content with a partial understanding but whose attention is fixed by the sensuality of substance of speech in the mouth of the trained actor¹³⁴⁰.

Mutatis mutandis, ce transfert de l'attention, contre le spectaculaire, vers la poésie d'une texture sonore, éclaire rétrospectivement l'entreprise de Yeats, tendue vers l'expression d'un paysage déconstruit et reconstruit, un paysage intérieur de rêverie éveillée, habité par des fantômes – et qui n'existe, déjà, que par les pouvoirs de la voix du comédien.

Le théâtre du XX^e siècle est, dès ses premières années, parcouru par une problématique de crise du récit, crise des « grandes narrations » ; crise également de la langue, de sa capacité à dire les choses – et de son usage pourtant inévitable. Les propositions de Yeats sur le texte, l'acteur, sa voix, et le public, se placent au croisement d'une esthétique de mise à distance épique du drame (l'acteur masqué, la référence à la marionnette dans le droit fil de Craig, l'abstraction du mouvement, la filiation au Nô), qui fait écho au constructivisme de Meyerhold ou au théâtre épique de Brecht, et d'un théâtre où la voix est placée au cœur d'un rituel sacré, un théâtre plus « apocalyptique », dont Antonin Artaud se fera le promoteur. La défense d'un théâtre de l'invisible-rendu-visible s'accompagne d'une place prépondérante accordée à la voix et la profération des mots, et d'une interrogation sur leur réception par le spectateur. C'est cette relation nouvelle au verbe et au monde qui conduit

¹³³⁹ Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, Manchester University Press, 3^{ème} édition 1998, p. 13 (1^{ère} édition London, John Calder, 1989). « La tragédie affranchit le langage de la platitude. Elle rend la poésie à la parole » (tr. E. Angel-Perez, *Arguments pour un théâtre*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2006, p. 19).

¹³⁴⁰ *Ibid.*, p. 81. « [...] la cadence étrange d'un nouveau langage, dont les rythmes et la syntaxe ne sont pas ceux du discours habituel. C'est un discours aussi contraint que la poésie, disloqué, parfois lyrique, souvent cru, dont la densité et les contradictions internes sont à la fois source d'évocation et de confusion. Dans une culture où le langage a perdu son prestige officiel au profit de l'image et du commerce, ce flot de verbe sonore submerge son auditeur, lequel doit se satisfaire d'une compréhension partielle mais dont l'attention est retenue par la substance sensuelle du discours dans la bouche de l'acteur formé » (tr. E. Angel-Perez, *op. cit.*, p. 115).

à la recherche de formes différentes qui, par une réflexion sur le mouvement, la parole, l'espace, tentent d'exprimer un univers plus intérieur, en même temps que contradictoire et discontinu. Yeats a fait du théâtre le terrain d'exploration de sa relation à la parole poétique, au langage et à son sujet, tant dans ses aspects les plus concrets que les plus métaphysiques. Concrets, de par l'approche sensible du fait vocal, inscrit dans l'expérience poétique, en tant que signe d'une parole lyrique personnelle. Métaphysique, à cause du théâtre imaginaire construit par la parole poétique, et de la fonction magique et épiphanique qui lui est dévolue. Ce sont ces différents aspects qui ont rendu ce théâtre nécessaire, et placent en réalité l'œuvre dramatique de l'écrivain au cœur de toute son entreprise poétique.

BIBLIOGRAPHIE

I – Sources primaires

1 – Editions de référence

- *Variorum Edition of the Plays*, ed. Russell Alspach, London, Macmillan, 1989 (1st pub. 1966)
- *Variorum Edition of the Poems*, ed. Peter Allt and Russell Alspach, London, Macmillan, 1989 (1st pub. 1957)
- *The Collected Works of William Butler Yeats*, Richard J. Finneran and George Mills Harper, General Editors, London and New York, Macmillan and Scribner

Vol I	<i>The Poems</i> , ed. Richard J. Finneran, New York, Macmillan, 1989
Vol II	<i>The Plays</i> , ed. David R. Clark and Rosalind E. Clark, New York and London, Palgrave Macmillan, 2001
Vol III	<i>Autobiographies</i> , ed. William H. O'Donnell, Douglas N. Archibald, J. Fraser Cocks III, Gretchen L. Schwenker, New York, Scribner, 1999
Vol IV	<i>Early Essays</i> , ed. George Bornstein and Richard J. Finneran, New York, Scribner, 1997
Vol V	<i>Later Essays</i> , ed. William H. O'Donnell with Elizabeth Bergmann Loizeaux, New York, Scribner, 1994.
Vol VI	<i>Prefaces and Introductions</i> , ed. William H. O'Donnell, London, Macmillan, 1988
Vol VII	<i>Letters to the New Island</i> , ed. George Bornstein and Hugh Witermeyer, New York, Macmillan, 1989
Vol VIII	<i>The Irish Dramatic Movement</i> , ed. Mary FitzGerald and Richard J. Finneran, New York, Palgrave Macmillan, 2003
Vol IX	<i>Early Articles and Reviews</i> , ed. John P. Frayne and Madeleine Marchaterre, New York, Palgrave Macmillan, 2004
Vol X	<i>Later Articles and Reviews</i> , ed. Colton Johnson, New York, Scribner, 2000.
Vol XI	<i>Mythologies</i> , ed. Warwick Gould and Deirdre Toomey, New York, Palgrave Macmillan, 2005
Vol XII	<i>John Sherman and Dhoya</i> , ed. Richard J. Finneran, New York, Macmillan, 1991
Vol XIII	<i>A Vision (1925)</i> , ed. M. Mills Harper and C. Paul, New York, Scribner 2008

2 – Œuvres dramatiques et poétiques

- *Collected Plays*, London, Macmillan, 1982 (première édition 1934).
- *Collected Poems*, London, Vintage, 1990.
- *Manuscript Materials*, Ithaca and London, Cornell University Press (collection « The Cornell Yeats »), et notamment :
 - The Countess Cathleen*, ed. Michael J. Sidnell and Wayne K. Chapman, 1999
 - Collaborative One-Act Plays, 1901-1903 (Cathleen ni Houlihan, The Pot of Broth, The Country of the Young, Heads of Harps)*, ed. James Pethica, 2006.

The Death of Cuchulain, ed. Philip L. Marcus, 1982
Deirdre, ed. Virginia Bartholmew Rohan, 2004
 « *The Dreaming of the Bones* » and « *Calvary* », ed. Wayne K. Chapman, 2003
The Early Poetry, Vol. I : « Mosada » and « The Island of Statues », ed. George Bornstein, 2003
The Early Poetry, Vol. II : « The Wanderings of Oisín » and Other Early Poems to 1895, ed. George Bornstein, 1994
The Hour-Glass, ed. Catherine Phillips, 1994
 « *The King of the Great Clock Tower* » and « *A Full Moon in March* », ed. Richard Cave, 1997
The King's Threshold, ed. Declan Kiely, 2005
The Land of Heart's Desire, ed. Jared Curtis, 2002
 « *The Only Jealousy of Emer* » and « *Fighting the Waves* », ed. Steven Winnett, 2004
Purgatory, ed. Sandra F. Siegel, 1986
The Words upon the Window-Pane, ed. Mary FitzGerald, 2002

Traductions françaises (liste non exhaustive)

A – Œuvres complètes

- *Sept pièces (La Comtesse Cathleen, La Terre du Désir du Cœur, Cathleen Ni Houlihan, Le Pot de bouillon, Le Seuil du palais du roi, Les Ombres sur la mer, Deirdre)*, Paris, L'Arche, 1997, traduction de Jacqueline Genet

- *Dix pièces (A la source de l'épervier, le Heaume vert, Sur le rivage de Baile, Le Sablier, La Licorne des étoiles, L'Actrice Reine, Ce que rêvent les os, Le Calvaire, Le Chat et la Lune)*, Paris, L'Arche, 2000, traduction de Jacqueline Genet

- *Dernières pièces (Œdipe-Roi, Œdipe à Colone, Les Mots sur la vitre, Pleine Lune en Mars, Le Roi de la Tour du Gros-Horloge, L'Œuf du héron, Purgatoire, La Mort de Cuchulain)*, Paris, L'Arche, 2003, traduction de Jacqueline Genet

B – Autres traductions

- *Au Puits de l'Épervier*, suivi de *Le Songe des squelettes*, traduit par François-Xavier Jaujard, Paris, La Délirante, 2002

- *Le Cycle de Cuchulain : Le Heaume Vert, Sur le Rivage de Baile, La Seule Jalousie d'Emer, La Mort de Cuchulain*, traduit par Yves de Bayser, Paris, Théâtre Oblique, 1973

- *Les Cygnes sauvages à Coole*, traduction de Jean-Yves Masson, Paris, Verdier, 1990

- *Quarante-cinq poèmes* suivis de *La Résurrection*, présentation, choix et traduction de Yves Bonnefoy, Gallimard, collection « Poésie », 1993 (1^{ère} édition 1988)

- *Responsabilités*, précédé de *La Vieillesse de la Reine Maeve, Baile et Aillinn, Dans les sept bois, Les Ombres sur la mer, Le Heaume vert et autres poèmes (Poèmes de jeunesse II : 1900-1914)*, traduit de l'anglais et présenté par Jacqueline Genet, Paris, Verdier, 2003

- *Le Seuil du palais du Roi*, traduit par Yves de Bayser, in *Cahers de L'Herne, Yeats*, dirigé par Jacqueline Genet, pp. 286-317

- *Trois Nôts Irlandais : A la source du Faucon, Ce que Rêvent les os, Purgatoire*, traduit par Pierre Leyris, Paris, José Corti, 1994

3 – Essais, textes critiques, correspondance

- *Autobiographies*, London, Macmillan, 1955

- *Collected Letters I – 1865-1895*, ed. John Kelly, Oxford, Clarendon Press, 1986

- *Collected Letters II – 1896-1900*, ed. Warwick Gould, John Kelly and Deirdre Toomey, Oxford, Clarendon Press, 1997

- *Collected Letters III – 1901-1904*, ed. John Kelly and Ronald Schuchard, Oxford, Clarendon Press, 1994

- *Collected Letters IV – 1905-1907*, ed. John Kelly and Ronald Schuchard, Oxford, Oxford University Press, 2005

- *Essays and Introductions*, London, Macmillan, 1961

- *Explorations*, London, Macmillan, 1962

- *Letters*, ed. Allan Wade, London, Rupert Hart-Davis, 1954

- *Memoirs*, London, Macmillan, 1972, 318 p.

- *Mythologies*, London and New York, Macmillan, 1959

- *Uncollected prose I – 1st reviews and articles 1886-1896*, collected and edited by John P. Frayne, London, Macmillan, 1970

- *Uncollected Prose II – Reviews, articles and other Miscellaneous Prose 1897-1939*, collected and edited by John P. Frayne and Colton Johnson, London, Macmillan, 1975

- *A Vision*, London, Macmillan, 1937 (1^{ère} édition 1925)

Traductions françaises

- *Autobiographies*, traduction de Pierre Leyris, Paris, Mercure de France : I - *Enfance et jeunesse resongées*, 1965. II – *Le Frémissement du voile*, 1970. III - *Dramatis Personae*, 1974.

- *Essais et Introductions*, traduction du Centre de Littérature, Linguistique et Civilisation des Pays de Langue Anglaise de l'Université de Caen, sous la direction de Jacqueline Genet, Presses Universitaires de Lille, 1985.

- *Explorations*, textes choisis par Mrs W. B. Yeats, traduction du Centre de Littérature, Linguistique et Civilisation des Pays de Langue Anglaise de l'Université de Caen, sous la direction de Jacqueline Genet, Presses Universitaires de Lille, 1981
- *Per Amica Silentia Lunae*, introduction de Jacqueline Genet, traduction de Georges Garnier, Jacqueline Genet et Pamela Zeini, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1979
- *Prose inédite*, traduction sous la direction de Jacqueline Genet et Elisabeth Hellegouarc'h, Centre de publications de l'Université de Caen.
 - 1 – *Mythe, folklore, religion et occultisme*, 1989
 - 2 – *Vie publique et nationalisme*, 1990
 - 3 – *Critique littéraire et artistique*, 1990
 - 4 – *Critique théâtrale, glossaire*, 1991
- *La Taille d'une agate et autres essais*, présentés par Pierre Chabert et traduits sous la direction de Jacqueline Genet, Paris, Klincksieck, collection « L'Esprit et les formes », 1984
- *Une Vision*, traduit de l'anglais par Léon-Gabriel Gros, Paris, Fayard, 1979

II – Sources secondaires : Yeats et son œuvre

1 – Etudes critiques générales sur Yeats : histoire littéraire, esthétique, dramaturgie

Ouvrages

- BOHLMANN Otto, *Yeats and Nietzsche*, London, Macmillan, 1982
- BONNEFOY Yves, *Théâtre et Poésie, Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998
- BRADFORD Curtis, *Yeats at Work*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1965
- CLARK David R. and Rosalind CLARK, *W. B. Yeats and the Theatre of Desolate Reality*, 1965, Revised Edition, Washington, The Catholic University of America, 1993
- CULLINGFORD Elizabeth, *Yeats, Ireland and Fascism*, London, Macmillan, 1981
- CHAPMAN Wayne K. C., *Yeats and English Renaissance Literature*, London, Macmillan, 1991
- CHAUDHRY Yug Mohit, *Yeats the Irish Literary Revival and the Politics of Print*, Cork University Press, 2001
- DALSIMER Adèle, *The Unappeasable Shadow, Shelley's Influence on Yeats*, New York, Garland Publishing inc., 1988
- DONOGHUE Denis, *W. B. Yeats*, London, Faber and Faber, 1971 (traduit de l'anglais par Claude Guillot, Paris, Seghers, 1973)

- ELLIS Sylvia C., *The Plays of W. B. Yeats, Yeats and the Dancer*, New York, St Martins Press, 1995
- ELLMANN Maud, *The Poetic of Impersonality*, Brighton, The Harvester Press, 1987
- ELLMANN Richard, *Yeats, the Man and the Masks*, London, Penguin Books, 1987 (1st pub. By Macmillan, 1948)
- ELLMANN Richard, *The Identity of Yeats*, London, Faber and Faber, 1983 (1st pub. by Macmillan, 1954)
- FLANNERY Mary Catherine, *Yeats and Magic, the Earlier Work*, in *Irish Literary Studies* 2, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1977
- FOSTER Robert Fitzroy (Roy), *Yeats, a Life, I – The Apprentice Mage 1865-1914*, Oxford University Press, 1997
- FOSTER R. F., *Yeats, a Life, II – The Arch-Poet*, Oxford University Press, 2004
- GENET Jacqueline, *Yeats, Les Fondements et l'évolution de la création poétique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1976
- GENET Jacqueline, *La Poétique de W. B. Yeats*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1990
- GENET Jacqueline, *Le Théâtre de W. B. Yeats*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1995
- HARRIS Susan Cannon, *Gender and Modern Irish Drama*, Indiana UP, 2002
- HONE Joseph, *W. B. Yeats*, London, Macmillan, 1943, réédition Penguin Books, 1971
- HOUGH Graham, *The Mystery Religion of William Butler Yeats*, Brighton, Harvester Press, 1984
- JEFFARES Norman, *Yeats, a New Biography*, London, Hutchinson, 1989
- LEVINE Herbert J., *Yeats's Daimonic Renewal*, in *Studies in Modern Literature* n° 16, Princeton University Press, 1977
- LOIZEAUX Elizabeth Bergmann, *Yeats and the Visual Arts*, London, Rutgers University Press, 1986
- LONGENBACH James, *Stone Cottage, Pound, Yeats and Modernism*, New York, Oxford University Press, 1988
- MILLS HARPER George, *Yeats's Golden Dawn*, London, Macmillan, 1974

- OPPEL Frances Nesbitt, *Mask and Tragedy, Yeats and Nietzsche 1902-1911*, University Press of Virginia, 1987
- GENET Jacqueline (sous la direction de), *W. B. Yeats*, numéro spécial des *Cahiers de l'Herne*, Paris, 1981
- RAMAZANI Jahan, *Yeats and the Poetry of Death*, Yale University Press, 1990
- RICHMAN David, *Passionate Action, Yeats's Mastery of Drama*, London, Associated University Press, 2000
- SALVADORI Corinna, *Yeats and Castiglione, Poet and Courtier*, Dublin, Allen Figgis, 1965
- SCHUCHARD Ronald, *The Last Minstrels, Yeats and the Revival of the Bardic Arts*, Oxford University Press, 2008
- SIDNELL Michael, *Yeats, Poetry and Poetics*, New York, St Martins Press, 1996
- STALLWORTHY Jon, *Between the Lines, Yeats's Poetry in the Making*, Oxford, Clarendon Press, 1963
- TAYLOR Richard, *The Drama of William Butler Yeats – Irish Myth and the Japanese Nô*, New Haven – London, Yale University Press, 1976
- URE Peter, *Yeats and Anglo-Irish Literature*, edited by C. J. Rawson, Liverpool University Press, 1974
- WORTH Katharine, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, London, The Athlone Press 1978, re-ed. 1986.

