

YEATS : THE DEATH OF CUCHULAIN

Trois fois dans sa vie, Yeats a écrit sur le thème de la mort de Cuchulain. Il a commencé en 1892 avec un long poème narratif - *Cuchulain's Fight with the sea* - puis, presque cinquante ans plus tard il a écrit sa dernière pièce, *The Death of Cuchulain* et son poème *Cuchulain Comforted*. D'autres oeuvres sont consacrées au héros. *On Baile's Strand* dit-il, "fait partie d'une série de pièces sur des événements de la vie de Cuchulain, et si on les mettait dans l'ordre de ces événements, les pièces seraient : 1. *The Hawk's Well (Four Plays for Dancers)* ; 2. *The Green Helmet* ; 3. *On Baile's Strand* ; 4. *The Only Jealousy of Emer (Four Plays for Dancers)* "(Yeats : *Plays in Prose and Verse*, préface p. VI). *At the Hawk's Well* est une "Pièce pour Danseurs" où le jeune Cuchulain est présenté sous les traits du jeune homme dont le nom n'est révélé qu'à la fin de la pièce. *The Golden Helmet* est la version en prose de 1907 d'une farce héroïque, écrite sous l'influence de Lady Gregory et réécrite en vers en 1909 sous le titre de *The Green Helmet*. *On Baile's Strand* date de 1903 ; l'intrigue fait suite à *At the Hawk's Well* : Cuchulain tue, sans savoir qui il est, le fils que lui a donné Aoife. *The Only Jealousy of Emer* est la conséquence directe de *On Baile's Strand* : à la suite du remords qu'il éprouve après la mort de son fils, Cuchulain est étendu, malade, sur son lit. "Pièce pour Danseurs", elle fut composée en 1917-1919 et revue pour la scène sous le titre de *Fighting the Waves* en 1928. Yeats considérait donc *The Death of Cuchulain* comme le dernier maillon du cycle. S'y trouvent rassemblés tous les aspects de la vie de Cuchulain, symbolisés par quatre femmes : la Morrighu, Emer, Eithne Inguba et Aoife. Cette pièce, comme les autres, se concentre sur un moment d'intensité, de passion. Elle n'a rien à voir avec les longues descriptions de la saga ancienne intitulée *The Great Fall of Mag Muithemne* ou *The Death of Cuchulain*.

Yeats connaissait la légende à travers les traductions et en particulier dans la version de Lady Gregory où l'on retrouve la plupart des incidents mais contés avec plus de retenue que dans le texte ancien. Le poète reconnaît à quel point les histoires de Lady Gregory lui ont été utiles : "the great number of the stories I have used, and persons I have spoken of, are in Lady Gregory's *Gods and Fighting Men* and *Cuchulain of Muirthemne*. If my small Dublin audience for poetical drama grows to any size, whether now or at some future time, I shall owe it to these two books, masterpieces of prose, which can but make the old stories as familiar to Irishmen at any rate, as are the stories of Arthur and his knights to all readers of books" (*Plays in Prose and Verse*, notes p. 417).

The Death of Cuchulain utilise surtout les deux dernières légendes du cycle du héros : le séjour de Cuchulain dans la Vallée des Muets et le récit de sa mort. Cuchulain dans sa jeunesse avait tué un monstre appelé Calatin. Après la mort de celui-ci, son épouse donna naissance à trois filles avec un seul oeil au milieu du front, détail dont se souvient Yeats lorsqu'il décrit la Morrighu dans sa pièce. Ces trois filles - la Morrighu, Badb et Macha allaient être les trois déesses de la guerre. Adoptées peu après leur naissance par l'ennemie invétérée de Cuchulain, Maeve, elles furent élevées par elle dans la haine du héros. Yeats adapte la légende au moment où Cuchulain est envoyé par sa femme Emer dans la Vallée des Muets. Maeve et son importante armée ont envahi le pays et si Cuchulain les rencontre, il va à une mort

certaine. Il est donc indispensable de l'isoler en un lieu où il ne puisse obtenir aucune nouvelle des événements. Pour s'assurer qu'il ne quitte pas la Vallée, Emer envoie la jeune Niamh partager son lit. Dans la version yeatsienne, Eithne Inguba tient ce rôle. Cependant Maeve demande aux trois filles de Calatin de rechercher leur ennemi. Métamorphosées en corbeaux, elles ont la tâche facile. Il faut ensuite inciter Cuchulain à aller se battre. Dans la légende, ce travail incombe à Badb, tandis que dans *The Death of Cuchulain*, il revient à la Morrighu par souci d'économie dramatique, car qu'avons-nous besoin de trois déesses de la guerre ? Dans l'original, Badh a recours à son pouvoir magique et prend l'aspect de Niamh ; Yeats préfère un procédé plus prosaïque : la Morrighu ensorcelle Eithne Inguba et celle-ci lui transmet un message erroné qui l'invite au combat :

"I am your wife's messenger, she has bid me say
You must not linger here in sloth, for Maeve
With all those Connacht ruffians at her back
Burns barns and houses up at Emain Macha".

Emer au contraire écrit que Cuchulain ne doit partir sous aucun prétexte. Dans la légende, les machinations de Badb sont découvertes quand apparaît la réelle Niamh. Chez Yeats, Cuchulain découvre lui-même la supercherie en ouvrant la lettre d'Emer. Après la scène avec Eithne Inguba, Yeats passe à l'épisode final de la mort de Cuchulain, alors que les sources montrent comment Badb et sa soeur l'arrêtent en route vers la bataille et par des sortilèges le privent de sa force. L'épisode du pilier où le héros s'attache pour mourir debout se trouve dans l'original où Badb vole autour de Cuchulain transformée en corbeau ; Yeats développe cet incident et fait entrer la Morrighu avec la tête coupée de Cuchulain. Les modifications tendent toutes à accroître la tension dramatique.

