Du vers à la vision, entre musique et imagination : le poème dramatique selon W.B. Yeats

Pierre Longuenesse

Abstract: In his essay "A General Introduction for My Work" (1937), Yeats defends the link between poetic form and the living voice, or passionate speech. For the poet and playwright, Drama needs Poetry just as Poetry needs Drama : among the 26 plays published in 1952, 17 are written in verse. In the 1900s Yeats invents the concept of "Written Speech", in which verse and syntax mix with each other, and "the magic word is the chanted word". By this technique he intends to create a particular state of "self possession in self surrender" for both actor and spectator, and a special quality of vision – similar to those created by the ceremonies of the *Golden Dawn*. I will therefore analyse, for instance in the play *The Dreaming of the Bones*, how the poet, under the influence of Japanese aesthetics, constructs a tragic theatre where the music of speech, or the scenic ritual of both voice and dance, are the medium of transfiguration, or spectral appearances, creating what the Japonese Nô calls the *Yugen.*

Résumé : Dans son essai « A General Introduction for My Work » (1937), Yeats défend le lien entre forme poétique et parole vivante – ou « passionate speech ». Des vingt-six pièces qui composent son œuvre théâtrale éditée en 1952, seules neuf sont écrites en prose. Pour Yeats, la poésie a besoin de la scène pour s'arracher à une aphasie qu'il réprouve précisément lorsqu'il s'agit de faire œuvre de poète, c'est-à-dire de mage. Symétriquement le théâtre a besoin de la poésie : parce que le théâtre, à l'égal des cérémonies de la *Golden Dawn*, se doit de révéler un invisible, la parole poétique, par sa qualité incantatoire, est la condition d'émergence d'un état d'éveil où se croisent passion et raison, « *self possession in self surrender* ». D'autre part, elle est le socle d'un protocole scénique où l'activité d'écoute, sous certaines conditions de qualités acoustiques, rythmiques, musicales, accompagne une certaine qualité de vision. On s'efforcera donc, à travers l'analyse de la pièce *The Dreaming of the Bones*, de repérer quelques-unes des motivations

qui poussent le poète à faire pour la scène un usage aussi abouti de la forme versifiée. Par le poème théâtral, le dramaturge cherche à révéler un autre du visible qui ne soit pas l'invisible, un état d'incarnation semblable à ce que la lumière fait au vitrail – l'équivalent, peut-être, de ce que les Japonais nomment le *Yugen*, ou la fleur.

Keywords: Yeats, dramatic poem, theatre and magic, theatre of speech, modernism

Mots-clés : Yeats, poème dramatique, théâtre et magie, théâtre du discours, modernisme

Dans son essai « A General Introduction for My Work », écrit en 1937, Yeats défend le lien entre forme poétique et parole vivante, entre le vers, la voix et la scène. Pour le dramaturge qu'est en même temps ce poète, le théâtre a autant besoin de la poésie que la poésie du théâtre. On ne traitera pas ici de ce qui fait théâtre dans son œuvre poétique. Mais on réfléchira sur les raisons qui poussent le poète à faire pour la scène un usage aussi complexe et abouti de la forme versifiée.

Des vingt-six pièces qui composent l'œuvre théâtrale complète éditée en 1952, dix-sept sont en vers – et encore doit-on tenir compte des passages versifiés, souvent chantés, qui ponctuent la plupart des neuf autres. À l'abandon au flux lyrique d'une parole de transe poétique, caractéristique des premières esquisses de *The Shadowy Waters* dans les années 1890, succède dans la décennie 1900 l'invention d'un « *Written Speech* » – c'est son expression –, où se nourrissent mutuellement rigueur de la syntaxe et cadre contraignant du vers. C'est le cas de pièces aussi différentes que *Deirdre* en 1906, *The Green Helmet* en 1910, elle-même ré-écriture significative d'une pièce précédente quasi identique, mais en prose, puis, à partir du tournant des années 20, les *Plays for Dancers*. Certes, Yeats tente de se frayer une voie entre les multiples formes prises par le théâtre de son temps, qu'il s'agisse du théâtre à grand spectacle victorien, des traditions militantes ou