Articles et chapitres d'ouvrages

- BACKES Jean-Louis, « Yeats et les autres : Mallarmé », *Cahiers de l'Herne : Yeats*, Paris, 1981, pp. 397-407
- BLAKE Christopher, « Ghosts in the Machine : Yeats and the Metallic Homunculus, with Transcripts of reports by W. B. Yeats and E. Dulac », in *Yeats Annual 15*, ed. W. K. Chapman and W. Gould, New York, Palgrave Macmillan, 2002, pp. 69-101
- BLOCK Haskell M., « Yeats, Symons and *The Symbolist Movement in Literature* », in *Yeats, an Annual of Critical and Textual Studies*, Vol. 8, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1990, pp. 9-18
- BONAFIOUS-MURAT Carle, « The Reception of W. B. Yeats in France », in *The Reception of W. B. Yeats in Europe*, edited by Klaus Peter Jochum, London and New York, Continuum, 2006, pp. 25-49
- BONAFIOUS-MURAT Carle, « “Reality and justice” : modalités du devoir-être dans la poésie eschatologique de W. B. Yeats », in *Etudes Anglaises* n° 54-1, 2001, pp. 3-15

- DEANE Seamus, « Yeats and the Idea of Revolution », in *Celtic Revivals*, London, Faber and Faber, 1985, pp. 38-51
- ELIOT T. S. « Yeats », in *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. F. Kermode, London, Faber, 1975, pp. 248-257 (1st Annual Yeats Lecture delivered to the Friends of the Irish Academy at the Abbey Theatre, June 1940)
- ELLIS Steve, « Chaucer, Yeats, and the Living Voice », in *Yeats Annual 11*, edited by Warwick Gould, London, Macmillan, 1995, pp. 45-60
- FOSTER R. F., « Protestant Magic, W. B. Y. and the Spell of Irish History », in *W. B. Yeats, Critical Assessment*, vol. 4., edited by David Pierce, Mountfield, Helm Information, 2000, pp. 527-546
- GENET Jacqueline, « Yeats et le Nô », in *Cahiers de l'Herne : Yeats*, Paris, 1981, pp. 336-353
- LOIZEAUX Elizabeth Bergmann, « “Separating Strangeness” : from Painting to Sculpture in Yeats’s Theatre » in *Yeats, an Annual of Critical and Textual Studies*, Vol. 1, edited by Richard J. Finneran, Ithaca and London, Cornell University Press, 1983, pp. 68-91
- LONDRAVILLE Richard, « The Dramatic Function of Yeats’s Dreaming Back », in *Yeats, An Annual of Critical and Textual Studies*, Vol. 7, ed. Richard J. Finneran, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1989, pp. 99-124
- LONGENBACH James, « The Conditions of Music : Yeats, Symons and the Politics of Symbolism », in *Yeats, An Annual of Critical and Textual Studies*, Vol. 8, edited by Richard J. Finneran, co-edited by Edward Engelberg, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1990, pp. 84-99
- MILLS HARPER Margaret, « Yeats’s Religion », in *Yeats, An Annual of Critical and Textual studies*, Vol. 13, edited by Richard J. Finneran, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995, pp. 48-71
- MORRIS Bruce, « Elaborate Form : Symons, Yeats, and Mallarmé », in *Yeats, An Annual of Critical and Textual Studies*, Vol. 4, edited by Richard J. Finneran, Ann Arbor, UMI Research Press, 1986, pp. 99-120
- PAULY Marie-Hélène, « Yeats et les symbolistes français », in *Revue de Littérature comparée*, 20^e année n° 1, janvier-mars 1940, pp. 13-33
- PETHICA James, « Patronage and creative exchange : Yeats, Lady Gregory, and the Economy of Indebtedness », in *Yeats Annual 9*, edited by Deirdre Toomey, n° spécial « Yeats and Women », London, Macmillan, 1992, pp. 60-94
- PURDY Dwight H., « Yeats’s Bible », in *Yeats, an Annual of Critical and Textual Studies*, Vol. 9, ed. by R. J. Finneran and Mary FitzGerald, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1991, pp. 116-126

- RAFROIDI Patrick, « La Tradition poétique », in *Cahiers de l'Herne : Yeats*, Paris, 1981, pp. 60-73

- SCHUCHARD Ronald, « The Minstrel in the Theatre : Arnold, Chaucer, and Yeats's New Spiritual Democracy », in *Yeats Annual 2*, ed. Richard J. Finneran, London, Macmillan, 1983, pp. 3-24

Thèses

- BONAFOUS-MURAT Carle, *L'auteur en travail, généalogie de l'écriture poétique dans quatre recueils de W. B. Yeats*, Thèse de Doctorat, Paris III, 1996, sous la direction de Bernard Brugière

- FRANCHI Florence, *Les « Four Plays for Dancers » et l'influence du Nô*, thèse pour le Doctorat, 1982, Université Montpellier 3, sous la direction de J. C. Amalric

- JEAN Daniel, *La Scène utopique : le théâtre des poètes modernistes, W. B. Yeats, T. S. Eliot et W. H. Auden*, thèse de Doctorat, sous la direction d'Elisabeth Angel-Perez, Université Paris-IV, juin 2006

- MÜLLER Elisabeth, *The Influence of Hellenism in the Works of W. B. Yeats, from Homer to Plato*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Colbert Kearney et Jean Brihault, Université de Rennes II, décembre 2003

- STANLEY VAUGHAN Margaret, *Yeats et la France*, Thèse pour le Doctorat, Strasbourg, BNUS, 1977

- THILLIEZ Christiane, *W. B. Yeats/E. G. Craig, autour d'une correspondance inédite*, thèse pour le doctorat de 3ème cycle, Université de Lille-III, 1977

2 – Etudes poétiques et stylistiques des œuvres de Yeats (ouvrages et articles)

A – Œuvre poétique

- ADAMS Joseph, *Yeats and the Mask of Syntax*, London, Macmillan, 1984

- DEANE Sheila, *Bardic style in the Poetry of Hopkins, Yeats and Dylan Thomas*, London, UMI Reseach Press, 1989

- EARLE Ralph Harding, « Questions of Syntax, Syntax of Questions : Yeats and the Topology of Passion », in *Yeats, an Annual of Critical and Textual Studies*, Vol. 6, New York, Harvester Wheatsheaf, 1988, pp. 19-48

- HEANEY Seamus, introduction à YEATS W. B., *Selected Poetry*, London, Faber and Faber, 2000

- HEANEY Seamus, *The Makings of a Music, Reflections on the Poetry of Wordsworth and Yeats*, in *The Kenneth Allott Lectures*, University of Liverpool, 1978 (conférence du 9 février 1978)

- KERSHNER R. B., « Yeats/Bachtin/orality/dyslexia », in *Yeats and Postmodernism*, ed. Leonard Orr, New York, Syracuse University Press, 1991, pp. 167-188
- LENOSKI Daniel, « The Symbolism of Sound in W. B. Yeats, An Explanation », in *Etudes Irlandaises*, n° 3 nouvelle série, déc. 1978, éditions du CERIUL, Université Lille III, pp. 47-53
- MEIR Colin, « A la recherche d'un langage naturel », in *Cahiers de l'Herne : Yeats*, Paris, 1981, pp. 262-274
- PARKINSON Thomas, « The Passionate Syntax », in *W. B. Yeats, the Later Poetry*, Berkeley and L. A., University of California Press, 1964, pp. 203-231
- RAMRATNAM Malati, *William Butler Yeats, the Craft of the Verse*, London, University Press of America, 1985
- SIDNELL Michael, « Yeats's Written Speech : Writing, Hearing and Performance », in *Yeats Annual 1*, edited by Warwick Gould, London, Macmillan, 1995, pp. 3-25
- VEEDER William R., *W. B. Yeats, The Rhetoric of Repetition*, Berkeley and L. A., The University of California Press, 1968

B – Œuvre théâtrale

- BRAMSBÄCK Birgit, *Folklore and W. B. Yeats, the Function of Folklore Elements in three early Plays*, Acta Universitatis Upsaliensis n° 51, 1984
- BUSHRUI Suheil Badi, *Yeats's Verse Plays : the Revisions, 1900-1910*, Oxford, Clarendon Press, 1965
- CHAPMAN Wayne K., « “The Countess Cathleen Row” of 1899 and the Revisions of 1901 and 1911 », in *Yeats Annual 11*, ed. Warwick Gould, London, Macmillan, 1995, pp. 105-123
- LONGUENESSE Pierre, « Yeats à l'écoute de Craig : l'exemple de *The Hour-Glass* », in *La Ré-invention du drame (sous l'influence de la scène)*, *Etudes Théâtrales* n°38-39, 2007, publié par le Centre d'Etudes Théâtrales de l'Université Catholique de Louvain et l'Institut d'Etudes Théâtrales de Paris III, pp. 135-138
- O'GORMAN Kathleen, « The Performativity of Utterance in *Deirdre* and *The Player Queen* », in *Yeats and Postmodernism*, Ed. Leonard Orr, Syracuse & New York, Syracuse UP, 1991, pp. 90-104
- PETHICA James, « Our Kathleen : Yeats's collaboration with Lady Gregory in the Writing of *Cathleen Ni Houlihan* », in *Yeats Annual 6*, ed. Warwick Gould, London, Macmillan, 1988, pp. 3-31
- SCHUCHARD Ronald, « *The Countess Cathleen* and the Chanting of verse, 1892-1912 », in *Yeats Annual 15*, ed. Wayne K. Chapman and Warwick Gould, New York, Palgrave Macmillan, 2002, pp. 36-60

- SEKINE Masaru and MURRAY Christopher, « Yeats and the Noh, a Comparative Study », *Irish Literary Studies* n° 38, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1990
 - SIDNELL Michael, *Druid Craft (The Writing of « The Shadowy Waters »)*, The University of Massachusetts Press, 1971
 - TAYLOR Richard, « Assimilation and Accomplishment : Nô Drama & an Unpublished Source for *At the Hawk's Well* », in *Yeats and the Theatre*, ed. by Robert O'Driscoll & Lorna Reynolds, Macmillan Cy of Canada, 1965, pp. 137-158
 - TYMOCZKO Maria, « Amateur Political Theatricals », in *Yeats Annual 10*, ed. Warwick Gould, London, Macmillan, 1993, pp. 33-64
 - VENDLER Helen, *Yeats's Vision and the Later Plays*, Cambridge Mass., Harvard UP, 1963
- 4 – Autour de l' « Abbey Theatre » et après : Yeats et ses contemporains**
- COXHEAD Elizabeth, *Daughters of Erin*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1965
 - CALDWELL Helen, *Michio Ito, The Dancer and his Dances*, London and Berkeley, University of California Press, 1977
 - DE VALOIS Ninette, *Invitation to the Ballet*, London, John Lane the Bodley Head, 1953
 - DORN Karen, « Dialogue into Movement, W. B. Yeats's collaboration with G. Craig », in *Yeats and the Theatre*, ed. Robert O'Driscoll et Lorna Reynolds, Macmillan Cy of Canada, 1975, pp. 109-136
 - DORN Karen, *Players and Painted Stage, the Theatre of W. B. Yeats*, Brighton NJ, Harvester Press, 1984
 - FARR Florence, *The Music of Speech*, London, Elkin Mathews, 1909
 - FARR Florence, SHAW Bernard and YEATS, W. B., *Letters*, ed. Clifford Bax, Shannon, Irish University Press, 1971 (1st published, Dublin, Cuala Press, 1941)
 - FAY Gerard, *The Abbey Theatre, Cradle of Genius*, London, Hollis and Carter, 1958
 - FAY William, et CARWELL Catherine, *The Fays of the Abbey Theatre, an Autobiographical Record*, New York, Harcourt Brace and Cy, 1935
 - FITZ-SIMON Christopher, *The Abbey Theatre, Ireland National Theatre : the first 100 years*, London, Thames and Hudson, 2003
 - FLANNERY James W., *W. B. Yeats and the Idea of a Theatre, the Early Abbey*, Yale UP, 1976
 - FRAZIER Adrian, *Behind the Scenes, Yeats, Horniman and the Struggle for the Abbey Theatre*, Berkeley University of California Press, 1990

- HOGAN Robert (chief editor), *The Modern Irish Drama, a Documentary History*
 - I - *The Irish Literary Theatre 1899-1901*, ed. Richard Burnham, Robert Hogan and Daniel Poteet, Dublin, Dolmen Press, 1975 (Robert Hogan et James Kilroy)
 - II – *Laying the Foundations 1902-1904*, ed. Robert Hogan and James Killroy, Dublin, Dolmen Press, 1976
 - III – *The Abbey Theatre : The Years of Synge 1905-1909*, ed. Robert Hogan and James Killroy, Dublin, Dolmen Press, 1978
 - IV – *The Rise of the Realists 1910-1915*, ed. Robert Hogan, Richard Burnham and Daniel P. Poteet, Dublin, Dolmen Press, 1979
 - V – *The Art of the Amateur, 1916-1920*, ed. Robert Hogan, James Kilroy and Liam Miller, Dublin, Dolmen Press, 1984
 - VI - *The Years of O'Casey 1921-1926*, ed. Robert Hogan and Richard Burnham, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1992

- HOLLOWAY Joseph, e. HOGAN Robert and O'NEILL Michael J., *Joseph Holloway's Abbey Theatre, Impressions of a Dublin Playgoer*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1967

- HOLLOWAY Joseph, ed. HOGAN Robert and O'NEILL Michael J., *Joseph Holloway's Irish Theatre, Vol. I 1926-1931, Vol. II 1932-1937 et Vol. III 1938-1944*, Dixon California, Proscenium Press, 1968 1969 et 1970

- JACQUOT Jean, « Craig, Yeats et le théâtre d'orient » in *Les Théâtres d'Asie*, ouvr. coll, sous la direction de Denis Bablet, éditions du CNRS, Paris, 1961 pp. 271-283

- JOHNSON Josephine, *Florence Farr, Bernard Shaw's « new woman »*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1975

- KAVANAGH P. *The Story of the Abbey Theatre*, New York, 1950

- MILLER Liam, *The Noble Drama of W. B. Yeats*, Dublin, Dolmen Press, 1977

- NIC SHIUBHLAIGH Maire, *The Splendid Years, Story of the Irish National Theatre*, Dublin, James Duffy and Co, 1955

- PUTZEL Steven, « Poetic Ritual and Audience Response, Yeats and the Nô », in *Yeats and Postmodernism*, ed. Leonard Orr, New York, Syracuse University Press, 1991, pp. 105-125

- ROBINSON Lennox, *Ireland's Abbey Theatre – a History, 1899-1951*, London, Sidgwick and Jackson lmtd, 1951

- SIDNELL Michael, *Dances of Death, the Group Theatre of London in the Thirties*, London, Faber and Faber, 1984

- SYMONS Arthur, *Plays, Acting and Music, a Book of Theory*, London, Constable and company ltd, 1909

- THILLIEZ Christiane, « L'Apprentissage du théâtre », in *Cahiers de l'Herne : Yeats*, Paris, 1981, pp. 74-93

- WALKER Kathrine Sorkey, *Ninette de Valois, an Idealist without Illusions*, with contributions by Dame Ninette, London, Hamilton, 1987

- WELCH Robert, *The Abbey Theatre 1899-1999, Form and Pressure*, Oxford University Press, 1999

5 - *Lady Gregory, Synge et la question du « Irish English »*

- ADAMS Hazard, *Lady Gregory*, Burkneil University Press, Cranbury NJ, 1973

- COXHEAD Elizabeth, *Lady Gregory : A Literary Portrait*, London, Macmillan, 1961 (re-ed. London, Secker and Warburg, 1966)

- DALMASSO Michèle, *Lady Gregory et la Renaissance irlandaise*, thèse de doctorat, sous la direction de René Fréchet, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1982

- DEPRATS Jean-Michel, « La Traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre », in *14^{es} Assises de la traduction littéraire en Arles*, Actes Sud, 1998, pp. 97-130

- DEPRATS Jean-Michel, traduction et commentaires de SYNGE J. M., *Le Baladin du monde occidental*, *L'Avant-scène Théâtre* n° 859, 1^{er} décembre 1989

- DOLAN Terence P., « Hiberno-English in Transition », in *Etudes Irlandaises* n° 31.2, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, automne 2006, pp. 33-46

- GREGORY Lady Augusta, *The Kiltartan Poetry Book, Prose Translations from the Irish*, Cuala Press, Dublin, 1918

- GREGORY Lady Augusta, *Our Irish Theatre*, New York and London, Colin Smythe, 1972 (1st pub. New York and London, G. P. Putnam, The Knickerbocker Press, 1913)

- GREGORY Lady Augusta, *Cuchulain of Muirthemne*, préface de Daniel Murphy, London, Colin Smythe, 1970

- HENN T. R., Introduction to SYNGE J. M., *The Complete Plays*, Methuen Drama, London, 1981, pp. 1-22

- HICKEY Raymond, « Irish English, Research and Developments », in *Etudes Irlandaises* n° 31.2, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, automne 2006, pp. 11-32

- KOHFELDT Mary Lou, *Lady Gregory : the Woman behind the Irish Renaissance*, London, Deutsch, 1985

- MAC HUGH Roger and HARMON Maurice, *The Irish English Dialect of Synge's Plays*, Appendix to *Short History of Anglo-Irish Literature from its origins to the present day*, Dublin, Wolfhound Press, 1982

- MORVAN Françoise, introduction à SYNGE J. M., *Cavaliers de la mer suivi de L'Ombre de la Vallée* (traduction par elle-même), Rennes, Folle Avoine, 1993

- MORVAN Françoise, introduction à SYNGE J. M., *Deirdre des douleurs*, Rennes, Folle Avoine, 1994
- MORVAN Françoise, introduction à SYNGE J.M., *Le Baladin du monde occidental*, Rennes, Folle Avoine, 1993
- O’MUIRITHE Diarmaid, *A Dictionary of Anglo-Irish*, Dublin, Four Court Press, 2000
- TOIBIN Colm, *Lady Gregory’s Toothbrush*, London, Picador, 2003

6 – Musiques

- ANTHEIL Georges, *Bad Boy of Music*, Doubleday, Dran &cy, NY 1945
- McKENNA Wayne, « W. B. Yeats, W. J. Turner & E. Dulac, The *Broadsides* and Poetry Broadcasts », in *Yeats Annual* 8, pp. 225-234
- MALINS Edward, *Yeats and Music*, in *Yeats Centenary Papers* n° 12, Dublin, Dolmen Press, 1965, pp. 483-508
- MEIR Colin, *The Ballads and Songs of W. B. Yeats*, London, Macmillan, 1974
- POUND Ezra, edited with commentary by MURRAY SCHAEFER R., *Ezra Pound and Music, the Complete Criticism*, London, Faber and Faber, 1977
- SILVER Jeremy, « W. B. Yeats and the BBC : A Reassessment », in *Yeats Annual* 5, ed. Warwick Gould, London, Macmillan, 1987, pp. 181-185
- SILVER Jeremy, « Georges Barne’s “W. B. Yeats and Broadcasting” 1940 », in *Yeats Annual* 5, ed. Warwick Gould, London, Macmillan, 1987, pp. 189-199

III – Sources secondaires : histoire littéraire, dramaturgie, poétique

1 – Histoire littéraire et esthétique des arts vivants (1860-1939)

A – Sources primaires

- APPIA Adolphe, *L’Œuvre d’art vivant*, Genève – Paris, éd. Atar, 1921
- ARNOLD Matthew, *On the Study of Celtic Literature*, in *Complete Prose Works of Matthew Arnold, III – Lectures and Essays in Criticism*, ed. R. H. Super, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1962 (1st pub. 1867)
- CLAUDEL Paul, *Théâtre*, Paris, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1967
- CRAIG Edward Gordon, *De l’Art du théâtre*, préface de Monique Borie et Georges Banu, Circé, collection « Penser le théâtre », 1999 (Edition originale : *On the Art of Theatre*, London, William Heinemann, 1911)

- KANDINSKI Vassili, *Du Spirituel dans l'Art*, traduit de l'allemand par Nicole Debrand et du russe par Bernadette du Crest, Paris, Denoël, 1989 (ré-édition collection « Folio/Essais », 1993)
- MAETERLINCK Maurice, *Le Trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1969
- MAETERLINCK Maurice, *Théâtre*, Paris-Genève, Slatkine Reprints (collection Ressources, sous la direction de Martine de Rougemont), 1979
- MALLARME Stéphane, *Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, édition annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, collection « Poésie », 1992
- MALLARME Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Préface d'Yves Bonnefoy, édition annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, collection « Poésie », 1992
- PATER Walter, *The Renaissance, Studies in Art and Poetry*, edited with Textual and Explanatory Notes by Donald L. Hill, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1980
- PATER Walter, *Essais sur l'Art et la Renaissance*, présentation et traduction de Anne Henry, Klincksiek, collection « L'esprit et les formes », 1985
- RENAN Ernest, *La Poésie des races celtiques*, préface de Caroline Fourgeaud-Laville, Paris, L'Archange Minotaure, 2003
- SOLLY Raymond, *Acting and the art of Speech at the Paris Conservatoire, Hints on Reading, Reciting, Acting, and the Cure of Stammering*, London, Elliot Stock, 1891
- SYMONS Arthur, *Selected Writings*, ed. Roger Holdsworth, Manchester, Carcanet Press Limited, 1989
- SYMONS Arthur, *The Symbolism in Poetry*, New York, Dutton, 1908
- SYMONS Arthur, *The Symbolist Movement in Literature*, London, W. Heinemann, 1899
- VALERY Paul, « L'Ame et la danse », in *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1960, tome II, pp. 148-176
- VALERY Paul « Philosophie de la danse », in *Œuvres*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1960, tome I, pp. 1390-1403
- VALERY Paul, « Existence du symbolisme », in *Œuvres*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1960, tome I, pp. 686-705