Les sources légendaires sont tissées d'éléments autobiographiques. Yeats s'était toujours plu à porter le masque de Cuchulain qui lui permettait de jouer un rôle héroïque. De plus quand il écrivit *Cuchulain Comforted* et *The Death of Cuchulain*, il savait que ces jours étaient comptés. *The Death of Cuchulain* fut composé à la fin de 1938 et tout au début de 1939 ; le poème *Cuchulain Comforted*, en janvier 1939 ; il fut d'abord intitulé *The Death of Cuchulain*. Rappelons que Yeats mourut à Cap-Martin le 28 janvier 1939. Dans la mesure où Aoife a des cheveux blancs, on peut déduire que Cuchulain est à peu près du même âge que son créateur. Cuchulain sait que sa mort ne peut être évitée ; n'est-ce pas une manière de rêve prémonitoire du poète ?

*

*

*

La pièce a d'ailleurs une structure onirique. La situation dramatique est stylisée. Les personnages apparaissent et disparaissent comme dans un rêve. Comme dans un rêve, les silhouettes féminines de la vie de Cuchulain semblent se fondre les unes dans les autres. La description de Maeve par Eithne suggère d'abord Aoife puis Badh, variante de la Morrighu :

Maeve put me in a trance.
Though when Cuchulain slept with her boy
She seemed pretty as a bird, she has changed,
She has an eye in the middle of her forehead".

Dans les légendes, Cuchulain ne fut pas l'amant de Maeve mais dans la pièce Maeve et Aoife se confondent en une seule femme qui réunit amour et mort : elle est la maîtresse qui veut détruire le héros. Cuchulain ne semble guère se soucier du fait qu'on veut lui ôter la vie. Aoife disparaît et ne revient pas. Après chaque apparition : Eithne, Aoife et l'Aveugle et enfin après la danse d'Emer, la scène s'obscurcit. On a l'impression que la pièce est le propre rêve de Cuchulain et que les scènes se succèdent sans lien logique évident, séparées par des moments d'inconscience. En s'enfonçant dans son rêve ou en approchant de la mort, la confusion de Cuchulain augmente : il ne semble plus distinguer ce qui se passe à l'extérieur et à l'intérieur de son esprit :

"Where am I ? Why am I here ?"

Tout est centré sur la vie et la mort du héros qui rêve son propre meurtre rituel.

Ce rêve se situe à l'intérieur d'un autre rêve - celui du poète - le vieillard du début - dont la pièce est le rêve mythologique. Prologue et épilogue traitent du présent, caractérisé par le chaos de la fin de la civilisation. La pièce elle-même plonge dans le passé révolu et nous fait assister à ses derniers instants. Le protagoniste rêve donc son rêve à l'intérieur de celui du poète. La désolation et l'obscurité qui absorbent successivement les personnages sont le paysage idéal de ces rêves imbriqués. Comme souvent dans les pièces inspirées des nôtres, l'action se passe dans les profondeurs de l'esprit.

Les conventions du nô sont d'ailleurs respectées : scène nue, encore plus dépouillée que dans les pièces japonaises - nudité voulue en accord avec la mort d'un homme et celle de la période mythique et héroïque - , danse, musique, chant chorique. Seule l'absence de masque déroge aux règles habituelles mais Yeats révisait encore la pièce quand il mourut. Le surnaturel est sur scène à travers la Morrigu, les allusions à Maeve et à travers la vision par Cuchulain de son âme après la mort.

*

*

*

Le 20 octobre 1938, Yeats écrivait à Ethel Mannin : "I am writing a play on the death of Cuchulain, an episode or two from the old epic. My "private philosophy" is there but there must be no sign of it ; all must be like an old faery tale. It guides me to certain conclusions and gives me precision but I do not write it. To me all things are made of the conflict of two states of consciousness, beings or persons which die each other's life, live each other's death. That is true of life and death themselves. Two cones (or whirls), the apex of each in the other's base" (*Letters* p.917-18). Le conflit domine donc la pièce et on le retrouve à tous les niveaux.

Ainsi sur la grande Roue se succèdent en s'opposant les civilisations et c'est l'un des thèmes du prologue qui, avec l'épilogue, met en valeur le tableau lui-même, tentative délibérée pour opposer les normes d'une civilisation qui s'effondre aux valeurs de l'âge héroïque.

Le vieillard "looking like something out of mythology" qui introduit la pièce est le porte-parole de Yeats à la fin de sa vie (le poète a alors soixante-treize ans). Il s'exprime directement sur un ton informel en semblant improviser : "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". Comme Yeats, le vieillard écrit "certain guiding principles on a bit of newspaper", allusion à l'implication du poète dans le journalisme, comme en témoignent ses publications dans *Samhain* et *The Arrow* où il s'emploie à familiariser les spectateurs avec les principes et idéaux du mouvement dramatique irlandais. Le vieillard a peine à se rappeler qui sont ses parents ; cependant il croit être le fils de Talma. Cette hésitation définit la nature de la pièce. Bien que clairement apparentée à la tradition de la tragédie héroïque, elle est très éloignée des pièces classiques. L'allusion est aussi un défi lancé au public. Quand l'acteur français joua dans la pièce antimonarchique et révolutionnaire de Joseph Chénier *Charles IX*, il suscita au théâtre de très vives protestations ; le vieillard se souvient peut-être aussi des émeutes qui ont marqué l'histoire de l'Abbaye. Il exprime son amertume de voir rejetés par l'Irlande moderne ces idéaux qui furent les ambitions du mouvement dramatique irlandais. Au drame rituel en vers, le public préfère le mélodrame, le réalisme ou la satire. La détérioration du goût contemporain s'explique par la théorie cyclique de l'histoire qui s'achemine vers un renversement des spirales. Dans "this vile age", les spectateurs ont perdu le sens de la tragédie ; ce sont des gens "who are educating themselves out of book societies and the like, socialists all, pickpockets and opinionated bitches" (p.694). Le prologue nous prépare donc à la tragédie qui suit : une civilisation en train de sombrer dans "intellectual barbarism" sera incapable d'apprécier ce thème "démodé" - celui du héros simple et noble - qui appartient au passé certes mais également à l'avenir immédiat.