burlesques du théâtre amateur irlandais, et aussi, et ce n'est pas peu, du courant naturaliste, de plus en plus prégnant tant sur le continent que dans le monde anglophone. Mais l'invention de ce « *Written Speech* » ne tient pas seulement à une querelle de genre, et procède plutôt de choix à la fois dramaturgiques, voire idéologiques, essentiels. Yeats est en quête du mode adéquat d'expression des passions, ou d'une réconciliation entre noblesse aristocratique et simplicité populaire. En outre, cette parole est aussi, de par sa qualité incantatoire, la condition d'émergence d'un état d'éveil dont le poète rêve qu'il soit partagé par l'acteur comme par son public. Enfin, il est la clé d'une tentative de faire du théâtre, à l'égal des cérémonies occultes dont Yeats est familier à la Golden Dawn, le lieu d'accès à un invisible devenu visible. Dans ce cadre, la parole poétique est le socle d'un protocole original d'écriture de l'image et du mouvement où à l'événement lui-même se substitue sa verbalisation, et où l'activité d'écoute, sous certaines conditions de qualités acoustiques, rythmiques, musicales, accompagne une certaine qualité de vision.

La clé lyrique de l'esthétique tragique

Yeats, dès les années 1900, place une parole alternativement lyrique et épique au cœur de l'esthétique tragique nouvelle qu'il entend fonder. Dans des drames dont l'objet est centralement la mort et la perte, lesquelles sont à chaque fois épreuves initiatrices et passages nécessaires vers la transfiguration, à l'événement se substitue en effet sa verbalisation : son annonce angoissée ou prophétique, son récit, son ressassement par la parole, son commentaire, son développement élégiaque ; la mort n'est que parole : « All is lyricism, unmixed passion, "the integrity of fire" », déclare-t-il dans son essai « The Tragic Theatre » (*Essays and Introductions* 240),[1] édité en 1910 dans la revue de Craig *The Mask*. Jusqu'aux *Plays for Dancers*, le poète dramatique démultiplie une parole lyrique partagée entre personnages périphériques et personnages héroïques : 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 » (*Variorum Poems* 495). Plus tard, à partir des pièces inspirées par le Nô, la voix du ou des protagonistes semble 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. Noël Péri rappelle, à cet égard, que le Nô, source d'inspiration des *Plays for Dancers*, est un code dont le chiffre est surtout lyrique (37). 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.

Or c'est évidemment cette clé lyrique et épique qui nous guide dans la lecture de ce théâtre versifié. Il faut noter, dans l'histoire de l'élaboration de tels principes de composition, le rôle déterminant qu'eut 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 tantôt en vers longs de 14 syllabes, tantôt en *ballad meters* et voit son titre transformé, avant d'être re-créé le 10 février 1910 à l'*Abbey Theatre*. 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*,[2] 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 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 the principal reason why I created in dance plays the form that varies blank verse with lyric metres. (*EI* 523)

À partir des *Plays for Dancers*, et d'un texte à l'autre, Yeats hiérarchise encore plus clairement des types de discours, qui coïncident avec une identité rythmique, explorant l'alternance entre pentamètres et vers plus brefs, surtout les trimètres de la tradition des ballades. 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*, le paracataloge, ou chant récitatif, non rythmé, et le cataloge, 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.[3] 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, dans les *Plays for Dancers*, 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. Ainsi, le discours narratif ou descriptif des répliques didascaliques du chœur est le plus souvent en tétramètres non rimés ; leurs 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.

Ainsi, la pièce *At the Hawk's Well* s'ouvre sur une réplique formée de deux strophes en trimètres à rimes croisées, chantées *a capella* par les musiciens – la première strophe, à valeur didascalique, résume le cadre et la situation, pendant le dépliement du rideau. Les effets de circularité produits par la rime ou par les jeux d'échos et de variations (par exemple « mind – wind – climb – win – ninety ») lui confèrent un caractère litanique qui fait du discours une hallucination plus qu'une description raisonnée. La seconde, tandis qu'ils s'assoient près de leurs instruments, est un aparté méditatif sur le thème du temps et de l'âge. Après une pause durant laquelle les instruments entrent en jeu, un fragment de quatre vers rimés reprend l'évocation initiale, que

le premier musicien interrompt par une longue réplique narrative de vingt-huit vers, parlée, sans les instruments : cette réplique, toujours en trimètres mais non rimés, introduit cette fois-ci 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, exprimant l'émotion suscitée par la situation. Ce n'est qu'après ce 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 croissant des musiciens.