B – Sources secondaires : ouvrages et thèses

- BABLET Denis, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962
- BACKES Jean-Louis, *Aspects du drame poétique dans le symbolisme européen*, Thèse pour le Doctorat, Université Paris IV Sorbonne, 1971

- BACKES Jean-Louis, *Musique et Littérature*, Paris, PUF, 1994
- BAYER Francis *De Schönberg à Cage, essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1981
- BERNARD Suzanne, *Mallarmé et la musique*, Paris, Nizet, 1959
- BORIE Monique, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources, une approche anthropologique*, Paris, Gallimard, 1989
- DUCHET Claude (sous la direction de), « L'Empire du symbole » in *Histoire Littéraire de la France, t. 5, 1848-1913*, Paris, Editions sociales, 1977, pp. 427-465
- FOLCO Alice, *Dramaturgie de Mallarmé*, thèse de Doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université Paris III, Institut d'Etudes Théâtrales, décembre 2006
- KNOWLES Dorothy, *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934
- LECLER Eric, *L'Opéra symboliste*, Paris, L'Harmattan, 2006
- LISTA Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la belle époque*, Somogy éditions d'art, Paris, Stock, 1994
- LUCET Sophie, *Le « Théâtre en liberté » des symbolistes, dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIXème siècle*, thèse pour le Doctorat de IIIème cycle, Littérature française, Paris IV, 1996
- MACINTOSH Fiona, *Dying acts : Death in Ancient Greek and Modern Irish Tragic Drama*, Cork University Press, 1994
- MARCHAL Bertrand, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993
- MARIE Gisèle, *Le Théâtre symboliste*, Paris, Nizet, 1973
- MARTINEZ Ariane, *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008
- MARTINEZ Ariane, « Dialogues de muets : pantomime fin de siècle, dialogue et dialogisme », in *Dialoguer, Un nouveau partage des voix, Vol. II – Mutations*, ouvr. Coll., sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, revue *Etudes Théâtrales* n°33, Centre d'Etudes Théâtrales de l'Université Catholique de Louvain, Institut d'Etudes Théâtrales de Paris-III, 2005, pp. 30-36
- MATTIUSSI Dominique, « La Musique sans musique : Mallarmé, Valéry », in *Littérature et musique dans la France contemporaine*, actes du colloque des 20-22 mars 1999 en Sorbonne, sous la direction de Jean-Louis Backès, Claude Coste et Danièle Pistone, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, pp. 199-207
- MICHAUD Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1961

- RICHARD Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961
- ROBICHEZ Jacques, *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957
- ROUBINE Jean-Jacques, « La grande magie », in *Le Théâtre en France, tome 2 - De la Révolution à nos jours*, ouvrage collectif, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1988, pp. 95-162
- RYKNER Arnaud, « Changement d'optique : le regard naturalo-symboliste sur la scène », in *Mise en crise de la forme dramatique*, colloque des 10-11-12 décembre 1998, études réunies par Jean-Pierre Sarrazac, revue *Etudes Théâtrales* n° 15-16, 1999, publiée par l'Université Catholique de Louvain, pp. 192-206
- SARRAZAC Jean-Pierre (sous la direction de), *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*, actes du colloque des 10-11-12 décembre 1998, Institut d'Etudes Théâtrales de Paris III, études réunies par Jean-Pierre Sarrazac, éditions du Centre d'Etudes Théâtrales de Louvain-la-Neuve
- SCHERER Jacques, *Le Livre de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1978
- SZONDI Peter, *Poésies et poétiques de la modernité*, Presses Universitaires de Lille, édité par Mayotte Bollack, 1982
- SZONDI Peter, *Théorie du Drame Moderne, 1880-1950*, traduction de Patrice Pavis, avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983 (*Theorie des Modernen Drama*, Sukhamp Verlag, 1956)
- WAEBER Jacqueline, *En musique dans le texte, Le mélodrame de Rousseau à Schönberg*, Paris, Van Dieren, 2005

C – Sources secondaires : articles

- ANCET Jacques, « Le Chant sous les mots », in *Europe* n° 825-26, janvier-février 1998 (n° spécial Mallarmé), pp. 33-47
- GANNE Maryvonne, « Une figure de légende : Loïe Fuller, plein feu sur... », in *Danse : le Corps en jeu* (Mireille Arguel, éd.), Paris, PUF, 1992, pp. 122-132
- JUDICE Nuno, « Les Mots du silence », in *Europe* n° 825-26, janvier-février 1998 (n° spécial Mallarmé), pp. 27-29
- KERMODE Franck, « Poet and Dancer before Diaghilev », *Partisan Review* n° 28, 1961, pp. 48-75
- MESCHONNIC Henri, « Oralité, clarté de Mallarmé », in *Europe* n° 825-826, janvier-février 1998 (n° spécial Mallarmé), pp. 3-11

2 - Arts du spectacle : dictionnaires et ouvrages de références

- ANGEL-PEREZ Elisabeth, *Le Théâtre anglais*, Paris, Hachette coll. « Les Fondamentaux », 1997
- CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, nouvelle édition 1995
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions sociales, 1980
- SARRAZAC Jean-Pierre (sous la direction de), *Lexique du Drame moderne et contemporain*, assisté de Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco et David Lescot, Paris, Circé/Poche, 2005
- SCHERER Jacques, BORIE Monique et DE ROUGEMONT Martine (textes rassemblés par), *Esthétique Théâtrale*, textes de Platon à Brecht, Paris, Editions Sedes-CDU, 1982
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Editions Sociales, 1977, réédition Belin, collection « Lettres Sup », 1996
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II, L'Ecole du Spectateur*, Editions Sociales, 1981, réédition Belin, collection « Lettres Sup », 1996
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III – Le Dialogue de théâtre*, Paris, Belin, collection « Lettres Sup », 1996

3 – Dramaturgie

- ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, réédition Gallimard, collection « Tel », 1994
- ANGEL-PEREZ Elisabeth (sous la direction de), *Howard Barker et le théâtre de la catastrophe*, avec le concours de Robin Holmes, Paris, éditions Théâtrales, 2006
- ASLAN Odette, BABLET Denis (sous la direction de), *Le Masque, du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 1985
- BANU Georges (sous la direction de), *De la parole aux chants*, Actes Sud-Papiers, 1995
- BARKER Howard, *Arguments for a Theatre*, Manchester University Press, 1997 (édition française : *Arguments pour un théâtre, et autres textes sur la politique et la société*, coordonné par Elizabeth Angel-Perez, traduit de l'anglais par Elizabeth Angel-Perez, Ivan Bertoux, Isabelle Famchon, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2006)
- BORIE Monique, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Paris, Actes Sud, collection « Le temps du théâtre », 1997

- BROOK Peter, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, collection « Points », 1977, traduit de l'anglais par Christine Etienne et Franck Fayolle (*The Empty Space*, London, Mc Gibbon & Kee, 1968)
- BROOK Peter, *Oublier le temps*, Paris, Seuil, 2003
- CACCINI DETTO ROMANO Giulio, *Le Nuove Musiche*, parues à Florence en 1602 et en 1614, Présentation et notes de Joël Heuillon, traductions et transcriptions de Joël Heuillon et Jeanne Boelle, Lille, Cahiers GKC, « la musique éloquente », vol. II, 1995
- CORVIN Michel, *Organon*, Presses Universitaires de Lyon, 1980
- DANAN Joseph, *Le Théâtre de la pensée*, Rouen, Editions Médiannes, 1995
- DANAN Joseph, et RYNGAERT Jean-Pierre, *Eléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1997
- DORT Bernard, « Le lieu de la représentation épique », in *Travail Théâtral*, Lausanne, La Cité, printemps 1977
- DUPONT Florence, *Homère et Dallas*, Paris, Hachette, 1991
- GOLOPENTIA Sanda et MARTINEZ-THOMAS Monique, *Voir les didascalies*, in *Ibericas*, cahiers du Cric, éditions Ophrys, Université de Toulouse le Mirail, 1994
- HOLMES Robin, « Howard Barker, un théâtre de la voix », in ANGEL-PEREZ Elisabeth (sous la direction de), *Howard Barker et le théâtre de la catastrophe*, Paris, éditions Théâtrales, 2006, pp. 155-172
- KUNTZ Hélène, *La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, préface de Jean-Pierre Sarrazac, *Etudes Théâtrales* n° 23, 2002, publiée par le Centre d'Etudes Théâtrales de l'Université Catholique de Louvain et l'Institut d'Etudes Théâtrales de Paris-III
- LEHMANN Hans Thies, *Le Théâtre Postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002 (titre original *Postdramatisches Theater*, Francfort, Verlag der Autoren, 1999)
- LORAUX Nicole, *La Voix endeuillée, essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999
- QUIRICONI Sabine, *Marguerite Duras, mise en crise du drame et de la représentation*, thèse pour le Doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Institut d'Etudes Théâtrales, Université Paris-III, 2000
- REGY Claude, *Espaces Perdus*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1998
- RYKNER Arnaud, *L'Envers du théâtre, dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996
- RYKNER Arnaud, *Paroles perdues*, Paris, Corti, 2000
- RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991

- RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993
- RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Théâtrales, 2006
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé Poche, 1999
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Editions Médiannes, collection Villégiatures/Essais, 1995
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Paris, Circé, collection « Penser le théâtre », 2004
- SARRAZAC Jean-Pierre, « Au carrefour, l'étranger », in « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », *Etudes Théâtrales* n° 15-16, 1999, pp. 52-59
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989
- SARRAZAC Jean-Pierre et NAUGRETTE Catherine (sous la direction de), *Dialoguer, un nouveau partage des voix, Vol. I – Dialogismes et Vol. II – Mutations*, actes du colloque des 24-27 mars 2004, revue *Etudes Théâtrales* n° 31 et 32, 2004 et 2005
- TALMA, *On the Actor's Art*, with preface by Henry Irving, London, Bickers and son, 1883
- Revue *Theaterschrift* n° 9, « Théâtre et Musique », Bruxelles, 1995
- VASSEUR-LEGANGNEUX Patricia, « Des fantômes épiques aux fantômes tragiques : héritage, transformations, inventions dans l'antiquité grecque », in *Dramaturgies de l'ombre*, sous la direction de Françoise Lavocat et François Lecercle, Presses Universitaires de Rennes, collection « interférences », 2005, pp. 15-27

4 - Sémiotique théâtrale

- ERTEL Evelyne, « Eléments pour une sémiologie du théâtre », in *Travail Théâtral* N° 28-29, 1977
- FERAL Josette, « La Théâtralité », in *Poétique* n° 75, Seuil, sept. 1988
- GOUHIER Henri, « Théâtralité », Paris, *Encyclopaedia Universalis*, 1972
- INGARDEN Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, traduit par Philibert Secretan, L'Age d'homme, 1983 (titre original, *Das Literarische Kunstwerk*, Tübingen, ed. Niemeyer, 1931)
- INGARDEN Roman, « Les Fonctions du langage au théâtre », in *Poétique*, n°8, 1971, pp. 531-538
- KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992

- UBERSFELD Anne, « Sur le signe théâtral et son référent », in *Travail Théâtral* n° 31, avril-juin 1978, pp. 120-123

- UBERSFELD Anne, « Le personnage immobile », in *Statisme et mouvement au théâtre*, Actes du colloque organisé par le Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre, Paris-IV-Sorbonne, 17-19 mars 1994, édité par l'UFR de Langues et littérature, Poitiers, 1995

- VITEZ Antoine, « A l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement », entretien avec Henri Meschonnic, in *Langue Française*, « Le Rythme et le discours », Paris, Larousse n°56, décembre 1982

5 - Sur le Nô.

- FENOLLOSA Ernest, « On the Noh », in POUND Ezra, *The Translations of Ezra Pound*, London, Faber and Faber, 1953

- KOTT Jan, « Du Nô, ou sur les signes », in *Travail Théâtral* n° 16, été 1974, pp. 91-98

- O'NEIL P. G., « Music, Dance and Text in Nô Drama », in *Themes in Drama* n°3, Cambridge University Press, 1981, pp. 103-121

- PERI Noël, *Etude sur le drame lyrique japonais*, éditions de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, Paris, 2004

- TAMBA Akira, *La Structure musicale du Nô*, Paris, Klincksieck, 1974

- TETSUO Kishi, « Des voix de nulle part : langage et espace dans le théâtre de Beckett et le Nô », in *Cahiers Renaud-Barrault* n° 102, pp. 85-92, traduit de l'anglais par Corinne Fournier

- ZEAMI, *La Tradition secrète du Nô*, traduction et commentaires de René Sieffert, Paris, Gallimard, 1960

6 – Philosophie du langage, linguistique et poésie

A – Ouvrages généraux

- AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, traduction et introduction de Gilles Lane, Paris, Seuil, collection « L'Ordre philosophique », 1991 (1^{ère} édition, Oxford, Clarendon, 1962)

- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1966 (et en particulier : « Structure des relations de personne dans le verbe », pp. 225-236)

- DAVIE Donald, *Purity of Diction in English Verse and Articulate Energy*, London and Harmondsworth, Penguin, 1992

- DELAS D. et FILLIOLET J., *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse Université, 1973, collection « langue et langage »

- DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972
- DUCROT Oswald et TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972
- GOUX Jean-Paul, *La Fabrique du continu : essai sur la prose*, Paris, Champ Vallon, 1999
- SEARLE J. B., *Les Actes de langage, essai de philosophie du langage*, traduit de l'anglais par Hélène Pauchard, Paris, Hermann, collection « Savoir », 1972

B – Parole et voix, énonciation et oralité

Ouvrages

- BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1963
- BARTHES Roland, *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981
- BAYLE François, *Musique acousmatique, Proposition, positions*, Paris, Buchet-Chastel, 1993
- BONITZER Pascal, *Le Regard et la voix*, Paris, Union Générale d'Édition, collection 10/18, 1975
- DESSONS Gérard et MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Nathan Université, 2003
- FONAGY Ivan, *La Vive voix, essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1991
- HABERER Adolphe, « La Lyre du Larynx, poétique et poésie moderne », in *Études Anglaises* n° 100, Paris, Didier, 1998
- ISELIN Pierre et ANGEL-PEREZ Elisabeth (sous la direction de), *Poétiques de la voix*, Paris, PUPS, 2005
- JAMAIN Claude, *Idée de la voix, études sur le lyrisme occidental*, Presses universitaires de Rennes, 2004
- JENNY Laurent, *La Parole singulière*, (préface de Jean Starobinski), Paris, Belin, 1990
- JOUSSE Marcel, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1983
- JOUSSE Marcel, *L'Anthropologie du geste, II - La Manducation de la parole*, Paris, Gallimard, collection « Voies ouvertes », 1975
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Énonciation*, Paris, Armand Colin/ Masson, 1997
- LECERCLE Jean-Jacques, *La Violence du langage*, traduit de l'anglais par Michèle Garlati, Paris, PUF, collection « Pratiques Théoriques », 1996

- LOPEZ MUNOZ Juan Manuel, MARNETTE Sophie et ROSIER Laurence (sous la direction de), *Le discours rapporté dans tous ses états*, Actes du colloque international de Bruxelles, 8-11 novembre 2001, Paris, L'Harmattan, 2004
- MARTIN Jean-Pierre, *La Bande sonore*, Paris, José Corti, 1998
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982
- MESCHONNIC Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995
- MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, collection « Le Chemin », 1970
- NANCY Jean-Luc, *Le Partage des voix*, Paris, Galilée, 1982
- NOVARINA Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989
- NOVARINA Valère, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999
- ONG Walter J., *Orality and Literacy, The Technologizing of the World*, London and New York, Routledge, 1997
- POIZAT Michel, *Vox Populi, Vox Dei, voix et pouvoir*, Paris, Métailié, 2001
- RABATE Dominique, *Poétique de la voix*, Paris, José Corti, collection « Les essais », 1999
- ROSIER Laurence, *Le Discours rapporté, histoire, théories, pratiques*, éditions Duculot (collection « champs linguistiques »), Paris, Bruxelles, 1999
- ROSIER-CATACH Irène, *La Parole efficace, Signe, rituel, sacré*, Paris, Seuil, 2004
- ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1983

Articles ou chapitres d'ouvrages

- BENVENISTE Emile, « La Notion de rythme dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard 1961, pp. 327 sq.
- BERNARD Judith, « Le paradoxe du texte de théâtre ou l'oralité en son absence », *L'Oralité dans l'écrit... et réciproquement...*, Actes du XXII^e colloque d'Albi, Langages et Significations, Université de Toulouse-Le Mirail, 2002, pp. 119-131
- BONNET Michèle, « La voix éloquente, ou comment dire ce qui ne peut se dire : Dimmesdale, Hawthorne, et le débat théologico-linguistique de la renaissance américaine », in *Poétiques de la voix*, sous la direction de Pierre Iselin et Elizabeth Angel-Perez, PUPS, 2005, pp. 63-86
- DANAN Joseph, « Dialogue narratif, dialogue didascalique », in *Nouveaux territoires du dialogue*, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Actes Sud-Papiers, 2005, pp. 41-45

- ERTEL Evelyne, « Le chœur dionysiaque et le chœur apollinien », in *Alternatives Théâtrales* 76-77, n° spécial *Choralités*, Bruxelles, 2^e trimestre 2003, pp. 24-27
- JULIET Charles, « Ecrire la voix », *Le Nouveau Recueil* n°35, Seyssel, Champ-Vallon, juin-août 1995, pp. 56-57
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « Le dialogue théâtral », in *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, collection de l'ENS, n° 26, 1985, pp. 235-249
- MEGEVAND Martin, « Choralités », in *Nouveaux territoires du dialogue*, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Paris, Actes Sud-Papiers, 2005, pp. 36-40
- MESCHONNIC Henri, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue Française* n° 56, déc. 1982, pp. 6-23
- MESCHONNIC Henri, « Oralité, clarté de Mallarmé » in *Europe* n° 825-826, janvier-février 1998 (numéro spécial Mallarmé), pp. 3-11
- QUILLIER Patrick, « Entre bruit et silence, Yves Bonnefoy maître de chapelle », in *Littérature* n° 127, septembre 2002, « L'oreille, la voix », pp. 3-18
- QUILLIER Patrick, « Des acousmates d'Apollinaire aux voix de Bonnefoy, quelques réflexions sur la fine écoute », in *Littérature* n° 127, septembre 2002, « L'oreille, la voix », pp. 181-191
- REGY Claude, « Les sons et les sens », *De la parole aux chants* (sous la direction de G. Banu), Arles, Actes-Sud-Papiers, coll. « Apprendre » n°4, 1995
- REGY Claude, « Le Champ de la voix », entretien avec Gérard Dessons, *La Licorne* n° 41, Poitiers, Université de Poitiers, 1997, pp. 43-51
- SARRAZAC Jean-Pierre « Le partage des voix », in *Nouveaux territoires du dialogue*, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Arles, Actes Sud-Papiers, 2005, pp. 11-16
- SARRAZAC Jean-Pierre, « Choralités, notes sur le post-dramatique », in *Alternatives Théâtrales* n°76-77, numéro spécial « Choralités », CIFAS, Bruxelles, 2003, pp. 28-29