Aussi la pièce est-elle réservée à une élite : "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". Bien que Yeats n'abandonnât jamais entièrement son rêve d'un théâtre capable de modeler la vie nationale irlandaise, il en vint à penser qu'un théâtre dont la popularité dépendait de la masse, n'aurait jamais la liberté artistique de forger l'âme de l'Irlande. Avec sa découverte du nô japonais, il se mit consciemment à créer pour un public choisi. Dans ses notes à *The Only Jealousy of Emer*, il écrit : "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, which Robartes found in the *Speculum* of Gyraldus and in Arabia deserta among the Judwalis" (*Var. Plays* p. 566). Le dramaturge travaille donc pour les personnes qu'il aime et on retrouve ici son préjugé aristocratique. Il se sent en affinité avec le monde héroïque alors qu'il déteste la démocratie contemporaine. Lady Wellesley indique ce que Yeats entendait par aristocratie : "By aristocracy he meant the proud, the heroic mind. This included a furious attitude toward the cheap, the trashy, the ill-made. And he certainly deplored the passing of the stately homes, and the gradual effacement of the well or highly born" (*Letters on Poetry* p. 196). Toute sa vie il resta plus ou moins fidèle à l'idée exprimée dans l'essai de 1907 : "Three types of men have made all beautiful things. Aristocracies have made beautiful manners... and the countrymen have made beautiful stories and beliefs... and the artists have made all the rest, because Providence has filled them with recklessness" (*The Cutting of an Agate*). Son public, il le recherche donc parmi les esprits cultivés, ou parmi les paysans proches du folklore dont l'esprit n'a pas été déformé par une pseudo-science. C'est à ce théâtre que pensait Milton quand il écrivit *Comus* : "I am sure that as I am producing a play for people I like, it

is not likely in this vile age, that they will be more in number than those who listened to the first performance of Milton's *Comus*" (p. 693). Ces gens doivent avoir une certaine culture et en particulier connaître les pièces précédentes du cycle : "On the present occasion they must know the old epics and Mr. Yeats's plays about them".

Ceux qui prétendent être cultivés en affichant des opinions empruntées s'attirent son mépris, un mépris amer qui est dans la grande tradition irlandaise de ces "Fili" dont les mots pouvaient tuer. Par sa violence, le vieillard nous oblige à nous interroger sur notre propre période. Tambour et flûte interrompent sa diatribe : "That's from the musicians ; I asked them to do that if I was getting excited. If you were as old you would find it easy to get excited" (p. 694). Le vieillard rapporte ici ce que Yeats considérerait comme une caractéristique de la vieillesse. Peut-être pense-t-il aussi à l'excitation que lui causait sa propre pièce "... too much excitement at finishing my play and reading it out" dit-il à Edith Shackleton Heald (*Letters* p. 922). Avec l'aide d'un chanteur, d'un flûtiste et d'un tambour ramassés dans la rue, il entend faire revivre la musique d'Homère, celle de l'imagination populaire, des anciennes légendes irlandaises. Le prologue nous présente donc aussi les musiciens qui jouent un rôle important dans le symbolisme de la pièce et qui deviennent à la fin la fille des rues et les mendiants. Le vieillard joue pour sa part le rôle de metteur en scène.

Le vieil homme veut une danse : "I wanted a dance because where there are no words there is less to spoil" (p. 694). Yeats s'irritait de voir ses poèmes gâtés par des acteurs. Il se réfère ici à cette portion rituelle du drame qui tend vers la musique. C'est Emer qui accomplira la danse rituelle : "Emer must dance, there must be severed heads - I am old, I belong to mythology - severed heads for her to dance before" (p. 694). Cette danse ne doit pas être réaliste mais symbolique : "I have thought to have had those heads carved, but no, if the dancer can dance properly, no wood-carving can look as well as a parallelogram of painted wood" (p. 694). Que le vieillard préfère les parallélogrammes abstraits aux têtes en bois sculptées - on pense aux masques cubistes de Hildo Krop utilisés pour *Fighting the Waves* - témoigne de ses goûts d'avant-garde en accord avec ceux du monde mythique primitif. Il évoque ensuite la difficulté de trouver une danseuse : "I could have got such a dancer once, but she has gone ; the tragi-comedian dancer, the tragic dancer, upon the same neck love and loathing, life and death" (p. 694). C'est là une référence à Ninette de Valois qui dansa le rôle de Fand dans *Fighting the Waves* (1). L'allusion à "l'amour et à la haine", "la vie et la mort" rapproche Emer de la déesse de la nature et de la fille des rues qui chante à la fin de la pièce :

"But that the flesh my flesh has gripped
I both adore and loathe"

et qui demande :

"Are those things that men adore and loathe
Their sole reality ? (p. 704)

La danseuse doit paraître "timeless, Rameses the Great". Elle n'aura rien en commun avec les danseuses de l'art moderne. Et le vieillard exprime son mépris pour Degas : "I spit three times, I spit upon the dancers painted by Degas". A la fin du prologue qui nous a préparé à l'importance de ce qui suit, la scène s'obscurcit et la dernière pièce du cycle commence. Le vieillard, metteur en scène, est donc simultanément le chœur, le metteur en scène, Yeats lui-même et une sorte de divinité qui contrôle les événements comme le fait la Morrighu à l'intérieur de la pièce. Il est l'imagination

dramatique de Yeats face à la mort qui va se prendre à rêver un rêve dont la densité est condensée en un acte.