Le « *Written Speech* »

Cela dit, cette forme versifiée de l'écriture dramatique a d'autres moteurs que le lyrisme inhérent à une nouvelle dramaturgie tragique, ou l'organisation hiérarchisée des voix. Est également en jeu la mission dévolue à la parole « à haute voix » au cœur de l'événement théâtral, parole à laquelle la forme poétique donne toute sa valeur. Dans le poème « Upon a House Shaken by the Land Agitation », Yeats emploie pour la première fois l'expression « *Written Speech* » dans *The Green Helmet and Other Poems* : « A written speech / Wrought of high laughter, loveliness and ease » (*Variorum Poems* 284).[4] Yeats met ici des mots sur une évolution de son écriture qui se manifeste au tournant des années 1910, mais dont on sent les signes avant-coureurs depuis toute cette décennie. Cette évolution, il la caractérisera *a posteriori* de nouveau dans « A General Introduction for My Work » :

> I tried to make the language of poetry coincide with that of passionate, normal speech […] I discovered that I must seek not as Wordsworth thought, words in common use, but a powerful and passionate syntax. (*EI* 509, 521-522)

Le « *Written Speech* » est un principe poétique fondé sur la relation complexe entre syntaxe et versification, dont l'horizon est de rechercher une dialectique entre élégance aristocratique et simplicité d'une conversation ordinaire. Le phénomène a été longuement étudié par la critique, surtout pour ce qui est de l'œuvre poétique.[5] Il l'a peu, voire pas été pour le théâtre ; la question est pourtant d'autant plus cruciale dans ce cas, car non seulement ce théâtre est pour les trois quarts en vers, mais aussi d'une part parce qu'il s'agit par nature d'une parole à dire et à entendre, et d'autre part parce que son usage oriente et révèle à la fois les choix du poète en terme de dramaturgie. Quoi qu'il en soit – et pour en revenir à la description du phénomène –, pour ce qui est de la syntaxe, Yeats construit des phrases d'une longueur inhabituelle, usant à l'envi de la subordination ou des tournures interrogatives. 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. Dans le même temps, la structure de la phrase est maintenue par un jeu savamment dosé d'anaphores, qui préserve la visibilité discursive, et cadence rythmiquement la réplique. Par ailleurs Yeats, en inscrivant ce phrasé déjà très cadré dans un cadre second, celui du vers, renforce la contrainte exercée sur le discours et la voix, contrainte où s'articulent complexité du discours et solidité de son armature énonciative. Certes, il vise d'abord l'adéquation entre les deux trames, syntaxique et métrique – chaque vers se superposant à une unité syntaxique donnée –, contribuant ainsi à la sensation de fluidité d'une conversation courante. Mais il joue aussi de leur décalage, par le jeu des enjambements et des rejets. Rythmiquement parlant, il en résulte une dialectique entre la régularité de la cadence binaire de l'accentuation prosodique, et les effets de syncope ou de contrepoints générés tantôt par les enjambements et rejets, tantôt simplement par des ruptures rythmiques volontaires dans le vers.

L'une des répliques du personnage de la jeune fille, dans *The Dreaming of the Bones*, est un exemple limite de cette écriture, puisqu'elle ne déroule qu'une phrase sur une longueur de quatorze vers.

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 know 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 – […]

(*Variorum Plays* 771-772)

Ici la construction syntaxique mêlée à la rythmique du vers est source d'une tension entre rapidité et lenteur du flux verbal, ou entre clôture et relance. 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 une sorte d'apnée respiratoire, jusqu'à leur apparition. Du premier au treizième vers pourtant, trois occurrences successives de « Although » maintiennent fermement la réplique dans sa logique discursive, et encadrent trois sous-ensembles eux-mêmes armaturés par d'autres verbes, non sans introduire un deuxième niveau 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 incises, 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 architecture verbale. Sa fluidité n'en est au demeurant pas affectée, puisque Yeats fait aussi un usage calculé des enjambements et rejets,[6] jouant alternativement 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, brisant la régularité binaire du *blank verse*.

La *Sprezzatura* et la joie tragique : esthétique et politique

Une telle rigueur ressort de motivations aussi bien esthétiques qu'idéologiques. Ce « *Written Speech* » n'est en effet rien d'autre que la représentation imaginaire que se fait Yeats d'une forme idéale de conversation, elle-même clé de voûte d'un rêve d'une utopique réconciliation entre raffinement aristocratique et simplicité pastorale. Il n'est pas un essai, durant la décennie 1900-1910, qui ne soit concerné par la mention récurrente du peuple, déclinée sous des formes variables : « the speech of the people », « the country people ». Il le dit encore dans son essai « Certain Noble Plays of Japan » : « I love all the arts that can still remind me of their origin among the common people » (*EI* 222). Cette posture n'est pourtant pas sans arrière-pensée, car à certains égards, cette vision romantique du peuple devient ici la caution morale d'une posture politique plus proche de ce que Lionel Pilkington nomme le « *constructive unionism* » (3),[7] laquelle, sous couvert de la défense d'une mythologique culture populaire, nourrit souterrainement une vision plus conservatrice d'une nation rassemblée autour de ses élites aristocratiques ou intellectuelles. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre l'influence qu'a exercée sur Yeats *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 d'Urbino, près d'Ancône. 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. Entre ces deux pôles, le poète artiste se tient