Thèses/DEA

- CHENETIER Marion, *L'Oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université Paris-III, UFR d'Etudes théâtrales, 2004
- LE PORS-ROBIN Sandrine, *Le Débordement de la voix, ou les non-lieux du dialogue dramatique*, Mémoire de DEA, Institut d'Etudes Théâtrales de Paris III, 2002
- LE PORS-ROBIN Sandrine, *Le Théâtre des voix dans les écritures dramatiques contemporaines*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Institut d'Etudes Théâtrales de Paris-III, 2007

7 - Littérature et psychanalyse

- ASSOUN Paul-Laurent, *Le Regard et la voix*, Paris, Economica, collection « Anthropos », 2001
- FREUD Sigmund « L'Inquiétante étrangeté », in *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par M. Bonaparte et E. Marti, Paris, Gallimard, collection « idées », 1933, pp. 163-211
- KRISTEVA Julia, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, réédition Folio, 1995
- LACAN Jacques, *Le Séminaire*, livre 11, Paris, Seuil, 1973
- LE GALLIOT Jean, *Psychanalyse et langage littéraire*, Paris, Nathan, 1977
- SAMI-ALI « L'Espace de l'Inquiétante étrangeté », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, 9, Printemps 1974, Paris, Gallimard, pp. 33-43

8 – Littérature, Esthétique, Philosophie

- ADORNO Teodor, *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1984
- AGAMBEN Giorgio, *Le Langage et la Mort*, Paris Christian Bourgois, 1982
- ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles lettres, 1961
- ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, in *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1964
- BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984
- BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, réédition Folio, 1995
- BLANCHOT Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983
- BOULEZ Pierre, *Points de repère I – Imaginer*, Paris, Christian Bourgois, 1995
- BOURGNE Florence, *The Canterbury Tales*, Paris, Armand Colin, 2003
- CASTIGLIONE Baldassare, *Le Livre du Courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, G. Lebovici, 1987
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, collection « Critique », 1969

- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, collection « critique », 1980
- DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, collection « Points », 1967
- DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967
- DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu*, Paris, Minuit, 2001
- GENETTE Gérard, *Figures*, Paris, Seuil, collection « Points », 1966
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, collection « Points », 1972
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, collection « Points », 1979
- GHEERAERT Tony, *Le Chant de la grâce*, Paris, Honoré Champion, 2003
- HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Preface de Gérard Genette, Seuil, collection « Poétique », Paris, 1986
- HEGEL, *Cours d'Esthétique*, traduction française de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika Von Schenck, Paris, Aubier, collection « Bibliothèque philosophique », 1997 (tome 3)
- HERACLITE, *Fragments*, traduction et présentation de Jean-François Pradeau, Paris, Gallimard, collection « Garnier/Flammarion », 2004
- MARKALE Jean, *Petit dictionnaire de mythologie celtique*, Paris, éd. Entente, 1986
- MERLEAU-PONTY Maurice, *La Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1945
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, collection « Folio-plus », 2006 (1^{ère} éd. 1964)
- MERSENNE Marin, *L'harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, introduction par François Lesure, Paris, Editions du CNRS, 1986 (fac-similé de l'édition de Paris, S. Cramoisy, 1636)
- MESCHONNIC Henri, *La Rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989
- MESCHONNIC Henri, *Modernité Modernité*, Lagrasse-Verdier, 1988, Paris, réédition Folio/Essais, 1993
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, collection « Idées », 1971

- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par M. Harr, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, NRF Gallimard, 1977
- NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai savoir*, présentation, traduction et notes de Patrick Wotling, Paris, Flammarion, collection « Garnier/Flammarion », 1997
- PLATON, *Ion*, traduction de Monique Canto, Paris, Flammarion, collection « Garnier/Flammarion », 2001
- PLATON, *Le Banquet, Phèdre*, traduction de Emile Chambry, Paris, Flammarion, collection « Garnier/Flammarion », 1992
- RABATE, Jean-Michel, *La Pénultième est morte : spectrographies de la modernité*, Seyssel, Champ-Vallon, 1993
- RICŒUR Paul, *Temps et récit*, tomes I, II, et III, Paris, Le Seuil, réédition 1983, 1984, 1985
- RUWET Nicolas, *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1972
- SOREL Reynal, *Orphée et l'Orphisme*, Paris, Puf, collection « Que sais-je ? », 1995
- STEINER Georges, *Langage et Silence*, Paris, 10/18, 1969

ANNEXES

ANNEXE 1 : Traductions	571
ANNEXE 2 : Dates de 1 ^{ère} publication et de création des pièces	601
ANNEXE 3 : partition de Florence Farr pour <i>On Baile's Strand</i>	605
ANNEXE 4 : Partition de Florence Farr pour <i>The King's Threshold</i>	609
ANNEXE 5 : partition d'Arthur Darley pour <i>The Shadowy Waters</i>	613
ANNEXE 6 : <i>At the Hawk's Well</i> , texte et musique (musique d'E. Dulac)	617
ANNEXE 7 : <i>Fighting the Waves</i> , texte et musique (musique de G. Antheil)	631

ANNEXE 1

Traductions

1 – Ière partie – Note 253 p. 103 : <i>The Unicorn From the Stars</i>	572
2 – Ière partie – Note 255 p. 104 : <i>On Baile's Strand</i>	573
3 – Ière partie – Note 284 p. 118 : <i>The Shadowy Waters (Dramatic Poem)</i>	574
4 – IIème partie – Note 355 p. 143 : <i>Calvary</i>	575
5 – IIème partie – Note 394 p. 154 : <i>The Green Helmet</i>	577
6 – IIème partie – Note 395 p. 155 : <i>The Green Helmet (suite)</i>	578
7 – IIème partie – Note 467 p. 186 : <i>Cathleen ni Houlihan</i>	579
8 – IIème partie – Note 475 p. 191 : <i>The Shadowy Waters (Dramatic Poem)</i>	580
9 – IIème partie – Note 495 p. 198 : <i>The Dreaming of the Bones</i>	581
10 – IIème partie – Note 554 p. 221 : <i>The Shadowy Waters</i> (versions non publiées)	582
11 – IIème partie - Note 557 p. 222 : <i>The Shadowy Waters</i> (versions non publiées – suite)	583
12 – IIème partie – Note 563 p. 224 : <i>The Shadowy Waters</i> (versions non publiées – suite)	584
13 – IIème partie – Note 567 p. 226 : <i>The Shadowy Waters</i> (versions non publiées – fin)	585
14 – IIIème partie – Note 663 p. 268 : <i>The King's Threshold</i> , prologue (non publié)	586
15 – IIIème partie – Note 727 p. 289 : <i>The Shadowy Waters</i> (version de 1900)	587
16 – IIIème partie – Note 740 p. 297 : <i>The Green Helmet</i>	588
17 – IIIème partie – Note 851 p. 332 : <i>The King's Threshold</i> (mort de Seanchan) ...	589
18 – IIIème partie – Note 856 p. 334 : <i>Deirdre</i>	590
19 – IIIème partie – Note 869 p. 339 : <i>On Baile's Strand</i>	591
20 – IIIème partie – Note 870 p. 340 : <i>The King's Threshold</i> (dernière séquence) ...	592
21 – IIIème partie – Note 874 p. 344 : <i>The Countess Cathleen</i> (mort de Cathleen) ..	593
22 – IIIème partie – Note 884 p. 348 : <i>The Dreaming of the Bones</i>	595
23 – IIIème partie – Note 1018 p. 399 : <i>The Resurrection</i>	596
24 – IVème partie – Note 1269 p. 495 : <i>The Dreaming of the Bones</i>	598
25 – IVème partie – Note 1270 p. 497 : <i>The Dreaming of the Bones</i>	599

The Unicorn from the Stars

- Biddy : Il n’y avait pas autant d’or à l’intérieur que ce qu’ils disaient. Ou peut-être ce groupe de jacques avait mis l’endroit à sac avant notre arrivée. Maudits soient-ils de m’avoir mis dans la tête d’aller remplir mon sac de fers à cheval dans la forge ! En argent qu’ils étaient, disaient-ils, du pur argent blanc ; et que sont-ils en fin de compte que du fer trempé ! Qu’ils aillent au diable ! *Il jette au loin les fers à cheval.* La fois où j’irai cambrioler à nouveau de grandes maisons, ce ne sera pas à la lumière de la pleine lune que je le ferai, car elle fait briller tout ce qui est ordinaire pour vous tromper et se moquer de vous. Ils ne brillent plus du tout maintenant. Ils sont noirs ou d’un jaune canard.
- Nanny : Laisser la grand maison flamber derrière nous, ça a couronné le tout ! Deux maisons réduites en cendres en une seule nuit. Sans doute les servantes qui se levaient de leurs matelas de plumes, et les coqs qui chantaient sur le faite des maisons sept milles à la ronde, ont cru que les flammes étaient l’aube qui blanchit.
- Biddy : C’est le gars qui est étendu là-bas que tu dois remercier pour cela. On n’a jamais vu un chef qui fut son égal pour son courage et son audace. Dispersant les gardes comme il l’a fait. Courant en haut des toits et des échelles, le feu à la main, si bien qu’on l’aurait cru capable de se cogner la tête contre les étoiles.

(tr. J. G., *Dix Pièces*, L’Arche, 2000, pp. 148-149)

On Baile's Strand

Le Fou : [...] Et quel bon cuisinier tu es ! Tu me prends la volaille des mains après que je l'ai dérobée et plumée et tu la mets dans la grande marmite sur le feu là, et moi, je peux m'en aller courir avec les sorcières au bords des vagues pour m'ouvrir l'appétit, et, quand c'est fait, voici la poule qui m'attend à l'intérieur, cuite à point.

L'Aveugle, *il tâte avec son bâton* : Cuite à point.

Le Fou, *il entoure de ses bras le cou de l'Aveugle* :

Viens maintenant, je prendrai une cuisse et tu en prendras une, et nous tirerons au sort la fourchette de la chance. Je vais faire ton éloge, je vais faire ton éloge, pendant que nous la mangerons, pour tes bonnes combinaisons et ta bonne cuisine. Tu n'as pas ton pareil au monde, l'Aveugle. Viens ; viens. Attends une minute, je n'aurais pas dû fermer la porte. Il y en a qui me cherchent et je ne voudrais pas qu'ils ne me trouvent pas. N'en parle à personne, l'Aveugle. Il y en a qui me suivent. Boann elle-même qui est sortie de la rivière et Fand, de la mer profonde. Ce sont des sorcières, et elles viennent dans le vent, et elles crient : « Donne-moi un baiser, Fou, donne-moi un baiser », c'est ce qu'elles crient. La porte est assez grande ouverte. Toutes les sorcières peuvent entrer maintenant. Je ne voudrais pas qu'elles tapent à la porte et qu'elles disent : « Où est le Fou ? Pourquoi a-t-il mis le loquet à la porte ? » Il se peut qu'elles entendent bouillir la marmite, qu'elles entrent et s'assoient par terre. Mais nous ne leur donnerons pas de volaille. Qu'elles retournent à la mer, qu'elles retournent à la mer.

(tr. J. G., *Dix pièces, op. cit.*, pp. 45-46)

Calvary

Trois soldats romains sont entrés

Le premier soldat romain :

Il a été choisi pour tenir la croix.

Dans ce qui suit, Judas tient la croix pendant que le Christ est debout, les bras tendus sur elle.

Le Deuxième soldat romain :

Nous tiendrons les autres à l'écart ; ils sont trop tenaces ;
Ils veulent toujours quelque chose.

Le Troisième soldat romain :

Meurs en paix.
Il n'y a personne ici que Judas et nous-mêmes.

Le Christ :

Et qui êtes-vous qui ne demandez rien à votre Dieu ?

Le Troisième soldat romain :

Nous sommes les joueurs, et quand tu seras mort
Nous déciderons qui doit avoir ton manteau
En jetant les dés.

Le Deuxième soldat romain :

Nos dés ont été taillés
Dans la cuisse d'un vieux mouton d'Ephèse.

Le Premier soldat romain :

Même s'il n'y en a qu'un qui peut gagner ce manteau
Nous ne nous querellons pas ; qu'importe ?
Un jour on perd, et le lendemain on gagne.

Le Deuxième soldat romain :

Quoi qu'il arrive est ce qu'il y a de mieux, disons-nous,
Pourvu que ce soit inattendu.

Le Troisième soldat romain :

Si tu avais envoyé
Un crieur par le monde, tu n'aurais pas trouvé
Plus agréables compagnons pour ton lit de mort
Que trois vieux joueurs qui n'ont rien demandé.

Le Premier soldat romain :

On dit que tu es bon et que tu as fait le monde
Mais peu importe.

Le Deuxième soldat romain :

Allons ; dansons

La danse des lanceurs de dés, car il se peut
Qu'il ne vive pas beaucoup plus longtemps et il ne l'a pas vue.

Le Troisième soldat romain :

Si seulement il était le Dieu des dés, il la connaîtrait.
Mais il n'est pas ce Dieu-là.

Le Premier soldat romain :

Une chose est claire,
Savoir qu'il n'a rien dont nous ayons besoin
Doit lui être un réconfort.

Le Deuxième soldat romain :

Dans la danse

Nous nous querellons un moment, mais nous réglons cela
En jetant les dés, et ensuite, comme nous sommes amis,
Nous joignons les mains et tournons autour de la croix.

Ils dansent.

Le Christ : Mon père, pourquoi M'as-Tu abandonné ?

(tr. J. G., *Dix Pièces*, *op. cit.*, pp. 222-223)

The Green Helmet

Laeg : Je suis Laeg qui conduit Cuchulain, et mon maître est le coq de la cour.

Un autre cocher : Conall le déplumerait.

Murmures confus.

[...]

Un autre cocher :

Mais Conall, dis-je –

Un autre : Laisse-moi parler.

Laeg : Tu serais muet si le coq de la cour ouvrait seulement son bec.

Un autre : Avant que ton coq ne soit né, mon maître était à la bataille.

[...]

Laeg : Un homme grand et fort, pareil à un renard est venu là où nous étions assis
dans l'office,

Préparant notre souper, avec une grosse voix comme le vent,

Et il cria qu'il y avait un heaume, ou quelque chose du genre,

Destiné au premier des hommes sur la crête de la terre.

Aussi j'ai crié ton nom à travers la salle.

*Les autres poussent des cris et soufflent dans leurs cors, couvrant en partie
le reste de son discours.*

Mais ils refusèrent d'en reconnaître la valeur.

Préférant Laegaire ou Conall, et ils crièrent pour couvrir ma voix ;

Mais j'ai une gorge si puissante que je couvris tout leur bruit ;

Alors ils ont pris les cors de chasse et m'ont soufflé à la figure,

Et comme aucun côté ne voulait céder, nous décidâmes de régler l'affaire
en ce lieu.

[...]

Laegaire pose le Heaume sur la table :

Prétendais tu être le meilleur de nous en buvant le premier à cette coupe ?

Cuchulain, ses paroles sont en partie couvertes par les murmures de la foule bien qu'il parle
très fort :

Cet escamoteur venu de la mer, ce vieux hareng rouge, c'est lui

Qui nous a tous menés par le bout du nez ; il a apporté le Heaume pour cela,

Et parce que nous ne voulions pas nous quereller, il a couru ailleurs pour crier

Que Conall et Laegaire m'ont causé du tort, jusqu'à ce que tous soient fâchés.

Le murmure s'atténue de sorte qu'on entend ses paroles.

Qui sait où il est maintenant et qui il incite à la bataille ?

[...]

Un serviteur : Cuchulain a raison ; je suis fatigué de ce grand cor.

Cuchulain : Allez !

*Les serviteurs se tournent vers la porte mais s'arrêtent en entendant les voix des femmes à
l'extérieur.*

The Green Helmet (suite)

Emer se force un passage en avant :

Je suis Emer, c'est moi qui passerai la première
Personne ne marchera devant moi, ou ne chantera les louanges d'un homme
Avant que le mien n'ait été loué.

[...]

Laegaire and Conall se mettent à abattre les murs. Leurs femmes vont respectivement au trou que fait leur mari. Emer, debout à la porte, chante. Certains de ceux qui ont un instrument de musique peuvent l'accompagner.

Emer : Ce n'est pas ce qu'il a fait
 C'est son esprit de feu,
 Son corps de soleil
 Qui m'ont fait lever la tête plus haut
 Que toutes les femmes du monde.

[...]

Qui est pour Cuchulain, dis-je ?

Elle chante les mêmes paroles qu'auparavant, en brandissant son poignard.[...]

La Femme de Laegaire *crie pour qu'on l'entende malgré le chant d'Emer :*
Faites taire son chant en soufflant du cor !

La Femme de Conall :
Criez bien fort, soufflez du cor ! Faites du bruit !

La Femme de Laegaire :
Soufflez du cor, battez des mains, ou criez, afin d'étouffer sa voix !

Les palefreniers et les Marmitons soufflent du cor ou se battent. Il y a un bruit assourdissant et une bataille confuse. Soudain trois mains noires s'introduisent par les fenêtres et éteignent les torches. Il fait maintenant nuit noire, à l'exception d'une faible lueur à l'extérieur de la maison qui montre simplement que des formes se déplacent, sans permettre de savoir qui ou ce qu'elles sont, et dans l'obscurité on peut entendre des voix basses et terrifiées.

(tr. J. G., in *Dix pièces, op. cit.*, pp. 35-37)

7 - IIème partie – Note 468 p. 179.

Cathleen ni Houlihan

La Vieille femme :

J'ai cru entendre le bruit que j'avais coutume d'entendre quand mes amis venaient me voir.

Elle commence à chanter à mi-voix pour elle-même.

Je vais pleurer avec la femme
Car Donough à la blonde chevelure est mort
Avec une corde de chanvre en guise de cache-col,
Et une toile blanche sur la tête.

[...]

La Vieille femme *qui se tient dans l'embrasure de la porte.*

Ils s'étonnent que des chants aient été faits pour moi ; il y a eu de nombreux chants faits pour moi. J'en ai entendu un dans le vent ce matin. *Elle chante.*

Ne chante pas une longue mélopée funèbre
Quand les tombes seront creusées demain.
N'appelle pas les cavaliers aux écharpes blanches
A l'enterrement qui aura lieu demain

[...]