A l'intérieur du rêve de Cuchulain, les fils sont en effet tirés par la Morrighu. Andrew Parkin rapporte que dans un premier manuscrit Yeats indique au moment où la Morrighu entre en scène : "Producer enters in crow's head". Le dramaturge a donc associé dans sa pensée le vieillard et la Morrighu. Tous deux représentent le destin, celui du poète ou celui de Cuchulain. Ce sont les chefs d'orchestres de leurs propres rêves. Dans les pièces précédentes, la Morrighu était apparue comme un épervier puis comme un oiseau blanc et frêle. Elle a maintenant une tête de corbeau, messenger de mort dans toute l'Europe du nord-ouest. Le héros lui est sacrifié. Elle introduit le motif de la vengeance qui accroît la tension dramatique ; elle utilise à ses fins les femmes qui veulent la mort de Cuchulain, l'une malgré elle, l'autre sciemment. Tout se produit selon son plan. Elle ensorcelle Eithne Inguba afin qu'elle transmette un faux message à Cuchulain. Invoquée par les paroles guerrières de Cuchulain, elle apparaît entre lui et Eithne. Sa présence rend la situation soudain intelligible pour Eithne. Celle-ci a perdu le héros au bénéfice de la déesse de la guerre : Cuchulain va désormais au devant de son destin. Après la mort du héros, elle repaît : elle tient un parallélogramme noir de la taille d'une tête d'homme. Il y en a six autres près de la toile de fond qui représentent les têtes des six hommes qui ont mortellement blessé Cuchulain. Elle a dirigé toute l'action. Elle devient la Mort en personne : son discours s'adresse d'ailleurs aux morts : "The dead can hear me and to the dead I speak". Elle brandit la tête de Cuchulain : il est sa victime. Elle parle des hommes qui ont tué le héros en termes qui montrent qu'ils sont aussi ses instruments. Puis elle organise la danse de la résurrection ; elle est la chorégraphe d'Emer : "I arranged the dance". Il est clair qu'elle a présidé à la danse de la vie et de la mort de Cuchulain.

Le surnaturel est aussi représenté par Maeve qui est nommée sans jamais apparaître. C'est elle qui manipule Eithne :

"Maeve put me in a trance".

C'est elle qui achète l'Aveugle. Jolie autrefois, elle est devenue un monstre avec un oeil unique au milieu du front. Elle incarne la haine et la mort. C'est une Sidhe comme la Morrighu qu'elle seconde.

Elle a contre elle un personnage qui n'apparaît qu'à la fin de la pièce : Emer, l'épouse de Cuchulain qui symbolise l'amour. Présente par sa lettre au début, elle essaie de sauver la vie du héros. Elle a dépassé le stade de la jalousie sexuelle au point qu'elle envoie Eithne Inguba partager le lit de Cuchulain, afin que l'amour le préserve de la mort sur le champ de bataille. C'est peut-être la fin du processus commencé dans *The Only Jealousy of Emer* où, se libérant du désir, elle semble dépasser Fand dans la perfection de son amour. S'efforçant de manipuler Cuchulain, elle est elle-même cependant manipulée par la Morrighu. Celle-ci et le vieillard sont donc les producteurs de la pièce, l'une du rêve de Cuchulain et l'autre du rêve de Yeats.

*

*

*

Le meurtre qui constitue l'intrigue est lui-même ambivalent, à la fois repoussant et superbe. Le héros a un aperçu sordide de sa propre mort qui évoque la dernière scène de *The Herne's Egg* et rappelle également *Purgatory* :

Cuchulain :

"Twelve pannies ! What better reason for killing a man ?
You have a knife, but have you sharpened it ?

Blind Man :

I keep it sharp because it cuts my food".

Eithne Inguba a la même vision d'une mort avilissante quand, ayant trahi son amant, elle ne demande qu'à mourir :

"When you are gone
I shall denounce myself to all your cooks.
Scullions, armourers, bedmakers and messengers,
Until they hammer me with a lade, cut me with a knife,
Impale me upon a spit, put me to death
By what foul way best please their fancy".

Ces descriptions peu séduisantes traduisent le regret de la vie.

Mais la Morrigu lève le voile et nous montre que la mort est également noble et héroïque. Nous assistons en effet à la transfiguration de Cuchulain. L'âme du héros va prendre :

"... a soft feathery shape,
And is not that a strange shape for the soul
Of a great fighting-man ? "

Quand Yeats cite Héraclite qui dit que "les hommes et les dieux meurent la vie l'un de l'autre, vivent la mort l'un de l'autre", il entend que l'humain et le divin sont opposés et que l'homme ne comprend pas le divin ce qui explique l'étonnement de Cuchulain. De même le héros est incapable de voir la Morrigu ou même de croire à sa présence. Néanmoins le divin et l'humain sont complémentaires ; le divin est la Réalité :

"Seek out reality, leave things that seem"

(*Vaccillation*, p. 502).

Et l'humain dans la mesure où il est une "copie" du divin sait être noble et héroïque, comme en témoigne l'attitude de Cuchulain :

"... things below are copies, the Great Smaragdine tablet said.

(*Ribh denounces Patrick*).

C'est dans le monde divin, évoqué par exemple dans *There*, que Cuchulain va entrer. Ici ce monde est celui des Sidhe. Comme le remarque F.A.C. Wilson la pièce est un étrange mélange de platonisme et d'éléments gaéliques. Après *The Supernatural Songs*, Yeats écrit peu sur Dieu, être unique, mais beaucoup sur les Sidhe. On comprend qu'il représente le divin par cette pluralité d'êtres puisque selon sa théorie cyclique de l'histoire, il pense qu'après l'ère chrétienne, la civilisation retournera au paganisme. L'indifférence de Cuchulain devant sa fin reflète la conviction de Yeats selon laquelle il ne faut pas craindre la mort. Chacun en franchit plusieurs fois les portes si l'on en croit *Under Ben Bulbin* :

"Many times man lives and dies
Between his two eternities,

That of race and that of soul.

...