à une place équidistante. Dans le chapitre « Estrangement » de son *Autobiographies*, 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. (*Autobiographies* 473)

Cette forme de *parlacantando* qu'est le « *Written Speech* », en confortant Yeats dans son utopie d'une sorte de « démocratie spirituelle » fondée sur un art qui fédère ensemble, sous sa tutelle, le peuple et les « bien-nés », selon son expression, s'inscrit donc dans une démarche qui n'est pas qu'esthétique. Il s'agit d'élaborer une vision de la nation fondée sur l'héroïsme d'une communauté rassemblée culturellement autour de la figure du poète. « 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 » (*EI* 213).

Autrement dit, 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 – ce qu'il avoue dans une remarque telle que : « My own preoccupation is more with the heroic legend than with the folk » (*Explorations* 183). Du reste, cette figure idéalisée du poète rassemblant en lui-même âme aristocratique et âme du peuple, c'est aussi le profil de bien des personnages héroïques du théâtre de Yeats, de Cathleen à Cuchulain, de Deirdre aux fantômes de *The Dreaming of the Bones*. Le poète isole 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. Dès 1904, il associe, dans un vocabulaire visiblement marqué par sa lecture de Nietzsche, la mort avec le triomphe de ce qu'il désigne lui-même comme la joie

tragique : « the tragic joy and the perfectness of tragedy – when the world has slipped away into death » (*Explorations* 170). Dans son introduction aux *Plays for an Irish Theatre*, en 1911, il précise la nature de cet état : « This reverie, this twilight between sleep and waking, […] this perilous path on the edge of a sword, is the condition of tragic pleasure » (*Variorum Plays* 1299). Etat de rêverie lucide, entre veille et sommeil, qu'il reformulera une dernière fois encore dans « A General Introduction for My Work » : « I am awake and asleep, at my moment of revelation, self-possessed in self-surrender » (*EI* 524). Yeats articule dialectiquement dionysiaque et apollinien, passion et raison, abandon à la transe et maîtrise de soi.

Or, c'est bien cet état d'équilibre que vise le « *Written Speech* », en mêlant la fluidité incantatoire du flux de parole à l'armature de la syntaxe et de la structure versifiée. La strophe devient corps vocal, et ce corps est à la fois *logos* et chant, sensible et intelligible, matière et esprit. Loin d'être sans organe, il est au contraire, comme tout corps, structuré par un squelette d'os, comme Yeats le dit lui-même :

> 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 structure. (*Explorations* 220)

Et comme l'a également très bien compris Seamus Heaney, parlant de l'écriture de Yeats : « 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 scheme » (13).[8] C'est pourquoi le rythme de la parole est essentiel pour accéder à l'état intermédiaire entre veille et sommeil, condition de la contemplation tragique, selon Yeats dans « The Symbolism of Poetry » :

> 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 symbols. (*EI* 159)

Le voir et l'entendre

Mais au-delà de cette quête de transfiguration personnelle, du héros comme du poète, que révèle un tel rapport au pouvoir alchimique, à l'expérience extatique de la parole – et l'on reconnaît là, de ce point de vue, ce que dit Yeats, à différents endroits et moments de son œuvre, de la figure du Christ, dont il fait une figure d'humanité exceptionnelle – au-delà, donc, de cette quête intérieure, le poète est mû aussi par une autre motivation, liée également à la magie, mais sous l'angle, cette fois, de la représentation, ou plutôt de l'apparition.

Ainsi, dire, à propos du théâtre de Yeats, que « l'entendre fait voir » (« I call in the mind's eye » est le premier vers de *At the Hawk's Well*), ou que le récit se substitue à l'action réelle, ne veut pas dire que le poète se contente d'un théâtre de parole. À cette parole poétique, Yeats donne aussi la mission de faire surgir, *eyes wide shut*, pourrait-on dire, pour pasticher un titre célèbre.