Ils resteront dans la mémoire à jamais
Ils seront vivants à jamais
Ils parleront à jamais,
Les gens les écouteront à jamais

(Tr. J. G., in *Sept Pièces*, Paris, L'Arche, 1997, pp. 93 et 96)

The Shadowy Waters (Dramatic Poem)

- Forgael : Dame, ne me reconnais-tu pas ? Je suis
Celui que tu pleures.
- Dectora : Non, car il est mort.
O ! O ! O ! O ! pour Iollan aux armes d'or.
- Forgael : C'est ce que l'on raconte, mais je donnerai la preuve
Que les fossoyeurs, dans le délire d'un demi-sommeil,
N'ont enseveli que mes armes d'or.
Il tressaille, et écoute les oiseaux.[...]
Que font là les oiseaux ?
Pourquoi soudain tous ces battement d'ailes ?
Que criez-vous au dessus du grand mât ?
[...]
- [...]
Dectora (*riant*) : Eh quoi, voilà un prodige au-delà de toute raison,
Je l'ai pleuré de la pleine lune au premier croissant,
Et il est là vivant et vigoureux.
- Forgael : En quoi lui ai-je fait du tort ? Elle est maintenant si joyeuse !
Mais non, non, non ! Vos cris ne sont pas contre moi,
Vous connaissez les desseins des vivants à jamais
Et tous vos battements d'ailes ne sont que joie
Et tous vos murmures ne sont qu'un chant nuptial.
- [...]
Dectora : Pourquoi te détournes-tu ? Pourquoi caches-tu ton visage
Que je voudrais regarder pour toujours ?
- Forgael : Ah, blessure !
- Dectora : Est-ce que je ne t'aime pas depuis mille ans ?
- Forgael : Je n'ai jamais été Iollan aux armes d'or.
- Dectora : Je ne comprends pas. Je connais ton visage
Mieux que mes propres mains.
- Forgael : Je t'ai trompé
Au-delà de ce que l'on peut dire.
[...]

The Dreaming of the Bones

La Jeune Fille : [...] N'étant que des pécheurs ordinaires,
Et non ceux qui ont appelé d'au-delà de la mer les étrangers,
Eux et leurs ennemis du parti de Thomond se mêlent
Dans une brève bataille de rêves au-dessus de leurs squelettes ;
Ou font une seule foule ; ou errent en amis ;
Ou dans la hâte de la roue céleste
Oublient leur nom terrestre. Ceux-là sont seuls
Etant maudits.

Le Jeune Homme : Mais si les apparences sont vraies
Et qu'ils sont plus nombreux de l'autre côté de la mort
Que de celui-ci, plusieurs sont les fantômes qui doivent
Les voir face à face et se donner le mot
Même sur cette colline grise et désolée.

La Jeune fille : Jusqu'à cette heure aucun fantôme ni homme vivant
N'a parlé, bien que sept siècles aient fui
Depuis que, lassés de la vie et des yeux des hommes,
Ils ont jeté leur squelette dans un lieu oublié
Etant maudits.

Le Jeune homme : J'ai entendu dire que certaines âmes,
Qui ont péché de monstrueuse manière,
Revêtent, après leur mort, une monstrueuse image
Pour rendre les vivants qui verraient leur visage
Fous, et pour épouvanter les morts.

La jeune fille : Mais ceux-ci
Étaient beaux même dans leur âge mûr
Et portent, maintenant qu'ils sont morts, l'image
De leur première jeunesse, car dans cette jeunesse
Commença leur péché.

Le Jeune homme : J'ai entendu parler de spectres furieux
Qui errent dans une solitude volontaire.

La Jeune fille : Eux n'ont d'autre pensée que l'amour ; ni d'autre joie
Que celle de l'instant où leur châtement
Atteint son apogée, [...]
Etant maudits.

10 - IIème partie - Note 555 p. 214.

The Shadowy Waters (versions non publiées)

Les Seavra frappent Forgael avec leurs talons jusqu'à ce qu'il se réveille.

Un Seavra sur le pont du navire :

Voyez là une nef dérive dans la brume
Poussez le gouvernail offrez des sacrifices
Car nous avons parcouru trois fois le monde
Et trois fois traversé les plaines de la mer
Et trois fois erré dans l'air inquiet
Accablés par la faim nous frappant la poitrine
Nos temples abattus comme nos pierres d'autel
Par les Iodana aux main d'argent

Forgael (*levant un bras vers le gouvernail, mais toujours à moitié allongé sur le pont*) :

Vos becs et griffes baignés du sang des sacrifice
Mais si grand est mon salaire me voici vivant
Chien courant piller de monde homme lié de liens
A la poupe trempée à l'épée lourde
Car que me sont les plaisirs la gloire et la victoire
Quand jour sur jour je batis un destin une Tour
Qui efface des hommes les vies et les regards
Quand dans ses pierres ma face se mirre

Le Seavra à la poupe du navire :

Ingrat à genoux et baise nos pieds d'errants
Car cela les pères des dieux l'endurèrent
Dagma et Partholan et celui-là qui repose
A Irros Doman sous la marée
Et cela fait plier la race d'Heremon
Et la race à têtes d'aigles née de la mer

Forgael :
Mais quand je prie la flamme du druide
Quand je prie Tethra quand je bois le vin
Des fruits foulés sous les pieds de sorciers
Je ne brise plus les pierres mais j'éveille
Les ombres de l'inaispaisable désir et j'apprends
Qu'il n'est de bien que de cette grande heure
Où les étoiles gonflées font disparaître les dieux

Un Seavra sur le pont :

Il se rit du plaisir de la gloire de la victoire
Et des rêves soufflés hors des rives du sommeil
Dons des dieux sombres – déchirez-lui le cœur
Que sa frêle ombre dérive au plus profond du vide.

Les Seavra se ruent sur Forgael avec de grands cris. Il reste à moitié allongé mais lache le gouvernail et tend les mains vers eux comme pour agripper le plus proche.

[...]

The Shadowy Waters (versions non publiées – suite)

Les marins reviennent, encadrant une jeune et belle femme.

Aleel : Trois fois cent moutons et brebis pour rançon
 Lourds de leur laine longue, une fois cent vache
 Et quatre-vingt dix chaudrons et dix cornes à boire
 A double anse cerclées d'argent forgées d'or

Le Marin aux cheveux blancs :

 Jeunes comme vieux tués sur votre ordre
 Tous sacrifiés mais ceux-là
 Qui sont plus beaux que Soleil et Lune
 Nous avons eu pitié d'eux ils n'entendaient ni
 Le tumulte ni le fracas des boucliers des haches
 Rendus sourds par les oiseaux qu'Angus fit
 Des baisers de ses lèvres la musique

Forgael à *Dectora* :

 A la vue de vos tristes et pâles paupières de nuage
 Pâlit l'écume blanche et lorsqu'elles se lèvent
 Les étoiles jettent leur faibles couronnes dans l'eau profonde

Dectora : De ma triste beauté vos louanges me donnent
 Espoir que vous, écoutant notre récit d'amour
 Prendrez pitié de lui, Aleel le poète
 Et de moi, Dectora fille de roi servante
 Des femmes qui déchiffrent les rêves
 Elles m'ont cachée à l'ombre d'un jardin
 Au fond des montagnes désolées ; mais toujours
 A la tombée du voile crépusculaire Aleel
 Chantait sur sa harpe fine et puis – et puis
 Nos yeux se regardèrent et l'amour vint
 Et nous partîmes loin sur un navire marchand.

Forgael (*brandissant une hache*) :

 Je vous épargne femme aux pâles paupières de nuage
 Mais nul besoin n'ai de moutons de brebis et de vaches
 Et de chaudrons ni de bols aux anses doubles
 Lui je ne l'épargne pas

[...]

The Shadowy Waters, versions non publiées (suite)

Dectora Oiseaux blancs de la mer les oiseaux de la mer criez haut
Que toutes contrées toutes les eaux entendent ma peine
Que tous les oiseaux poissons et bêtes rassemblées
S'abattent sur lui qui m'a pris ma joie me l'a prise
M'emmènent dans les vents froids la grêle et la neige
Oiseaux de la mer ne vous ai-je nourri de ma main
Et n'ai je pas pleuré troublée par votre beauté

Forgael Ni bêtes oiseaux poissons ne peuvent me blesser
Car de ces cordes je peux éveiller un rêve
Tant d'oiseaux de poissons assemblés tels
Que des ailes des nageoires la lueur cacherait le monde
Une fois je pris Aengus par ses cheveux ardents
Et tandis qu'il me glissait des mains ce rêve
S'alluma dans ses yeux ses lèvres s'agitèrent

Dectora Que votre harpe joue une musique de druide
Que je me change en oiseau blanc que j'erre
Avec mon aimé à travers l'air désolé
Dans les prairies venteuses de l'aube
Quelle joie peut vous apporter ma triste beauté
Pas un sourire n'éveillera ces lèvres pas une lueur
N'éveillera ces yeux à votre venue

[...]

The Shadowy Waters – versions non publiées (suite)

Forgael Femme tes longs cheveux brillent de soleil
 Ta chair comme l'or pâle je viens à toi
 Jamais je n'oublierai tes larmes que tu pleures
 Tes bras dont tu m'entoures dans le sommeil
 Pourquoi t'écartes-tu de moi ? L'air n'est-il
 Lourd de la senteur du pommier en fleurs.

Dectora Mon aimé ne t'éloigne pas. Encore un peu
 Et je serai dans l'ombre à tes côtés

Forgael Tu ne t'évanouiras pas dans l'ombre tant
 Que ne s'évanouira dans l'ombre tout ce qui
 Eclaire les cieus les lueurs sur la mer et moi qu'un rêve
 A rendu sage dans le miroir de ta face je regarde
 L'ombre où sombrent les hommes les dieux les jours
 (*Il parle comme quelqu'un saisi de transe*)
 Je sais d'une sagesse éveillée dans un rêve
 Que la mort ne changera pas cette face pâle
 Tant que ne sombrent les hommes les dieux les jours
 Un rêve a soulevé les jours tous au-dessus de moi
 Qui ne suis plus déjà qu'un cri un souffle.
 (*Il laisse retomber sa main et se tient comme en transes*)

[...]

The King's Threshold, prologue (non publié)

Un vieil homme vêtu d'une robe de chambre rouge, de pantoufles et d'un bonnet de nuit rouges, tenant à la main un bougeoir dont la bougie coule, vient devant le rideau.

Le vieil homme :

Il faut que je dise le prologue.

(Il avance de quelques pas en traînant les pieds).

Mon neveu, c'est un des comédiens, est venu me voir, et moi dans mon lit, mes prières achevées, et la bougie éteinte, et il m'a dit qu'il y avait tant de personnages dans cette nouvelle pièce, que toute la troupe y jouait, les anciens et aussi les nouveaux, et qu'il n'en restait pas un pour dire le prologue. Attendez un peu, il y a un courant d'air ici. *(Il rapproche les deux pans du rideau.)* Comme ça c'est mieux. Et voilà pourquoi je suis ici, et peut-être j'ai l'air d'un sot pour ma peine. Et mon neveu a dit, il y a une bonne quantité de pièces à jouer pour vous, quelques-unes ce soir, et quelques autres d'autres soirs dans le courant de l'hiver, et la plupart sont assez simples et elles racontent leur histoire jusqu'au bout. Mais la grande pièce que vous allez voir ce soir, mon neveu m'a appris à dire ce que le poète lui avait appris à en dire *(Il pose le bougeoir, et met son index droit sur son pouce gauche)*. D'abord, celui qui a raconté l'histoire de Seanchan sur le seuil de la porte du roi Guaire il y a bien longtemps dans les livres anciens l'a mal racontée, car il était l'ami du roi, alors il a donné raison au roi. Mais celui qui raconte l'histoire aujourd'hui, comme c'est un poète, il a donné raison au poète. Et puis *(il touche un deuxième doigt)* il faut que je dise : certains pensent que l'histoire serait plus belle si Seanchan mourait à la fin, et si la faute en revenait au roi, car à la fin cela servirait mieux la cause du poète. Mais ce n'est pas vrai, car si celui qui dans l'histoire n'est qu'une ombre et l'image de la poésie, ne s'était pas relevé de la mort qui le menaçait, la fin n'aurait pas été suffisamment joyeuse et vraie, pour être mise dans la bouche des acteurs et proclamée par les voix des trompettes, et la poésie aurait été mal servie. *(Il reprend son bougeoir).*

Le Timonier :

Son visage ne s'est plus jamais éclairé depuis
Qu'il est venu sortant de cette île où le fou du bois
Jouait sur sa harpe.

L'Autre matelot :

Et je serais aussi triste que lui
Si le vent n'avait changé ; car je l'ai suivi
Et j'entendais sa musique dans le vent, j'ai vu
Un chien rouge fuyant une flèche d'argent
J'ai tiré mon épée pour la jeter dans un étang, –
J'ai oublié pour quoi faire.

Le Timonier

Ce chien rouge
C'était le courage de Forgael que la musique a tué.

L'Autre matelot :

Combien de lunes sont mortes depuis la pleine lune
Où quelque chose de barbu comme une chèvre
A marché sur les eaux et dit à Forgael cherche
Le désir de ton cœur là où le monde disparaît.

Le Timonier :

Neuf lunes.

L'Autre matelot :

Et depuis la harpe du fou ?

(pause)

Le Timonier :

Trois lunes.

L'Autre matelot :

Mieux vaudrait le tuer, et choisir
Un autre guide, et retourner chez nous.

Le Timonier :

Je l'aurais tué depuis longtemps, si ce fou
Ne lui avait donné sa harpe.

L'Autre matelot :

A présent qu'il est endormi,
Il ne peut réveiller le dieu qui s'y cache.

[...]

The Green Helmet

- Conall : [...] Nous étions ici, le gobelet plein de bière.
A moitié ivres, joyeux, quand sur le coup de minuit,
Un homme grand et fort entra, dans un manteau de renard rouge ;
Il avait des yeux de renard mi-clos et une grande bouche rieuse,
Et lorsque nous lui offrîmes à boire, il dit qu'il avait si soif
Qu'il pourrait boire la mer.
[...]
Quand nous eûmes chanté et dansé comme s'il était des nôtres,
Il promit de nous montrer un jeu, le meilleur qui fût jamais ;
Et quand nous eûmes demandé quel jeu, il répondit : « Eh bien, coupe-moi
[la tête !
Alors l'un de vous deux se penchera et je lui couperai la sienne », dit-il.
« tête pour tête, dit-il, « c'est à ce jeu que je joue ».
[...]
- Cuchulain : Eh bien, c'est une histoire qui vaut la peine d'être racontée.
[...]
Qu'il le fasse ou pas, nous le chasserons à la pointe de l'épée
Et lui ôterons la vie par-dessus le marché s'il ose seulement se moquer.
- Conall : Comment peux-tu lutter contre une tête qui rit quand tu l'as coupée ?
- Laegaire : Ou contre un homme qui peut la ramasser et la transporter dans sa main ?
- Conall : Il vient maintenant, l'eau bouillonne et gronde sur le rivage
Comme la dernière fois.

Un homme grand, rouquin, avec un manteau rouge se tient sur le seuil ; derrière lui, le vert brumeux de la mer. [...]

(*Le Heaume vert*, tr. J. G., in *Dix pièces*, *op. cit.*, pp. 28-29)

The King's Threshold

Seanchan : Approchez-vous de moi pour que je puisse distinguer un visage
D'un autre et vous toucher de mes mains.
O plus que des parents, O plus que des enfants,
Car les enfants sont nés de notre sang
Et partagent notre fragilité. O, mes poussins, mes poussins !
Que j'ai élevés sous mes ailes
Et nourris de mon âme.
Il se lève et descend les marches.
Je n'ai pas besoin d'aide.
Il n'a pas besoin d'aide lui que la joie a soulevé
Comme quelque bête miraculeuse d'Ezechiel.
L'homme qui meurt a le rôle principal dans l'histoire,
Et je me moquerai et me moquerai de cette image là-bas,
Cette image malfaisante dans le ciel – non, non !
J'ai retrouvé toute ma force, je la dévisagerai.
Oh, regardez la lune qui est là
Dans le bleu de la lumière du jour – remarquez son teint,
Car c'est le blanc de la lèpre
Et la contagion qui afflige l'humanité
Tombe de la lune. Lorsque nous serons morts, eux et moi,
Il faudra nous porter vers quelque colline venteuse
Pour y être étendus, le visage découvert un moment
Afin que l'humanité et ce lépreux-là sachent
Que les visages morts rient.
Il tombe et se relève à demi.
Roi ! Roi ! Les visages morts rient.
Il meurt.

Le Seuil du Palais du Roi, traduction Jacqueline Genet, in *Sept Pièces*, Paris, L'Arche, 1997, pp. 151-152

Deirdre

Sans que Deirdre le voit, Naoise est baillonné

Au moment-même où ses yeux se sont posés sur moi
Je lui ai dit, je lui ai tendu les mains.
Comment pouvait-il refuser ? D'abord il ne voulait pas –
Je ne mens pas – il se souvenait de vous.
Que dis-je ? Mes mains – non, non, mes lèvres –
Car j'avais pressé mes lèvres sur ses lèvres –
Je jure que ce n'est pas faux – ma poitrine contre la sienne ;

Conchubar fait un signe. Naoise, sans que Deirdre le voit, est emmené derrière le rideau.

Jusqu'au moment où j'éveillai la passion
Qui est dans tous les cœurs,
Et comment pouvait-il résister ? J'avais ma beauté.
Vous pouvez avoir besoin de lui, un homme brave, fort,
Qui ne manque pas de sagesse à la table du conseil,
Dédaigneux des querelles à la lueur des chandelles
Incapable de battre un chien. Une coupe de vin
Le rend joyeux mais non pas fou. *Elle se lève.*

Que dis-je ?

Vous pouvez avoir besoin de lui, car vous n'avez personne
Qui soit aussi habile à l'épée ou si aimé
Des petites gens. Vous pouvez avoir besoin de lui,
Et quel roi peut savoir quand vient l'heure du besoin ?
Vous imaginez que vous avez assez d'homme. Vous riez.
Oui, vous riez en vous-même. Vous dites
« Je suis Conchubar – Je n'ai pas besoin de lui
Un jour vous l'appellerez et vous direz
« Si seulement Naoise vivait ».
Elle s'aperçoit de l'absence de Naoise.
Où est-il ?
Où l'avez-vous envoyé ? Où est le fils d'Usna ?
Où est-il ? O, Où est-il ?

Elle chancelle sur les musiciennes. Le bourreau est sorti avec une épée sur laquelle il y a du sang. Conchubar la montre du doigt. Les musiciennes entament une plainte.

On Baile's Strand

Le Fou : Il va vers le roi Conchubar. Ils sont tous autour du jeune homme. Non, non, il s'arrête. Il y a une grande vague qui vient, et il la regarde. Ah ! Maintenant, il se rue vers la mer, l'épée levée, comme s'il marchait au combat. (*silence*) Quel coup bien frappé !

L'Aveugle : Qu'est-ce qu'il fait maintenant ?

Le Fou : Oh ! Il se bat avec les vagues !

L'Aveugle : Il voit la couronne de Conchubar sur chacune d'entre elles.

Le Fou : Là ! Il en a frappé une énorme ! Il a fait sauter la couronne ; il a fait voler l'écume ; ha ! De nouveau une autre énorme.

L'Aveugle : Où sont les rois ? Que font les rois ?

Le Fou : Ils crient et ils courent vers le rivage, et tout le monde sort des maisons en courant. Ils courent tous.

L'Aveugle : Tu dis qu'ils sortent tous des maisons ? il n'y aura plus personne dans les maisons. Fou, écoute-moi !

Le Fou : Ha, il coule, il remonte, il s'avance dans les eaux profondes. Il y a une grande vague. Elle monte sur lui. Je ne peux plus le voir maintenant. Il a tué des rois et des géants, mais les vagues l'ont maté, les vagues l'ont maté !

L'Aveugle : Viens ici, le Fou !

Le Fou : Les vagues l'ont maté !

L'Aveugle : Viens ici !

Le Fou : Les vagues l'ont maté !

L'Aveugle : Vas-tu venir ?

Le Fou (*Il vient vers lui, mais en continuant à regarder vers la porte*) Qu'y a-t-il ?