Though graver-diggers'toil is long,
Sharp their spades, their muscles strong,
They but thrust their buried men
Back in the human mind again".

Toute l'existence de l'homme est liée à la grande Roue et Yeats croit en la réincarnation.

Cuchulain, avant de mourir, doit faire face à une série d'antagonistes qui ont tous joué un rôle dans sa vie passée. Il va être trahi trois fois, par Eithne, par Aoife et par l'Aveugle. Eithne introduit le thème de l'amour et de la haine. Elle vient voir le héros mais, plongée en transe, elle oublie la lettre d'Emer qu'elle tient à la main et lui conseille d'aller combattre la reine Maeve et son armée alors que sa femme le lui déconseille formellement tant que Conall Caernach n'est pas arrivé avec son armée pour lui venir en aide. Quand la supercherie est découverte, Eithne se demande si elle n'a pas été le jouet de Maeve ou de quelque déesse. Emer entend sauver la vie de Cuchulain, Maeve le conduire à sa mort ; et chacune utilise Eithne qui réunit ainsi en elle la vie et la mort. De plus elle est partagée entre son désir de voir Cuchulain conquérir la gloire en combat mortel et son désir de le garder pour elle. C'est cette ambivalence que symbolisent les messages contradictoires de Maeve et d'Emer. Eithne proteste de son innocence ; elle est prête à mourir pour justifier l'honneur de son amour ; mais Cuchulain qui pense qu'elle a cessé de l'aimer, garde son sang-froid :

"Women have spoken so, plotting a man's death"

et il refuse de l'entendre :

"... she that put those words into your mouth
Had nothing monstrous : you put them yourself ;
You need a younger man, a friendlier man,
But, fearing what my violence might do,
Thought out these words to send me to my death".

Il la traite avec un mélange de brutalité sexuelle et de bienveillance héroïque, en lui annonçant une première fois qu'Emer l'envoie pour partager son lit puis en disant à ses serviteurs de la donner à Conall Caernach après sa mort,

... "because the women
Have called him a good lover".

Rien maintenant ne peut le dissuader d'aller se battre. C'est comme si l'abandon d'Eithne lui ôtait tout désir de vivre.

Et devant cette approche de la mort, Eithne éprouve des sentiments mêlés. Elle ne comprend pas comment Cuchulain peut être si résigné ; ce changement témoigne de sa mort prochaine :

"You're not the man I loved,
That violent man forgave no treachery.
I, thinking what you think, you can forgive.
It is because you are about to die".

J. GENET
YEATS : THE DEATH OF CUCHULAIN

Il n'y a plus rien à faire qu'accepter la volonté des dieux. Ces paroles reflètent une certaine répulsion : elle ne reconnaît pas celui qu'elle aime. Mais en même temps elle est fascinée si l'on en croit la réponse de Cuchulain :

"Speak low if you would speak about my death,
Or not in that strange voice exulting in it".

Comme Eithne, Aoife sait que Cuchulain va mourir :

"Because about to die" (p. 701)

Et on devine les mêmes émotions mêlées. C'est dire l'importance de ce motif.

On retrouve ensuite Cuchulain mortellement blessé, essayant de s'attacher à un pilier avec sa ceinture. A mesure qu'il approche de la mort, dans un état de transe, il voit surgir devant lui les principaux personnages de son passé, Aoife puis l'Aveugle de *On Baile's Strand*, procédé qui permet à Yeats d'unifier son cycle. Cuchulain et Aoife revivent par la pensée leur première rencontre au *Puits de l'Epervier* et leur nuit d'amour. Aoife souhaite le tuer car il a tué leur fils ; le combat sur le rivage de Baile est évoqué :

"And now it is my time. I have come to kill you".

Aoife accomplit un rituel : elle l'entoure de son voile pour l'attacher de plus près et s'apprête à le transpercer de son épée ; mais en voyant quelqu'un arriver, elle se retire sans achever l'acte qu'elle n'aurait pas accompli de toute façon. Par ses voiles, elle rappelle en effet ces reines qui portent de l'or - la Reine Actrice, celle de *A Full Moon in March*, Fand, toutes ces femmes magiques qui peuvent être les agents du désastre, mais jamais ceux de la violence destructrice comme l'explique Helen Vendler. Néanmoins les motifs qu'elle donne lorsqu'elle se retire ne sont guère convaincants :

"I will keep out of his sight, for I have things
That I must ask questions on before I kill you"

et on peut supposer que Yeats aurait corrigé ce passage s'il n'avait été interrompu par la mort.

L'Aveugle sinistre entre, pose sa canne, se penche et touche les pieds de Cuchulain ; puis il tâte ses jambes et ses premiers mots : "Ah ! Ah !" rappellent la question du Fou dans *On Baile's Strand* : "Why do you say Ah ! Ah !". Il nous rappelle d'ailleurs que le Fou était son compagnon dans la pièce précédente :

"I stood between a Fool and the sea at Baile's Strand
When you went mad".

L'Aveugle est ainsi clairement identifié. Il est l'agent du destin, le Judas de la pièce : il vient couper la tête du Cuchulain et la porter à Maeve :

"Somebody said...
That if I brought Cuchulain's head in a bag
I would be given twelve pennies ; I had the bag
To carry what I get at the kitchen doors".

En mentionnant ce sac, il associe Cuchulain au poulet volé jadis. Pour lui, couper un cou avec le même couteau que celui qui coupe la nourriture ou porter la tête de Cuchulain dans le même sac que sa nourriture est simple bon sens. Il est pratique, matérialiste mais aveugle à ces qualités de la vie qui font la véritable noblesse. Il est un peu le temps qui passe et qui fauche la vie, les forces des ténèbres qui vont éteindre le héros solaire pour douze pennies, douze comme les mois de l'année. Comme l'obscurité qui recouvre le soleil pendant une éclipse, les mains de l'Aveugle se déplacent sur le corps de Cuchulain. On atteint le point culminant de l'horreur : "The stage darkens... Music of pipe and drum".

*

*

*

Yeats voulait donner le portrait définitif de Cuchulain. Au début de la pièce il est encore le héros épique. Au serviteur qui demande si ce que dit Eithne est vrai, il répond : "I make the truth ! ". Yeats veut mettre en valeur son courage, sa simplicité, son honneur, sa résolution, sa bienveillance envers les femmes, ses prouesses sexuelles. Au début de la pièce, il est tout à fait lui-même : le héros calme, confiant. A Eithne qui l'incite à aller se battre, il répond :

"You have told me nothing. I am already armed,
I have sent a messenger to gather men
And wait for his return".

Malgré la lettre d'Emer, il choisit le combat et donc une mort certaine. Il rejette tous les liens mortels y compris l'amour physique d'Eithne, atteignant ainsi le détachement d'Emer dans *The Only Jealousy of Emer*. C'est la première étape dans sa marche vers l'au-delà.

Le tournant de l'action est la défection supposée d'Eithne. Alors Cuchulain perd "the passion necessary to life" (p. 697). Il comprend maintenant que la mort est très proche ; il l'accepte complètement et ne désire rien d'autre. Yeats nous montre la psychologie d'un homme qui sait qu'il va mourir. Le destin qui pèse sur lui affecte sa conduite comme il affecte l'attitude de ceux qui l'entourent. Il accepte sans s'insurger les situations qui se présentent à lui : il pardonne à Eithne sa trahison ; à Aoife il reconnaît le droit de le tuer et il reste passif quand l'Aveugle veut le décapiter : "Twelve pennies !" dit-il ironiquement. "What better reason for killing a man ?". Son stoïcisme indifférent rend méconnaissable le héros épique. On dirait que tout effort lui paraît futile : lassitude ou sagesse ? Indifférence ou calme héroïque ? Défaite ou triomphe ? Une époque s'achève : l'âge héroïque se termine avec la mort de Cuchulain. Lié au pilier, préparé pour la mort par Aoife, Cuchulain suggère une victime sacrificielle, quelque Prométhée enchaîné. La présence d'Aoife s'accompagne d'un rituel. Elle explique d'abord que le Gris de Macha, le grand cheval de Cuchulain, tué dans la bataille est sorti de l'étang comme s'il était en vie et a tourné trois fois autour du héros avant de plonger dans l'eau. Cet incident - emprunté aux sagas anciennes - avec la magie du nombre trois, frappe l'imagination. Puis Cuchulain est

enveloppé dans le voile d'Aoife, pareil à l'épée japonaise de Sato, symbole masculin enveloppé dans une broderie de soie féminine. Il devient l'androgynie, l'être complet, comme si, près de la mort, il atteignait l'Unité. Il revoit alors sa vie entière comme Yeats qui dans les dernières années de sa vie jetait un regard rétrospectif sur son oeuvre (*The Circus Animals' Desertion*). Cuchulain et Aoife revivent les scènes qui ont dominé leur vie, ce qui est d'autant plus émouvant que la mission d'Aoife est de tuer Cuchulain et que tous deux l'acceptent. Ces évocations sont faites avec une grande économie de moyens, une simplicité dépouillée. L'épisode de la lutte de Cuchulain contre les vagues était clairement dans l'esprit de Yeats à la fin de sa vie, puisqu'il y fait aussi allusion dans *The Circus Animals' Desertion* :

"And when the Fool and Blind Man stole the bread,
Cuchulain fought the ungovernable sea".

Les réminiscences d'Aoife et de Cuchulain sont juxtaposées. Mais les événements du monde matériel qui entourent Cuchulain perdent pour lui leur importance - il ne reconnaît pas tout de suite Aoife, la mère de son fils - alors que le monde surnaturel paraît très proche. Il entre en transe et ne peut plus comprendre la suite des événements passés :

"I cannot understand" (p. 701).

Aoife et l'Aveugle lui paraissent réels mais les phrases simples, presque naïves qu'il leur adresse montrent que le monde est déjà loin. Il est maintenant incapable de distinguer entre ce qui est important et ce qui ne l'est pas, car son passé ne lui semble plus tout à fait réel. Cuchulain est transfiguré par la présence de la mort. Peut-être a-t-il bu les eaux de l'immortalité :

"You asked their leave,
When certain that you had six mortal wounds,
To drink out of the pool".

Il existe un parallèle entre *At the Hawk's Well* et *The Death of Cuchulain*. Dans la première pièce le vieillard et Cuchulain sont près d'un puits vide où préside l'esprit d'un épervier. Maintenant le héros se trouve près d'un étang hanté par une femme à tête de corbeau. Il a la vision de son âme après la mort : "a soft feathery shape". L'oiseau est symbole de l'âme purifiée chez les Egyptiens, dans le platonisme, la cabbale et les mythes irlandais. Les dernières paroles de Cuchulain sont : "I say, it is about to sing". L'humain et la vision du divin deviennent à ce moment également réels. Il accepte l'existence des présences spirituelles et les intègre dans sa vie humaine. C'est un moment d'extase où coexistent humain et divin.

Avec la mort de Cuchulain, une époque s'achève ; l'âge héroïque se termine. Les signes de ce changement sont le passage de la beauté à la monstruosité, de la force à la faiblesse, de l'amour à la trahison. Maeve qui est elle-même monstrueuse représente les forces de la difformité. Mais Cuchulain lui-même croit à la nécessité du changement :

"... Everything sublunary must change,
And if I have not changed that goes to prove that I am monstrous".

C'est la fin de l'âge du mythe, de l'héroïsme, de cette période subjective où naturel et surnaturel sont proches. Cuchulain qui en est la personnification est capable de les appréhender ensemble. Le vieillard du prologue apprécie les valeurs de ce monde héroïque et maudit le monde objectif où il doit vivre. L'art, qui est ici la métaphore récurrente des nôtres japonais, oppose les deux époques : d'un côté les peintures de Degas, symboles de notre monde objectif, de l'autre les nobles produits de l'imagination subjective, la danseuse et la statue de Cuchulain par Oliver Sheppard.