L'Aveugle : Il n'y a plus personne dans les maisons. Guide-moi ; viens par ici, vite ! Les fourneaux seront pleins. Nous mettrons nos mains dans les fourneaux (*ils sortent*).

The Countess Cathleen

[...] *Le vent rugit.*

Aleel : [...] Elles commencent à chanter
Et il y a encore de la musique sur leur langue.

[...] *Les paysans reviennent. Ils portent la Comtesse Cathleen et l'étendent sur le sol devant Oona et Aleel. Elle gît là comme si elle était morte.*

[...]

Un paysan : Nous étions sous l'arbre, là où tourne le sentier,
Lorsqu'elle est devenue pâle comme la mort et elle s'est évanouie.
Et tandis que nous la portions ici, des rafales de nuages
Ont noirci le monde et nous ont fait trembler sur nos pieds.
Tirez le grand verrou, car aucun homme n'a contemplé
Un orage aussi noir, cinglant, aveuglant et soudain.

L'un de ceux qui est près de la porte tire le verrou.

Cathleen : Oh tenez-moi, et tenez moi serrée, car l'orage
M'emporte.

Oona la prend dans ses bras. Une femme se met à gémir.

Des paysans : Chut !

D'autres paysans : Chut !

Des paysannes : Chut !

D'autres paysannes : Chut !

Cathleen, *se levant à demi* :

Mets tous les sacs d'argent en tas
Et quand je serai partie, chère vieille Oona, partage-les
Entre chaque homme et chaque femme : juge et donne
Selon leurs besoins.

Une paysanne : Donnera-t-elle
Assez pour sauver mes enfants de la disette ?

Une autre paysanne :

O Reine du ciel et vous tous les saints bénis,
Que nous et les autres soyons perdus pour son salut.

Cathleen : Penchez-vous, Oona et Aleel ;
Je regarde votre visage comme l'hirondelle regarde
Le nid sous le toit, avant
D'errer au dessus des eaux déchaînées. Ne pleurez pas
Trop longtemps, car il y a beaucoup de cierges
Sur le grand autel même si l'un d'eux tombe. Aleel,
Vous qui chantiez les danseuses des bois,
Qui ne connaissent pas le dur fardeau du monde,

Car elles n'ont qu'un souffle d'air dans leurs corps charmant, Adieu !
Et adieu, Oona, toi qui as joué avec moi,
Et qui m'a portée dans tes bras dans la maison
Quand je n'étais qu'une enfant, et donc heureuse,
Donc heureuse, pareilles à celles qui dansent.
L'orage est dans mes cheveux et je dois partir.

Elle meurt.

Oona : Apportez-moi le miroir.

*Une femme le lui apporte de la pièce intérieure. Oona le tient sur les lèvres de Cathleen.
Tout est silencieux un moment. Et puis elle parle en étouffant un cri.*

Oh, elle est morte !

Un paysan : Elle était le grand lys blanc du monde.

Un autre paysan :

Elle était plus belle que les pâles étoiles.

Une vieille paysanne :

La petite plante que j'aimais s'est cassée en deux.

(tr. J. G., in *Sept pièces, op. cit.*, pp. 55-56)

The Resurrection

Le Syrien [...] Il s'est mis à rire.

Le Juif : Cessez de rire.

Le Syrien : Si l'irrationnel revenait ? Si le cercle recommençait ?

Le Juif : Cessez ! Cet autre a ri en regardant le Calvaire par la fenêtre, et maintenant vous riez aussi !

Le Grec : Lui aussi a perdu le contrôle de soi.

Le Juif : Cessez, vous dis-je.

Tambours et crécelles.

Le Syrien : Mais je ne ris pas. Ce sont ces gens-là dehors qui rient.

Le Juif : Non, ils agitent des crécelles et frappent sur leurs tambours.

Le Syrien : Je croyais qu'ils riaient. C'est abominable.

Le Grec *regardant par-dessus la salle* :

Les adorateurs de Dionysos reviennent. Ils ont caché leur image du Dieu mort et se sont mis à leur cri de fou : « Dieu a ressuscité ! Dieu a ressuscité ! »

Les musiciens qui chantaient cela se taisent soudain.

Ils vont crier « Dieu a ressuscité » par toutes les rues de la ville. Ils peuvent faire vivre et mourir leur dieu à leur gré – mais pourquoi se taisent-ils maintenant ? Ils dansent silencieux. Ils s'approchent de plus en plus, tout en dansant, c'est une sorte de pas archaïque qui diffère de tout ce que j'ai vu à Alexandrie. Les voici presque sous la fenêtre.

Le Juif : Ils sont venus nous tourner en dérision, car leur dieu ressuscite chaque année tandis que le nôtre est mort pour toujours.

Le Grec : Comme ils roulent leurs yeux peints dans cette danse qui va toujours plus vite ! Les voici sous la fenêtre. Mais pourquoi sont-ils immobiles, tout soudain ? Pourquoi tous ces yeux d'aveugles fixés sur cette maison ? Y a-t-il quelque chose d'étrange, en cette maison ?

Le Juif : Quelqu'un est entré dans la salle.

Le Grec : Où ?

Le Juif : Je ne sais pas. Mais j'ai bien cru entendre un pas.

Le Grec : Je savais qu'il allait venir.

Le Juif : Il ne peut y avoir personne. J'ai fermé la porte au bas des marches.

Le Grec : Là – le rideau a bougé.

Le Juif : Non, il est tout à fait immobile et d'ailleurs il n'y a rien d'autre derrière que le mur nu.

Le Grec : Regardez, regardez !

Le Juif : Oui, il s'est mis à bouger.
Durant ce qui suit il va reculer frappé de terreur vers l'angle de gauche de la scène.

Le Grec : C'est quelqu'un qui vient à travers.
La figure du Christ entre à travers le rideau, portant un masque reconnaissable bien que stylisé. Le Syrien, lentement, tire le rideau qui ferme la salle intérieure, celle où il y a les apôtres. Les trois jeunes hommes sont sur la gauche de la scène. La figure du Christ au fond à droite.

Le Grec : C'est le fantôme de notre maître. Pourquoi avez-vous peur ? Il a été crucifié et enseveli mais en apparence seulement, et le voici à nouveau parmi nous (*Le juif s'agenouille*). Il n'y a rien là devant nous qu'un fantôme. Ni chair ni sang ! Je sais la vérité et ne n'ai pas peur. Regardez, je vais le toucher. Il se peut qu'il soit dur sous ma main comme une statue – j'ai entendu parler de choses semblables –, il se peut aussi que ma main passe au travers, mais pas de chair, pas de sang ! *Il s'approche lentement de la figure et en suit le côté avec la main. Le cœur d'un fantôme bat ! Le cœur d'un fantôme bat ! Il hurle. La figure du Christ traverse la scène et entre dans la salle intérieure.*

[...]

La Resurrection, traduction Yves Bonnefoy, in *Quarante-cinq poèmes* suivi de *La Resurrection*, Paris, Gallimard, collection « Poésie », 1993, pp. 198-199.

24 - Note 1272 p. 484.

The Dreaming of the Bones
Chant final des musiciens

Au gris tournant de la colline
La musique d'un royaume perdu
Accourt, accourt soudain fait silence
Les vents de Clare-Galway
La portent – et soudain font silence.

J'entends dans l'air de la nuit
Une aérienne musique errante ;
Et dans ce piège, inquiet,
Un homme est brusquement perdu
Dans ce doux piège errant.

Quel doigt a le premier joué
La musique d'un royaume perdu ?
Ils rêvent qui riaient au soleil.
Les squelettes qui songent sont amers,
Ils songent et noircissent nos soleils.

Ce sont ces doigts fous qui jouent
Une aérienne musique errante ;
Notre chance est flétrie,
Et le blé flétri dans l'épi,
Le vent au loin l'emporte.

Le Songe des squelettes, tr. F.X. Jaujard, *La Délirante*, pp. 57-58.

ANNEXE 2 :

DATES DE 1^{ERE} PUBLICATION ET DE CREATION DES PIECES

Par ordre chronologique de première édition
(à l'exception de *Oedipus at Colonus*, mentionné après *King Oedipus*)
Les ré-éditions ou reprises importantes sont signalées
On ne considère que les créations scéniques du vivant de Yeats

Pièces	Première édition	date et lieu de création
<i>The Island of Statues</i>	<i>Dublin University Review</i> , avril-juillet 1885	–
<i>The Seeker</i>	<i>Dublin University Review</i> , septembre 1885	–
<i>Mosada</i>	<i>Dublin University Review</i> , juin 1886	–
<i>Time and the Witch Vivien</i>	in <i>The Wanderings of Oisín and Other Poems</i> , London, Kegan Paul, Trench and co., 1889	–
<i>The Countess Cathleen</i>	in <i>The Countess Kathleen and various Legend and Lyrics</i> London, T. Fisher Unwin, Septembre 1892 édition révisée T. Fisher Unwin 1912	8 mai 1899 - Dublin Ancient Concert Room (puis 14 dec. 1911 Abbey)
<i>The Land of Heart's Desire</i>	London, T. Fisher Unwin, 1894 puis in <i>Poems</i> , London, T.Fisher Unwin, 1895	29 mars 1894 - Londres Avenue Theatre (puis 16/02/1911 Abbey)
<i>The Shadowy Waters (1)</i>	in <i>North American Review</i> , mai 1900 puis London, Hodder and Stoughton, 1900 et New York, Dodd Mead and co, 1901	14 janvier 1904 Molesworth Hall (reprise 28 nov. 1906 Abbey Theatre)
<i>Cathleen ni Houlihan</i>	in <i>Samhain</i> , octobre 1902 puis London, A.H. Bullen (Caradoc Press), 1902	2 avril 1902 - Dublin Saint-Teresa's Hall
<i>Where There is Nothing</i>	in <i>The United Irishman</i> , novembre 1902 puis in <i>Plays for an Irish Theatre volume 1</i> , London, A.H. Bullen (New York, Macmillan), 1903	26 juin 1904 - London Royal Court Theatre
<i>A Pot of Broth</i>	in <i>The Gael</i> , septembre 1903 puis in <i>Plays for an Irish Theatre – volume 2 : The Hour-Glass and Other Plays</i> , New York, Macmillan, 1904. London, A.H. Bullen, 1904	30 octobre 1902 - Dublin Antient Concert Rooms
<i>The Hour-Glass</i>	in <i>North American Review</i> , septembre 1903 puis in <i>Plays for an Irish Theatre - volume 2 : The Hour-Glass and other Plays</i> (<i>Cathleen ni Houlihan</i> , <i>The Pot of Broth</i>) New York and London, Macmillan, 1904 London, A.H. Bullen, 1904	14 mars 1903 - Dublin Molesworth Hall (puis 21 Nov. 1912 Abbey)

<i>The King's Threshold</i>	in <i>The United Irishman</i> , septembre 1903 (prologue seulement) puis in <i>Plays for an Irish Theatre – volume 3</i> (<i>The King's Threshold, On Baile's Strand</i>) London, A.H. Bullen, 1904	7 octobre 1903 - Dublin Molesworth Hall
<i>On Baile's Strand</i>	in <i>In the Seven Woods</i> , Dundrum (Dublin), Dun Emer Press, 1903 Puis in <i>Plays for an Irish Theatre - volume 3</i> , London, A.H. Bullen, 1904	27 décembre 1904 - Dublin Abbey Theatre (ouverture)
<i>Deirdre</i>	in <i>Plays for an Irish Theatre – volume 5 : Deirdre</i> , London, A.H. Bullen (Dublin, Maunsel & co), 1907	24 décembre 1906 - Dublin Abbey Theatre
<i>The Unicorn from the Stars</i>	in <i>The Unicorn from the Stars and other Plays</i> London and New York, Macmillan, 1908	21 novembre 1907 - Dublin Abbey Theatre
<i>The Golden Helmet</i>	<i>The Golden Helmet</i> , New York, John Quinn, 1908	19 mars 1908 - Dublin Abbey Theatre
<i>The Green Helmet</i>	<i>The Green Helmet and Other Poems</i> , Dundrum (Dublin), Cuala Press, 1910 puis London and New York, Macmillan, 1912	10 février 1910 Abbey Theatre
<i>At the Hawk's Well</i>	in <i>Harper's Bazaar</i> , mars 1917 <i>Today</i> (London), juin 1917 puis in <i>The Wild Swans at Coole</i> , Dundrum (Dublin), Cuala Press, 1917	2 avril 1916 – Londres (L. Cunard) puis 25 juillet 1933 - Dublin (Abbey)
<i>The Dreaming of the Bones</i> (écrit début 1917 et courant 18)	in <i>The Little Review</i> , janvier 1919 puis <i>Two Plays for Dancers</i> , Dundrum (Dublin), Cuala Press, 1919	6 décembre 1931 - Dublin Abbey Theatre
<i>The Ony Jealousy of Emer</i> (écrit en début 1918)	in <i>Two Plays for Dancers</i> , Dundrum (Dublin), Cuala Press, 1919	9 mai 1926 – Dublin Abbey Theatre (Dublin Drama League)
<i>Calvary</i> (écrit en 1919)	in <i>Four Plays for Dancers</i> , London, Macmillan, 1921	–
<i>The Cat and the Moon</i>	in <i>The Criterion</i> , juillet 1924 puis <i>The Cat and the Moon and Certain Poems</i> , Dundrum (Dublin), Cuala Press, 1924	9 mai 1926 - Dublin Abbey Theatre (D.D.L.)
<i>The Player Queen</i>	<i>The Dial</i> , novembre 1922 Puis in <i>Plays in Prose and Verse</i> , London, Macmillan, 1922	25 mai 1919 –London (King's Hall – Covent Garden)

<i>King Oedipus</i>	<i>Sophocles' "King Oedipus" : a version for the modern stage,</i> London, Macmillan, 1928	7 décembre 1926 - Dublin Abbey Theatre
<i>Oedipus at Colonus</i>	in <i>Collected Plays</i> , London, Macmillan, 1934	12 septembre 1927 - Abbey Theatre
<i>Fighting the Waves</i>	in <i>Wheels and Butterflies</i> , London, Macmillan, 1934	13 août 1929 - Abbey Theatre
<i>The Words upon the Window Pane</i>	<i>The Words upon the Window-Pane</i> , Dundrum (Dublin), Cuala Press, 1934 puis in <i>Wheels and Butterflies</i> , London, Macmillan, 1934	17 novembre 1930 - Dublin Abbey Theatre
<i>The Resurrection</i>	in <i>The Adelphi</i> , juin 1927 puis in <i>Stories of Michael Robartes and his Friends</i> , Dundrum (Dublin), Cuala Press, 1931 puis in <i>Wheels and Butterflies</i> , London, Macmillan, 1934	30 juillet 1934 - Dublin Abbey Theatre
<i>The King of the Great Clock Tower</i>	in <i>Life and Letters</i> , novembre 1934 puis <i>The King of the Great Clock Tower</i> , Dundrum (Dublin), Cuala Press, 1934 puis <i>The King of the Great Clock Tower</i> , London, Macmillan, 1935	30 juillet 1934 - Dublin Abbey Theatre
<i>A Full Moon in March</i>	revue <i>Poetry</i> (Chicago), mars 1935 puis London, Macmillan, 1935	–
<i>The Herne's Egg</i>	in <i>The Herne's Egg and Other Plays</i> , London, Macmillan, 1938	–
<i>(éditions post-mortem)</i>		
<i>Purgatory</i>	in <i>Last Poems and two Plays</i> , Dundrum (Dublin), Cuala Press, 1939 Puis London, Macmillan, 1940	10 août 1938 Abbey Theatre
<i>The Death of Cuchulain</i>	in <i>Last Poems and two Plays</i> , Dundrum (Dublin), Cuala Press, 1939 Puis London, Macmillan, 1940	
<i>Diarmuid and Grania</i>	<i>The Dublin Magazine</i> , avril-juin 1951	21 octobre 1901 - Dublin Gaiety Theatre

(I) La version révisée après la création de 1904, dite « Dramatic Poem », est publiée dans « Poems 1899-1905 », London, 1906 ; les deux versions, poétiques et scéniques, sont ensuite publiées conjointement dans les « Poetical Works volume II – Dramatical Poems » (1907), puis dans les « Plays for an Irish Theatre » (1912). Elles ne sont dissociées qu'à partir de l'édition des œuvres complètes (Collected Poems, London, Macmillan, 1933, et Collected Plays, London, Macmillan, 1934)

ANNEXE 3 :

PARTITION DE FLORENCE FARR POUR *ON BAILE'S STRAND*

(in *The Collected Works of William Butler Yeats, volume II – The Plays*
edited by David R. Clark and Rosalind E. Clark
New York, Palgrave, 2001
Appendix B, pp. 762-764)

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (LZW)
sont requis pour visionner cette image.

ANNEXE 4 :

PARTITION DE FLORENCE FARR POUR *THE KING'S THRESHOLD*

(in *The Collected Works of William Butler Yeats, volume II – The Plays*
edited by David R. Clark and Rosalind E. Clark
New York, Palgrave, 2001
Appendix B, p. 761)

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (LZW)
sont requis pour visionner cette image.

ANNEXE 5 :
PARTITION D'ARTHUR DARLEY POUR *THE SHADOWY WATERS*

(in W. B. YEATS, *The Collected Works in Verse and Prose*, vol. 3,
Stratford on Avon, Shakespeare Head Press, 1908, p. 23)

QuickTime™ et le
format vidéo H.264
sont inscrits pour leur respectif.