La danse d'Emer rappelle celle de *The King of the Great Clock Tower* dont Yeats disait : "The dance with the severed head, suggests the central idea of Wilde's Salome. Wilde took it from Heine who has somewhere described Salome in hell throwing into the air the head of John the Baptist. Heine may have found it in some Jewish religious legend for it is part of the old ritual of the year : the mother goddess and the slain god" (*Var. Plays* p. 1010). L'idée de la tête coupée qui chante hantait Yeats et dans la pièce elle chante puisqu'au moment de la mort Cuchulain crie au meurtier aveugle : "I say it is about to sing". La danse représente à nouveau le conflit : l'amour et la haine. C'est une danse rituelle . Emer semble d'abord s'emporter contre ceux qui ont blessé Cuchulain et elle fait des mouvements comme pour les frapper, passant trois fois autour du cercle de leurs têtes. La tête de Cuchulain est placée au-dessus des autres sur un piédestal. Emer se dirige vers elle, comme en adoration ou triomphante. On peut comprendre qu'elle éprouve de la haine devant les ennemis de son mari et de l'amour pour celui-ci. Mais on peut aussi considérer que ces deux sentiments l'habitent conjointement quand elle danse devant la tête de son mari. La mort suscite deux sentiments opposés : l'horreur car elle est le contraire de la vie, destructrice de la chair et du sang, l'adoration car elle est le début de la Réalité et Emer se prosterne devant la tête de Cuchulain, symbole de sa transfiguration. C'est à elle l'épouse fidèle qu'il appartient de danser pour aider l'entrée du héros dans la Réalité, sa métamorphose en oiseau. Après Eithne Inguba et Aoife, incarnations de la beauté, le dernier mot reste à Emer, la représentante de la domesticité et de la résignation.

*

*

*

Si l'immortalité individuelle est suggérée par les "notes grêles d'un chant d'oiseau", elle repose aussi sur la poésie des temps futurs. Soudain le silence est rompu par une musique de foire irlandaise des environs de 1939 et sur scène apparaissent trois musiciens vêtus comme des chanteurs des rues. Deux commencent à jouer de la flûte et du tambour. Le troisième se met à chanter la chanson de la prostituée. Ce final montre l'intérêt que Yeats portait aux ballades populaires. Dans le symbolisme yeatsien, la fille des rues est cette source d'où surgira une nouvelle civilisation, celle qui retournera au paganisme, au culte de la divinité sous ses formes multiples : "Our civilisation was about to reverse itself", écrit-il, "or some new civilisation to be born from all that our age had rejected, from all that my stories symbolised as a harlot, and take after its mother ; because we had worshipped a single god it would worship many or receive from Joachim de Flora's holy spirit a multitudinous influx" (*Wheels and Butterflies* p. 102). Dans *Hanrahan and Cathleen, the daughter of Houlihan*, Hanrahan chante pour des mendiants et des prostituées, les élus de la nouvelle civilisation. La fille des rues ici dit le péché originel ; elle voit

passer devant ses yeux tous les héros anciens ; elle nous donne une évocation concrète de leur apparence :

"I adore those clever eyes,
Those muscular bodies"

qui rappelle celle des Sidhe dans *Under Ben Bulbin* :

"Swear by those horsemen, by those women
Complexion and form prove superhuman"
(Var p. 637)

On retrouve dans cet épilogue la même expression directe de la sexualité que dans la pièce elle-même :

"Maeve had three in an hour, they say".

Conall, Cuchulain, Naoise, tous les "long pale faces", ceux qui sont maintenant parmi les dieux-Yeats dans *Under Ben Bulbin* parle de "pale, long-visaged company" - viennent lui faire l'amour . Elle les adore ; elle adore le divin. Mais l'acte sexuel ne peut être consommé. Le divin et l'humain ne peuvent cohabiter.

Les quatre derniers vers de la première strophe sont particulièrement difficiles et Yeats les aurait sans doute revus :

"That there are still some living
That do my limbs unclot,
But that the flesh my flesh has gripped
I both adore and loathe".

Pour F.A.C. Wilson, l'adoration et la haine de la fille des rues sont réservés aux Sidhe - "the flesh my flesh has gripped" signifierait alors "has tried to grip" ; la fille des rues dirait alors : il y a des êtres humains qui font encore l'amour avec moi, mais je ne les aime pas et je ne les hais pas avec l'intensité que j'éprouve pour les Sidhe, pour les êtres divins même si avec ceux-ci l'union est impossible. Pour Yeats l'amour contient un élément de haine car nous aimons notre contraire : "Young, we discover an opposite through our love" , dit-il, "old, we discover our love through some opposite neither hate nor despair can destroy" (*Wheels and Butterflies* p. 79). C'est un peu comme si l'homme aimait sa propre mort : "When a man loves a girl it should be because her face and character offer what he lacks, the more profound his nature the more should he realise his lack and the greater be the difference. It is as though he wanted to take his own death into his arms, and beget a stronger life upon that death" (*On the Boiler* p. 22). Ce qui conforte cette interprétation est le parallèle avec "l'amour et la haine" qu'éprouve Emer en dansant devant la mort.

On peut aussi comprendre que la fille des rues adore et déteste les vivants avec qui elle peut consommer l'acte sexuel. Mais l'amour physique n'est pas la seule sorte d'amour. Il y a aussi ces amants spirituels inaccessibles, ces images de l'imagination comme Cuchulain. Nous l'avons vu mourir. Seul reste le souvenir de ses exploits héroïques qui subsistent dans quelques fragments de poésie. En face nous avons les réalités de la vie quotidienne et la fille des rues compare les amants imaginaires aux amants réels qu'elle adore et déteste à la fois. Nous pourrions avoir la tentation de rejeter les images héroïques comme purement illusoires ; et la fille pose la question centrale du chant :

"Are those things that men adore and loathe
Their sole reality ?

Si la réponse était oui, qu'importeraient. Cuchulain, la tradition, les images mythologiques. Mais la fille répond par une autre question :

"What stood in the Post Office
With Pearse and Connolly ?"

Lorsque Pearse et Connolly luttèrent à la Grand-Poste de Dublin pendant la rébellion de Pâques, l'ombre de Cuchulain, symbole d'un idéal héroïque, ne sembla-t-elle pas se lever d'entre les morts pour se tenir près d'eux ? Quand des hommes versent leur sang pour la première fois, ne semble-t-il pas que leurs ancêtres morts se lèvent de leur sépulture au flanc de la montagne ? La pensée du héros passé peut engendrer une image qui façonne le présent :

"... it seemed
He stood where they had stood".

Les cycles de l'histoire feront renaître l'héroïsme. Mais même si Yeats admirait les insurgés de Pâques, la conception pessimiste qu'il avait de son époque l'empêchait de considérer Pearse et Connolly comme les Cuchulain des temps modernes :

"No body like his body
Has modern woman borne,
But an old man looking on life
Imagines it in scorn".

Réapparaît ici le vieil homme du Prologue et la pièce s'achève sur cet accent d'amertume : le XX^{ème} siècle ne peut égaler la période héroïque. Notre époque doit s'inspirer des images anciennes, comme l'a fait Oliver Sheppard pour sa statue à la Poste de Dublin, comme l'a fait Yeats pour *The Death of Cuchulain*.

*

*

*

Dans une lettre écrite le 1^{er} janvier 1939, vingt-sept jours avant sa mort, Yeats dit : "I am making a prose sketch for a poem-a kind of sequel-strange too, something new" (*Letters* p. 922). Il s'agit de *Cuchulain Comforted*, sorte d'épilogue de la pièce. Le poème dit l'arrivée de Cuchulain dans l'autre monde après sa mort. Il correspond à ce stade des changements que traverse l'âme dans *Une Vision* : "At the end of the Return... the Spirit is freed from pleasure and pain and is ready to enter the shiftings where it is freed from Good and Evil, and in this state which is a state of intellect, it lives through a life which is said to be in all things opposite to that lived through in the world, and dreamed through in the Return". Cuchulain, appuyé contre un arbre, continue à "méditer sur les blessures et le sang" car il est encore tourné vers la vie et se refuse à admettre sa propre mort. L'aide d'autres esprits lui est nécessaire pour se purifier à son tour. Et il reçoit leur réconfort. Mais ces fantômes sont ceux de lâches, les contraires même de Cuchulain, l'anti-moi de la créature humaine dont ils complètent l'expérience. A sa mort, le héros du Rameau Rouge doit donc s'unir à ces esprits. Les fantômes, pareils à des oiseaux, incitent le héros à coudre son linceul,

symbole du processus de la purification. Le poème s'achève sur la métamorphose en oiseau :

"They had changed their throats and had the throats of birds".

Que Cuchulain nous apparaisse au Purgatoire est le garant de sa résurrection. Pièce et poème sont la prophétie de celui qui est près de mourir et souffre de devoir s'arracher à notre monde, mais qui accepte finalement la mort et affirme sa croyance en l'au-delà et en la réincarnation.

Sans doute *The Death of Cuchulain* qui dit la mort d'un homme, successivement abandonné de tous, est-elle émouvante. Ce qui reste de lui, c'est un chant d'oiseau, une oeuvre poétique, mais n'avons-nous pas ici, plutôt qu'une véritable pièce, un poème dramatique sur un thème mythologique qui met en avant les préoccupations essentielles de Yeats ? A l'intérieur de son rêve, le poète fait ressortir deux valeurs majeures de l'âge mythique : l'amour et la mort héroïque. Le motif de la tête coupée qui chante s'insère dans les réflexions métaphysiques sur le destin de l'âme après la mort. Le thème politique réside dans le prologue et l'épilogue et leur articulation avec la pièce. Le vieillard maudit l'âge moderne et se réfugie dans le passé homérique. Ce passé nous est présenté dans la pièce. Mais l'Irlande héroïque est tuée pour quelques sous. On comprend que le meurtrier soit aveugle. Notre siècle n'est qu'un champ de foire. Néanmoins il est donné à la fille des rues de se souvenir et de réunir passé et présent. Tant au niveau spirituel qu'au niveau politique, Yeats s'efforce de résoudre le conflit. On peut adhérer au jugement qu'à la veille de sa mort, il portait sur sa pièce : "I think my play is strange and the most moving I have written for some years" (*Letters* p. 922).

Jacqueline GENET
Université de Caen

NOTE

- (1) Yeats avait découvert Ninette de Valois au théâtre de Terence Gray à Cambridge en 1925 et il l'avait persuadée de venir à Dublin travailler à l'Abbaye. Mais en 1938 elle créa le Sadlers Wells Ballet à Londres, évoluant désormais dans le monde même des danseuses peintes par Degas. Mais si, comme le suggère Liam Miller, le vieillard est un amalgame de Yeats et de Craig, la danseuse est peut-être Isadora Duncan, introduite en Europe dans la compagnie de Loie Fuller que Yeats évoque dans *Nineteen Hundred and Nineteen* :

"When Loie Fuller's Chinese Dancers unwound
A shining web, a floating ribbon of cloth
It seemed that a dragon of air
Has fallen among dancers, had whirled them round
Or hurried them off on its own furious path".

Isadora, la protégée de Loie Fuller et la maîtresse de Gordon Craig avait été dessinée à Berlin en 1905, dansant avec des "floating ribbons of cloth". Isadora crachait sans aucun doute sur les danseuses de Degas. Elle mourut étouffée par son foulard qui s'était pris dans la roue de sa voiture.