ANNEXE 6 :

AT THE HAWK'S WELL, TEXTE ET MUSIQUE

Texte : in *Collected Plays*,
London, Macmillan, 1982 (papermacs),
pp. 207-220

partition : in *The Collected Works of William Butler Yeats, volume II – The Plays*
edited by David R. Clark and Rosalind E. Clark
New York, Palgrave, 2001
Appendix B, pp. 768-779

ANNEXE NON DISPONIBLE

SUR LA THESE EN FORMAT NUMERIQUE

ANNEXE 7

FIGHTING THE WAVES

TEXTE ET MUSIQUE

Texte : in W. B. YEATS, *The Variorum Edition of the Plays*, pp. 528-564

Partition : in *The Collected Works of William Butler Yeats, volume II – The Plays*
edited by David R. Clark and Rosalind E. Clark
New York, Palgrave, 2001
Appendix B, pp. 762-764)

ANNEXE NON DISPONIBLE

SUR LA THESE EN FORMAT NUMERIQUE

INDEX

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Abbey Theatre ·
15,16,17,18,20,21,23,28,53,62,87,95,116,118,
157,164,171,192,201,204,267,272,273,274,275
279,282,286,299,318,347,348,406,425,440,
442,445,450,451,455,463,464,465,468,469,
470,472,473,474,475,476,477,478,488,492,
498,499,504,505,506,507,513,516,518,
520,527,531,546,552,553,554,659
Abirached, Robert · 157,165
Ainley, Henry · 450,499,500
Allen, Edward Heron · 453,548
Allgood, Sarah et Molly ·
451,468,477,478,481
Angel-Perez, Elisabeth ·
1,3,273,539,547,559,565
Antheil, George ·
507,508,511,512,513,514,520,579,660
Antoine, André · 20,465
Aperghis, Georges · 72
Archer, William · 76,443,454,465
Aristote ·
21,126,163,288,316,321,334,385,430
Arnold, Matthew · 76,77,78,92,555
Artaud, Antonin · 488,515,519,539,556

B

Bach, Johann Sebastian · 459
Bakhtine, Mikhail · 125,163
Barrie, James M. · 442
Barthes, Roland · 28,167,368,517
Battle, Mary · 55
Bayle, François · 133
Beardsley, Aubrey · 85,214,223
Beckett, Samuel ·
293,356,525,526,536,538,548,562
Beecham, Thomas · 499,500
Beerbohm, Max · 453
Beerbohm-Tree, Herbert · 442,443,478
Benson, Franck · 475,499
Benveniste, Emile · 193
Berio, Luciano · 145
Bernhardt, Sarah ·
368,451,465,466,478,482,483,484,485,521
Blake, William · 171,219,310,311,312,412,413
Bonafous-Murat, Carle · 13

Bonnefoy, Yves ·
4,5,145,181,282,311,315,320,428,544,556,565
607
Borie, Monique ·
169,350,374,375,388,390,556
Boucicault, Dion · 53,442
Boulez, Pierre · 438,521
Bourchier, Arthur · 442,443
Bradford, Curtis · 280
Bramsback, Birgit · 14,47
Burne-Jones · 82,227,451
Burns, Robert · 89
Bushrui, Suheil B. · 13,16,17,21,203,324

C

Caccini, Giulio · 429,430,431,432,461,659
Campbell, Mrs Patrick (née Béatrice Stella
Tanner) · 345,451,453,478,479,480,483,485
Carissimi · 429,430
Carolan, Turlough · 55,260
Castiglione, Baldassare · 238,432,548
Chaliapine · 484,485
Champmeslé (la) · 431
Chaucer, Geoffrey ·
55,82,83,85,94,95,228,229,272,549,550
Chenetier, Marion · 31,216
Clark, David · 13,224,263
Claudel, Paul · 374,406,503,520
Congreve, William · 442,444,445
Connolly, James · 208,359,360
Coquelin, Constant · 465,466,467,482
Couperin, François · 436,437,459
Craig, Edward Gordon ·
16,17,59,131,141,163,164,165,204,213,274,
287,331,345,354,360,373,375,446,477,504,
505,506,531,534,539,551,552,553,555
Craig, May · 504
Crowe, Eileen · 498
Cunard, Lady · 20,280,488,499,500,659

D

Dalmasso, Michèle · 51,63,64
Darley, Arthur · 118,458,473,579,619
Darragh, Laetitia · 454,475,478,479,480
Davis, Thomas · 91,94
Deane, Sheila · 14,112,115
Debussy, Claude · 406,520

Deprats, Jean-Michel · 49,63,73,89,98,99,107
Derrida, Jacques · 32,170,246,304,395,401
Dessons, Gérard · 428,565
Diaghilev, Serge · 504,506,558
Didi-Huberman, Georges · 170,371,402
Dolmetsch, Arnold ·
429,430,433,435,436,437,452,458,459,460,
461,480, 482
Ducrot, Oswald · 27
Duff, Arthur · 498
Dujardin, Edouard · 249,377,531
Dulac, Edmund ·
165,171,279,383,426,427,432,435,437,499,
500,501, 513,518,519,520,548,555,579
Duras, Marguerite · 277,396,530,560

E

Earle, Ralph Harding · 231
Eliot, T.S. · 239,247,248,273,525,547
Ellis, Sylvia · 13,220,393
Ellmann, Maud · 247
Ellmann, Richard · 115,214,263,315,452
Engel, Johann Jacob · 520
Eschyle · 316,454
Euripide · 321,452,453,454,480
Ezechiel · 149,315,599

F

Farquhar · 442
Farr, Florence ·
18,41,56,82,83,120,179,180,201,229,263,310,
380,406,421,425,429,430,433,435,440,448,
449,451,452,453,454,455,456,458,459,460,
461,462,464,470,471,473,477,478,479,480,
481,482,483,487,521,553,579,615,617,659
Fay, Franck ·
29,41,201,264,267,406,417,440,443,451,462,
463,464,465,466,468,469,470,471,474,475,
476,477,478,479,480,483,518,520,521,560,
659
Fay, William ·
267,445,451,462,463,468,474,476,478
Fenollosa, Ernest · 486,500
Ferguson, Samuel · 86,109,110,516
Flannery, Catherine · 417
Flannery, James · 13,267,463
Flaubert, Gustave · 102
Folco, Alice · 128
Forbes-Robertson Johnston · 478

Foster, Roy (Robert Fitzroy) ·
16,47,56,75,267,408,409,452,477
Foulds, John · 499
Frazer, James George · 47,95,348,421
Freud, Sigmund · 168,170,348

G

Genet, Jacqueline ·
3,4,5,9,13,16,53,87,150,171,203,213,215,217,
230,269,270,291,300,350,356,357,514,544,
545,546,599,602
Giustiniani, Vincenzo · 430
Gluck · 461,487
Goethe, Johann Wolfgang Von · 408
Golden Dawn ·
171,315,408,410,411,412,421,422,440,452,
464,471,481,547
Goldring, Maurice · 91,92
Goldsmith, Arthur · 442,449
Golopentia, Sanda · 277,283
Gonne, Maud ·
16,46,96,171,213,218,228,450,451,463
Goux, Jean-Paul · 32,102,230,246
Graham, Martha · 504
Granville-Barker, Harley · 454,499
Gray, Terence · 214,505
Gregory, Lady Augusta ·
19,25,34,40,45,46,47,49,51,52,53,54,55,57,58,
60,61,62,63,64,75,79,80,87,88,90,93,94,96,99,
106,107,118,119,164,223,226,239,265,318,
435,443,445,453,454,458,464,472,477,479,
486,499,505,507,508,549,551,554,555,657
Gregory, Robert · 314
Grein, Jacob · 452,465
Griffith, Arthur · 94,463,476

H

Harris, Susan C. · 95,96
Heaney, Seamus · 14,50,228,230,249,525
Héraclite · 310
Heron Allen, Edward · 453,548
Heuillon, Joël · 430,431,560
Hickey, Raymond · 49
Hogan, Robert · 263,472,478,498,518,552
Holloway, Joseph ·
17,201,263,469,472,475,476,478,498,505,513,
517,552,553
Homère ·
55,57,79,108,120,155,181,247,270,293,294,32
2,528,560
Honneger, Arthur · 406,520

Horniman, Annie ·
450,464,475,476,478,505,552
Horton, William · 412
Huxley, Thomas H. · 409
Hyde, Douglas ·
34,47,49,50,51,52,53,54,63,88,91,92,214,450
Hyde-Lees, Georgie · 16,88

I

Ibsen, Henrik · 306,445,446,452,478
INTS (Irish National Theatre Society) ·
15,20,23,78,93,98,267,445,450,463,474,478,
659
Irish Literary Theatre ·
20,23,46,58,201,273,440,443,445,448,449,450,
462,463,478,552
Irish Revival · 34,50,52,93,463
Irwin, Robert · 498
Ito, Michio · 38,379,499,500,504,506,520,551

J

Jaccottet, Philippe · 182
Jean, Daniel · 3,273,525
Jebb, Sir Richard · 346,454
Johnson, Lionel ·
19,53,56,87,214,261,316,436,543,545
Jouvet, Louis · 101,484
Joyce, James · 88,99,214,308
Jung, C.G. · 36

K

Keats · 317
Kelly, John ·
18,46,62,110,271,274,310,449,450,545
Kershner, R.B. · 221,224

L

Lacoue-Labarthe, Philippe · 568
Laird, Helen (Honor Lavelle) · 263
Larchet, John · 455,498,505,507,513
Le Fanu, Sheridan · 408,409
Le Pors-Robin, Sandrine · 150,157
Lecerclé, Jean-Jacques · 181,419,561
Loraux, Nicole · 119,227,341
Lugné-Poe, Aurélien · 128,557
Lully, Jean-Baptiste · 431

M

Mac Cormick, Franck · 498,504
Mac Guinness, Franck · 526
Mac Leod, Fiona (William Sharp) ·
200,214,308
Mac Liammoir Michael · 505
MacBride, John · 94,96
Maeterlinck, Maurice ·
16,128,139,167,362,363,368,372,373,379,399,
531,560
Magee, Eileen · 518
Malins, Edward · 514
Mallarmé, Stéphane ·
22,32,37,127,128,187,246,248,285,297,407,
415,416,421,427,428,429,531,534,548,549,
556,557,558,565
Manet, Edouard · 536
Mann, Maud · 499
Marchal, Bertrand · 416,556
Marshall, Norman · 506
Martinez, Ariane · 362
Martinez-Thomas, Monique · 276,283,287
Martyn, Edward · 58,93,505
Massine, Léonide · 520
Mather, Anna · 448,458
Maturin, Charles · 408,409
Megevand, Martin · 139
Meir, Colin · 14,112,217
Mersenne, Marin · 431
Meschonnic, Henri ·
31,99,100,101,102,125,218,223,226,246,248,
420,435,436,562
Milhaud, Darius · 503
Monteverdi, Claudio · 429,431,461
Moore, George · 58,213,219,227,448,449,459
Moore, Meriel · 507
Moore, Thomas Sturge · 414,458
Moreau, Gustave · 536
Morris, May · 451
Morris, William · 82,317,451,452
Morvan, Françoise · 49,52,54,63,78,85,88,90
Müller, Elisabeth · 13,416
Murray, Gilbert ·
54,350,436,437,452,453,454,480,504,505,516

N

Nancy, Jean-Luc · 127,305,422,568
Naugrette, Catherine · 275,557,559
Nietzsche, Friedrich ·
13,34,94,95,213,228,316,317,318,380,382,389
411,412,538,546,548

Novarina, Valère ·
30,216,221,259,422,538,563

P

Paget, Dorothy · *261,448,449*
Parkinson, Thomas · *231*
Parnell, Charles Stuart · *46,92,94*
Pärt, Arvo · *457*
Pater, Walter · *388*
Pavis, Patrice ·
14,28,29,31,108,162,251,260,277,288,558
Pearse, Patrick · *92,97,208,359,360*
Péri, Noël · *326,346,431*
Picard, Edmond · *128*
Pinero, Arthur · *442,443,478*
Platon · *81,423,559*
Poizat, Michel · *52,53,90*
Pollexfen, George · *47,55,408,410*
Pound, Ezra ·
15,16,410,435,436,437,450,459,477,485,486,
499,500,507,508,547,555,562
Pythagore · *133,134,210,301,310*

Q

Quillier, Patrick · *145*
Quinn, John · *83,85,245,246,450,463,472*

R

Rabaté, Dominique · *163,249,308*
Rafroidi, Patrick · *13*
Raftery, Anthony · *55,119,260*
Rameau, Jean-Philippe · *47,459*
Ravel, Maurice · *506*
Regnault, François · *99,102,106*
Réjane (Gabrielle Réju, dite) · *465*
Renan, Ernest · *77*
Rhys, Ernest · *76,273*
Richards, Shelah · *507*
Richman, David ·
13,38,231,235,237,243,245,380
Ricketts, Charles · *263,271,274,500*
Robinson, Lennox · *498,504,505,507,518,531*
Roubine, Jean-Jacques · *483*
Rousseau, Jean · *437*
Rousseau, Jean-Jacques · *436,487,558*
Rubinstein, Ida · *520*
Ruddock, Margot · *426*
Rummel, Walter Morse · *498*

Russell, George (AE) ·
15,23,48,92,93,214,227,267,389,433,450,463,
464,481,543
Rykner, Arnaud · *35,38,368,369,373,376,387*
Ryngaert, Jean-Pierre · *139,163,165,565*

S

Sarrazac, Jean-Pierre ·
30,35,40,127,151,156,257,275,305,306,321,
328,362,365,557,560,563,564
Scarlati, Domenico · *459*
Schönberg, Arnold · *438,503,521,556,558*
Schuchard, Ronald ·
14,18,56,57,62,229,448,460,477,545
Shakespeare, Olivia · *507,512,516*
Shakespeare, William ·
23,106,170,212,237,249,341,478,546
Shaw, George Bernard ·
76,442,443,452,453,478,525,553
Shelley, Percy Bysshe · *192,317,530,532,546*
Shields, Arthur · *504,506*
Sinclair, Arthur · *451*
Solly, Raymond · *465,466*
Sophocle · *321,346,454*
Stallworthy, John · *221*
Stephenson, John · *498,513*
Stoker, Bram · *408,409*
Strindberg, August · *192,306,327,370,534*
Stuart Mill, John · *408*
Swedenborg, Emmanuel · *326,369,408*
Swift, Jonathan · *132,171,172,181*
Symons, Arthur ·
18,201,428,459,460,461,462,480,482,483,548,
549
Synge, John Millington ·
24,25,52,53,54,60,62,63,78,85,87,88,90,93,94,
98,99,102,106,116,202,215,293,313,323,324,
331,441,445,450,451,464,479,504,505,526,
552,554
Szondi, Peter ·
35,108,156,187,199,200,204,257,287,288,291,
307,324,325,487,529

T

Tamba, Akira · *516*
Taylor, Richard · *13,506*
Tchekhov, Anton · *200*
Tennyson · *443*
Thilliez, Christiane · *21,285*
Todhunter, John · *380,452,453*
Todorov, Tzvetan · *27*
Toole, J.L. · *452*

Tynan, Katherine · 46,48,56,57
Tyndall, John · 409

U

Ubersfeld, Anne ·
29,125,126,128,150,158,276,277

V

Valéry, Paul · 248,387,520,557
Van Dalsum, Albert · 506
Van Krop, Hildo · 507,512
Vasseur-Legangneux, Patricia · 181
Veeder, William · 211,231
Vitez, Antoine · 101

W

Wade, Allan ·
18,85,164,200,217,221,223,285,486,499,545
Wagner, Richard ·
16,223,265,428,464,521,537

Wagner-Stiedry, Erika · 438
Wellesley, Dorothy · 426,437
Whitty, Dame May · 449
Wilde, Lady · 34,47
Wilde, Oscar · 47,149,214,452,453
Wilson, Robert · 535
Woolf, Virginia · 249,537
Wordsworth, William · 228,550
Wright, Udolphus · 445,468,498

X

Xenakis, Yannis · 145

Y

Yeats, John Butler · 200,380,408
Yeats, Michael · 527

Z

Zeami · 486,518
Zumthor, Paul · 99,121,155,416

INDEX DES NOTIONS

Acousmates	119, 121, 126-132, 164-168, 169-175, 243-246, 343, 355-356, 362, 517
Apocalypse	141-142, 208, 300-306, 307, 323, 333, 336, 344, 352, 360, 386-387, 401, 516, 527
Chanté-parlé	419-421, 476, 483, 485, 510
Chœur, choralité	26, 33, 102, 107-110, 119, 131-138, 139, 154-155, 188-189, 197, 243, 266, 280-281, 289, 296, 319, 326-346, 347, 351, 353, 391, 395, 406, 442-444, 475-478, 481-483, 485, 492, 497-500, 504, 516, 517, 520, 522
Danse	11, 16, 34-37, 107, 158, 181, 199, 208, 212-220, 249-250, 261, 266, 272, 273, 276, 281, 288, 291, 296, 316, 341, 346, 347, 350-352, 353, 361, 363-370, 370-393, 395, 397, 406, 414, 427, 437, 476, 478-479, 484, 485, 487-491, 492, 493-502, 508, 509, 515, 518-519, 524, 525
Dialogisme	118-119, 132, 192-196, 204, 210, 231, 232, 237, 242-243, 517
Discours rapporté	137, 166, 181
« Ecriture parlée », voir <i>Written Speech</i>	
Epiphanie	32-36, 246-250, 299, 353, 356-362, 370, 380-391, 395, 397, 410, 475, 478-480, 485-486, 503, 523, 528
Extra-diégétique (parole), voir : métathéâtralité	
Fantôme, voir : spectre	
Hiberno-anglais, voir <i>Irish English</i>	
Kiltartan, voir <i>Irish English</i>	
Incarnation	32, 35, 169, 174, 228, 250, 290, 379, 380, 385-386, 388, 391, 393, 395, 397, 400-402, 408, 477, 480, 482, 506, 521
<i>Irish English</i>	39, 43-48, 57-69, 81-87, 98-101, 221, 264

Marionnette	182, 238, 283, 289, 345, 365, 366, 510, 511, 527
Masque (théorie du)	32, 102, 120, 157, 204-209, 242, 257, 265, 294, 305, 309-310, 324, 342, 362, 514, 521, 524
Masque (objet)	22, 137, 156-158, 243, 277, 293, 345, 366, 375, 416, 477, 480, 495, 499, 501-502, 507-508
<i>The Mask</i> (revue)	351
Mélodrame musical	427, 476, 489-493, 496-501, 504-511
Métathéâtralité	149, 165, 176, 196-198, 243, 251-266, 267-274, 277, 294, 298, 348
Modernisme	525
Nô	11-13, 22, 30, 33-34, 106, 156, 175, 190, 202, 250, 277, 288, 298, 316-318, 334, 337-344, 362-365, 373-376, 379, 381, 395, 474-477, 482-483, 492, 503-505, 507-508, 514, 521, 527
Opéra	133-134, 151-152, 197, 411, 419-420
Oralité	20, 24-28, 36, 40, 48, 51-67, 69-72, 73, 74, 77-79, 82, 91, 92-96, 101, 116, 118, 209, 210, 211-246, 250, 265, 514, 518, 524
Orphée, orphisme	246, 395-397, 409, 418, 504, 505, 510, 519
<i>Parlacantando</i> , voir : chanté-parlé	
« Parole écrite », voir : <i>Written Speech</i>	
Parole (théâtre de la)	18, 19, 29, 39, 51, 91, 177
Prologues, voir : métathéâtralité	
Rhapsode	30, 36, 248-249, 251, 265-266, 274, 278-279, 284-285, 295-299, 300, 412-413, 445, 518
Rite, rituel	35-36, 101, 112, 115, 197, 199, 249, 256-257, 260, 273, 298, 300, 320, 348, 350, 369, 395-397, 403-407, 410, 414, 429, 437, 475-479, 503-507, 510, 527
Spectre, spectralité	33, 35, 36, 120,, 149, 159-175, 181, 182, 186, 235, 242-243, 246, 249-250, 298, 301, 316, 318, 341, 353, 360, 362, 366, 379, 390-392,

395-396, 407, 475, 477, 479, 480, 482, 485-486, 503, 504, 520, 521

Surmarionnette, voir : Marionnette

Tragédie, tragique

11, 15, 25, 30, 34, 36, 39, 55, 69, 79, 101, 107, 109-116, 132, 139, 155, 163, 167, 170, 189, 192, 195, 208, 220, 230, 249, 264, 278, 279, 282, 284, 297, 300, 306-319, 325, 326, 328, 330, 332-337, 338, 342, 344, 346, 347, 350-351, 359, 366, 380-381, 395-397, 406, 409, 411, 421, 429-430, 437, 441, 443, 452, 453, 459, 461, 465, 469, 472, 473, 474, 482, 491, 493, 515, 516, 517, 519, 521, 524, 526

Joie tragique

307-311, 320, 411-412

Written speech

28, 39, 118, 120, 211, 220-231, 231-232, 235, 237-239, 248, 262, 353, 371, 447, 456

INDEX DES ŒUVRES

Œuvres dramatiques

At the Hawk's Well

16,20,39,133,134,138,140,152,154,161,162,179,180,209,210,239,256,284,286,291,296,
304,315,326,332,335,357,360,362,380,381,382,385,387,389,390,394,397,414,433,457,
494,496,506,507,508,509,513,514,516,526,527,530,531,538,542,563

Baile's Strand (On)

25,40,62,63,73,97,105,109,110,111,112,115,117,118,131,132,140,141,144,146,147,154,
160,166,167,169,171,177,178,182,199,207,208,232,235,236,237,241,246,276,277,278,
283,294,296,297,298,302,311,326,329,331,332,335,345,349,359,360,364,366,371,379,
409,447,458,460,462,464,465,471,472,479,481,482,483,484,489,498,500,514,516,517,
518

Calvary

97,146,162,213,286,296,307,315,327,354,357,383,392,405,528,545,553

Cat and the Moon (The)

161,163,210,211,311,353,494,506,536,547

Cathleen ni Houlihan

23,40,62,63,66,67,68,69,70,71,72,75,89,94,95,96,98,107,110,117,132,149,152,171,187,
189,207,310,372,373,379,458,471,553

Countess Cathleen (The)

15,17,19,22,57,58,59,60,62,81,109,110,114,117,122,128,132,137,138,140,141,142,143,
148,151,152,154,159,160,162,165,167,180,181,182,197,222,265,277,283,311,315,328,
335,338,350,368,369,370,371,373,377,379,417,423,447,455,456,459,460,461,462,463,
466,467,470,476,483,536,538,540,542,553,560,561

Death of Cuchulain (The)

15,22,41,109,154,179,208,212,225,249,257,266,270,274,275,298,311,312,315,321,326,
362,363,368,394,397,413,414,494,518,546,548,553

Deirdre

15,17,38,41,53,63,86,109,115,117,118,120,124,128,133,139,140,141,143,152,154,159,
160,166,169,170,181,182,187,189,196,199,203,205,206,208,234,253,261,262,263,276,
277,280,292,294,297,299,301,302,311,313,314,315,321,324,325,326,329,330,331,335,
339,340,341,342,343,344,345,346,350,352,358,360,367,371,374,377,379,413,414,423,
447,448,458,459,460,462,465,471,472,479,480,481,482,483,484,485,486,487,489,494,
500,534,537,538,541,542,553,554,559,560,564

Diarmuid and Grania

15

Dreaming of the Bones (The)

16,75,124,133,134,137,139,161,162,163,168,200,206,210,211,212,236,237,238,247,248,
256,286,291,292,296,304,315,332,335,354,357,363,380,385,397,403,404,407,413,464,
494,495,501,503,505,506,515,524,526,530,531,538,542,546,547,553

Fighting the Waves

15,39,266,311,346,387,422,496,506,513,514,515,516,517,520,521,522,523,526,546,553

Full Moon in March (A)

41,97,114,121,162,163,169,177,190,202,206,208,209,214,216,249,306,311,315,326,339,
353,363,413,494,495,507,542,544,545,547

Golden Helmet (The)

15,154,462,500

Green Helmet (The)

15,40,61,117,128,131,133,154,158,159,161,162,165,169,171,189,218,235,253,263,284,
294,296,297,302,303,311,313,326,329,332,369,371,458,462,500,538

Herne's Egg (The)

97,137,161,162,164,209,249

Hour-Glass (The)

17,58,94,149,159,160,165,167,171,183,193,244,272,277,311,315,338,458,467,472,476,
477,553,560

Island of Statues (The)

58,553

King Ædipus

514

King of the Great Clock Tower (The)

39,97,114,115,121,162,163,168,169,176,179,182,190,191,208,209,210,214,248,249,311,
315,353,362,387,389,408,409,435,494,506,507,515,524,530,534,542,545

King's Threshold (The)

15,41,62,63,68,71,109,123,131,149,151,166,171,181,195,200,207,235,265,270,271,272,274,276,277,295,307,311,315,321,325,338,346,350,360,388,413,447,460,472,476,477,487,534,542,553

Land of Heart's Desire (The)

17,18,39,62,81,94,133,148,159,167,171,181,207,278,295,310,315,331,338,371,387,417,447,456,458,460,471,472,553

Mosada

15,58,553

Œdipus at Colonus

514

Only Jealousy of Emer (The)

15,16,137,139,154,161,162,167,178,179,208,209,210,212,216,239,241,256,266,286,296,305,306,315,326,329,332,333,359,362,367,380,381,382,384,391,414,494,495,498,501,502,506,514,515,516,517,518,527,530,538,542,546,553

Player Queen (The)

17,132,161,162,209,217,218,219,220,311,493,513,560

Pot of Broth (The)

40,61,63,67,70,71,72,73,89,109,110,111,130,137,149,169,171,283,310,458,553

Purgatory

97,134,137,169,196,209,245,283,311,312,333,362,363,367,377,390,515,544,547,553

Resurrection (The)

41,97,109,146,162,164,177,210,219,257,264,287,296,307,309,311,315,316,353,378,383,397,404,407,418,494,507,514,515,528,545

Seeker (The)

15

Shadowy Waters (The)

15,16,17,18,19,56,58,62,83,85,107,109,110,112,113,117,118,120,121,123,133,138,140,146,150,152,153,160,171,178,180,181,193,194,198,204,205,207,222,223,224,225,227,230,231,232,235,238,250,265,266,267,268,271,277,280,284,289,292,294,300,311,315,325,329,336,344,348,413,417,424,458,460,462,472,479,480,540,548,561

Time and the Witch Vivien

15

Unicorn from the Stars (The)

15,40,60,61,62,63,65,66,68,69,70,71,81,92,104,107,110,113,131,152,207,246,283,310,
315,328,458,472,483

Where There is Nothing

15,61,152,278,315,325,328,388,473

Words upon the Window Pane (The)

175,283,515

Œuvres poétiques

« An Irish Airman Foresees his Death »	314
« Baile and Ailinn »	121
« The Choice »	328
« The Circus Animals' Desertion	314, 517
« Cuchulain Comforted »	253, 314
« Death »	314-315
« The Dialogue of Self and Soul »	127, 213, 318
« Ego Dominus Tuus »	127, 197, 213
« The Gyres »	311, 319-320
« Lapis Lazuli »	311, 320
« Leda and the Swan »	311
« The Mask »	214
« He Mourns for the Change that has come upon him and his Beloved, and Longs for the End of the World »	219
« The Second Coming »	311
« September 1913 »	313
« The Tower »	203, 253, 304 (recueil), 328
« Under Ben Bulben »	314

« Upon a Dying Lady »	311
« Upon a House Shaken by the Land Agitation »	223
« Vacillation »	311
« The Wandering of Oisín »	212
« Two Songs from a Play »	295

TABLE DES MATIERES

<i>Remerciements</i>	3
<i>Note sur les traductions</i>	4
<i>Abbreviations</i>	6
<i>Sommaire</i>	7
INTRODUCTION	11
Ière PARTIE – EN QUETE D’UNE TRADITION ORALE	43
Chapitre 1. – LE THEATRE DE YEATS ET LES TRADITIONS ORALES IRLANDAISES	46
1.1. Prémisses d’un projet théâtral	46
1.2. Oralité et théâtralité : le travail avec Lady Gregory	57
1.3. Des traces d’oralité dans l’écriture théâtrale : le dialecte « Kiltartan »	63
1.3.1. <i>Syntaxe verbale</i>	64
1.3.2. <i>Constructions idiomatiques</i>	67
1.3.3. <i>Tournures présentatives</i>	70
1.3.4. <i>Effets stylistiques particuliers</i>	71
1.4. Synthèse.	72
Chapitre 2. – ENJEUX IDEOLOGIQUES ET POLITIQUES	75
2.1. Irlande et oralité : une construction mythique.....	75
2.2. La « Living voice »	79
2.3. Le Kiltartan, une construction littéraire au service d’un discours idéologique.....	87
2.4. Voix masculine, voix féminine	93
Chapitre 3.– ORALITE ET EPOPEE : FONDEMENTS D’UNE DRAMATURGIE NON REALISTE	98
3.1. Langue poétique, poétique de la langue : première ré-évaluation du concept de voix	98
3.2. Les traditions musicales, au croisement du lyrisme et de l’épique.....	107
3.2.1. <i>Les ballades : du lyrique au cœur du dramatique</i>	107
3.2.2. <i>Vers l’esthétique tragique : les lamentations</i>	115
3.3. Conclusion	122
IIème PARTIE – VOIX DES PERSONNAGES, VOIX DE L’ECRITURE	123
Chapitre 1. – PRIMAUTE DE L’AUDITIF SUR LE VISUEL : LE « THEATRE DES VOIX »	128
1.1. Un théâtre de voix : des personnages acousmatiques.	128
1.2. Voix réelles, voix imaginaires : le « cymbalum mundi ».....	134
1.3. Choralités : un expressionnisme sonore.....	139
1.4. L’Orchestre acousmatique et sa figure soliste : les voix héroïques.....	145
1.4.1. <i>Une voix au milieu des voix</i>	146
1.4.2. <i>Fonction actantielle de la « voix-poète »</i>	147
1.5. Du théâtre acousmatique au drame musical.....	150
1.5.1. <i>Du lyrique dans le dramatique : l’exemple de The Green Helmet</i>	152
1.5.2. <i>Le mélange des genres dans le drame poétique.</i>	156
1.5.3. <i>Compositions vocales dans les Plays for Dancers : des opéras de chambre</i>	158
1.6. Bilan : le personnage, vecteur du théâtre des voix.	162
Chapitre 2. – SPECTRALITES	166
2.1. Lecture des signes	167
2.2. Double-jeux, jeux de doubles.....	169
2.3. Les « acousmates de l’énonciation ».....	171
2.4. Les acousmates, indices du surnaturel.....	176
2.5. <i>Sounds of lamentation</i> : Les voix et la revenance	180

Chapitre 3. – MUTATIONS DE LA PAROLE SOLISTE	183
3.1. Une parole non adressée : monologue et dialogue intérieur.....	183
3.1.1. <i>Théâtre de la parole dans les répliques chantées</i>	184
3.1.2. <i>Dialogue dans le monologue</i>	189
3.1.3. <i>Soliloques croisés</i>	193
3.1.4. <i>Le cas particulier de The Dreaming of the Bones : dialogue de soliloques</i>	197
3.1.5. <i>Bilan. La voix et le labyrinthe de la conscience</i>	199
3.2. De l'infra à l'extra-diégétique.....	203
3.2.1. <i>Du poète dans la fable au poète fabulator</i>	203
3.2.2. <i>Le poète et son public</i>	205
3.2.3. <i>Jeux de paroles, jeux de masques</i>	211
Chapitre 4. – DIALOGISME ET ORALITE.....	217
4.1. Le cas de <i>The Shadowy Waters</i> : la voix et le corps du désir	218
4.2. Mutations du concept d'oralité : le « Written speech ».....	227
4.2.1. <i>Le « Written speech » : principe et caractéristiques</i>	230
4.2.2. <i>De On Baile's Strand à The Dreaming of the Bones : la parole et son corps vocal</i>	232
4.2.3. <i>De At the Hawk's Well à The Only Jealousy of Emer : corps simple, corps multiple ..</i>	235
4.3. « Written Speech » et dialogisme.	238
4.3.1. <i>The Hour-Glass, des personnages aux voix</i>	240
4.3.2. <i>The Dreaming of the Bones, ou la sonate des spectres</i>	242
4.3.3. <i>Le dialogisme burlesque de The King of the Great Clock Tower</i>	244
4.4. Bilan : voix des personnages, voix de l'écriture.....	245
4.5. <i>To make his song like of the birds</i> : la voix et le fantôme du poète	250
IIIème PARTIE –	
NARRATION ET REPRESENTATION : UNE REVOLUTION DRAMATURGIQUE	255
Chapitre 1. – TENTATIONS NARRATIVES : DU BARDE AU RHAPSODE	260
1.1. Les prologues.....	260
1.1.1. <i>The Shadowy Waters</i>	261
1.1.2. <i>The King's Threshold</i>	267
1.1.3. <i>The Death of Cuchulain</i>	269
1.2. Les didascalies à la première personne.....	276
1.3. Les répliques didascaliques.....	283
1.4. Du didascalique au narratif. (1) Avant les <i>Plays for Dancers</i>	287
1.4.1. <i>Narration inaugurale et drame poétique</i>	289
1.4.2. <i>Trois cas exemplaires : On Baile's Strand, Deirdre, The Green Helmet</i>	291
1.5. Du didascalique au narratif (2) - Les <i>Plays For Dancers</i>	297
1.5.1. <i>Parole descriptive, parole réflexive</i>	298
1.5.2. <i>De Calvary à The Resurrection : de la narration à l'identification</i>	301
1.6. Bilan : <i>quarelling with ourselves</i> , ou l'auteur-rhapsode et ses doubles	304
Chapitre 2. – NARRATION ET CATASTROPHE ANNONCEE : REPRESENTATION DE LA MORT	309
2.1. Une poétique de l'apocalypse	309
2.2. Une nouvelle dramaturgie tragique.....	315
2.2.1. <i>Le voyage héroïque vers la « joie tragique »</i>	316
2.2.2. <i>Une relecture du concept de catastrophe</i>	320
2.2.3. <i>Une mort verbalisée : la voix au cœur d'un parcours initiatique</i>	328
2.3. Le « regardé » : voix des mourants dans la première partie de l'œuvre.	329
2.4. Le « regardant » : la voix épico-lyrique du chœur dans les œuvres de la première période.....	335
2.4.1. <i>Le spectacle de la mort</i>	335
2.4.2. <i>Voix déploratives</i>	341
2.5. Verbalisation de la mort dans les <i>Plays For Dancers</i> et au-delà.....	346
2.6. Deux cas particuliers : <i>Purgatory</i> et <i>The Death of Cuchulain</i>	355

Chapitre 3. – NARRATION ET VISION : ŒIL DE L’OREILLE, ŒIL DE L’ESPRIT	362
3.1. Fenêtres, cadres et rideaux.....	363
3.2. L’œil de l’esprit et la pantomime.....	372
3.2.1. <i>Parole et mouvement dans les Plays for Dancers</i>	372
3.2.2. <i>Regardant et regardé : Le tableau à l’acmé de la représentation</i>	375
3.2.3. <i>Le regardant est le regardé</i>	377
3.3 – Figures de danseurs.....	379
3.3.1. <i>Bref historique préliminaire</i>	380
3.3.2. <i>Parole et danse dans les Plays for Dancers : trois exemples</i>	382
3.3.3. <i>The Dancer and the Dance : Rythme du corps, rythme des mots</i>	386
3.4. Représentations de l’épiphanie.....	389
3.4.1. <i>L’œil de l’oreille : l’exemple de The Dreaming of the Bones</i>	390
3.4.2. <i>L’exemple de The Resurrection</i>	396
3.5. Bilan. <i>Dying into a dance</i> : le danseur <i>daïmon</i> du poète	400
IVème PARTIE – L’ACTEUR ET SA VOIX	403
Chapitre 1. – LA VOIX AU CŒUR DU RITUEL DE LA REPRESENTATION	407
1.1. Une dramaturgie du rite.....	407
1.1.1. <i>Yeats et la religion : remarques préliminaires</i>	408
1.1.2. <i>Art, religion, et rituel</i>	413
1.2. La parole et la voix au cœur du rituel.....	417
1.2.1. <i>La parole magique, de l’écriture à la scène</i>	418
1.2.2. <i>Le spectateur-auditeur</i>	422
1.3. La controverse de la musicalité des mots	425
1.3.1. <i>Un conflit emblématique</i>	425
1.3.2. <i>La référence mallarméenne</i>	427
1.3.3. <i>Caccini, le parlacantando et le nuove musiche</i>	429
1.3.4. <i>Une redéfinition technique de la musicalité</i>	432
Chapitre 2. – LES COMEDIENS ET LEUR VOIX : PREMIERES ANNEES A L’ABBEY THEATRE	440
2.1. De Londres à Dublin : Yeats et l’élaboration du « Abbey style of acting »	440
2.1.1. <i>Dublin avant l’Abbey : un faubourg artistique de Londres</i>	442
2.1.2. <i>Un acteur nouveau pour une scène renouvelée</i>	445
2.1.3. <i>Amateurs ou professionnels ?</i>	448
2.2. Florence Farr et les débuts du « parlé-chanté »	451
2.2.1. <i>Parcours d’une comédienne</i>	452
2.2.2. <i>Le parlé-chanté et l’écriture musicale</i>	455
2.2.3. <i>Speaking to the Psaltery</i>	458
2.3. Franck Fay et la diction tragique	462
2.3.1. <i>La création de l’Irish National Theatre Society</i>	463
2.3.2. <i>Franck Fay pédagogue de la voix : le « style français »</i>	465
2.3.3. <i>Franck Fay acteur</i>	469
A – <i>The King’s Threshold</i>	469
B – de <i>The Shadowy Waters</i> à <i>Deirdre</i>	471
2.4. Bilan. « <i>The magic word is the chanted word</i> » : monstres sacrés et voix d’or	475
Chapitre 3. – LES PIECES POUR DANSEURS : DRAMES LYRIQUES OU DRAMES LITURGIQUES ?	486
3.1. Rappel : le rituel théâtral des pièces pour danseurs	488
3.2. Au cœur du rituel : théâtre des voix, voix des acteurs	490
3.2.1. <i>Principes</i>	490
3.2.2. <i>L’enchâssement des voix</i>	491
3.2.3. <i>Du parlé au chanté</i>	494
3.2.4. <i>Le parlé-chanté</i>	496
3.3. <i>At the Hawk’s Well</i> , de l’écriture à la création	497
3.3.1. <i>Dans les salons de Lady Cunard, le 2 avril 1916</i>	499
3.3.2. <i>Paroles et musique : le texte et sa partition musicale</i>	501

3.4. <i>Fighting the Waves</i>	504
3.4.1. <i>Le contexte de la création, de The Only Jealousy of Emer à Fighting the Waves</i>	506
3.4.2. <i>La partition de Georges Antheil : parole, musique et danse</i>	507
3.4.3. « <i>In itself nothing</i> » : <i>Fighting the Waves, ou le sabotage du drame poétique</i>	512
3.5. Bilan : drame liturgique et mélodrame musical	515
3.5.1. <i>Un théâtre liturgique ?</i>	515
3.5.2. <i>Le poète, le spectacle, le public : l'impossible communion</i>	517
3.5.3. <i>Entre romantisme et modernité. Du bon usage du mélodrame musical</i>	519
CONCLUSION GENERALE	523
BIBLIOGRAPHIE	541
ANNEXES	569
Annexe 1 : Traductions	571
Annexe 2 : Dates de première publication et création des pièces	601
Annexe 3 : Partition de Florence Farr pour <i>On Baile's Strand</i>	605
Annexe 4 : Partition de Florence Farr pour <i>The King's Threshold</i>	609
Annexe 5 : Partition d'Arthur Darley pour <i>The Shadowy Waters</i>	613
Annexe 6 : <i>At the Hawk's Well</i>, texte et musique	617
Annexe 7 : <i>Fighting the Waves</i>, texte et musique	631
INDEX	653
Index des noms propres	654
Index des notions	659
Index des œuvres	662
TABLE DES MATIERES	667