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. Il ne s'agit pas ici, pourtant, de la substitution d'un récit épique à la vision directe d'une scène, mais plutôt du déploiement des mouvements et des choses par le mouvement de la parole poétique elle-même :

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.

(*Variorum Plays* 774-775)

Ici le « *Written Speech* », entre vers et syntaxe, est au cœur d'une dramaturgie de l'épiphanie. En effet, cette réplique se déploie en une succession de nombreuses propositions brèves, sans subordination. Ce phénomène de parataxe, auquel viennent s'ajouter l'accumulation des verbes actifs, les jeux de répétitions, et pour finir la scansion rythmique du *blank verse*, elle-même travaillée de l'intérieur de nouveau par les enjambements ou contre-rejets, créent une forte tension entre étirement et brisure, régularité et rupture de rythme, continuité et discontinuité, élan et chute, inspiration et affaissement – bref, autant de signes d'une présence du corps, du point de vue du souffle et du mouvement. Trois mouvements se dessinent : Tout d'abord, de « all the ruin » 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 virgu-

les, s'ouvrant par deux verbes au *present perfect* repris en écho : « they have... », ou une variante d'écho de « their hearts », reflété dans « their eyes ». Cette accumulation se résout en une rupture rythmique, rupture qui coïncide avec « suddenly » et « broken », et 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 ». De plus, au dialogue entre syntaxe et prosodie s'ajoute le jeu systématique des répétitions. Répété en effet, le mot perd sa transparence. Le signifiant prend le pas sur le signifié ; le mot devient musique. Or ici les répétitions sont marquées par de subtiles variations : « 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 » 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. »

Cette réplique est donc construite 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. C'est la syntaxe qui crée le mouvement : mouvement circulaire d'une danse faite de rebonds (« from rock to rock »), d'élans (« 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. Et dans ce tableau sonore, les répétitions variations sont à l'origine d'un effet de spirale : le mouvement est à la fois circulaire et ascensionnel.

Dans un tel exemple, les mots constituent donc le lieu même de l'action. La frontière entre l'intérieur et l'extérieur, entre le « subjectif » et « l'objectif », tend 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 scène.[9] Il 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.

Une relation particulièrement intense s'instaure donc entre le jeu de la parole et l'apparition du personnage. Le rythme et le souffle donnent à l'écriture ici une vertu hiérophanique. 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 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 par enchantement, au sens propre, un univers imaginaire de figures en mouvement : le protagoniste parlant s'efface, se dissout, par sa propre voix, dans la vision qui l'habite, donnant à cette vision une dimension apocalyptique. Julia Kristeva nous signale ainsi l'existence, soixante ans après W.B. 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 dé-monstration, dé-couvrement par le regard, et s'oppose à *aletheia*, le dévoilement 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 silence. (231)

Julia Kristeva, évoquant ici l'écriture de Marguerite Duras, problématise la question de la représentation de l'irreprésentable que constituent 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 que, de même, la thématique centrale de nombre des pièces de Yeats soit la confrontation à l'indicible de la mort.

Conclusion

Des références baroques jusqu'à l'aventure mallarméenne, en passant bien sûr par le Japon, tous les modèles auxquels Yeats se réfère, explicitement ou implicitement, lui permettent de faire stratégiquement cohabiter, dans un même projet, des motivations de type très divers. La musique de la parole fonde aussi bien ce théâtre-culte au service d'une transfiguration personnelle, ou de l'émergence de l'invisible, qu'une pratique plus simplement profane de la voix comme lieu de l'expression de la subjectivité et des passions. Dans cette dernière, elle réalise en outre une utopique réconciliation entre authenticité populaire et élégance aristocratique – dont on a vu qu'elle n'était pas sans implicites idéologiques.[10] Dans tous les cas, cette parole épico-lyrique pose un immense double défi. Défi aux traducteurs d'abord, qui se doivent, pour ne pas manquer leur cible, porter une attention de chaque instant aux innombrables ciselures de la langue. Mais défi aux acteurs ensuite, de qui le poète exige à la fois une écoute subtile des inflexions de cette même langue, et des souplesses de rapsode dans leur interprétation, entre incarnation et effacement, entre parole et chant.

WORKS CITED

Primary Sources

YEATS, W.B. *Autobiographies.* London, Macmillan, 1955.
—. *Essays and Introductions*. London, Macmillan, 1961.
—. *Explorations*. London, Macmillan, 1962.
—. *Variorum Edition of the Plays*, 1966. London, Macmillan, 1989.
—. *Variorum Edition of the Poems*, 1957. London, Macmillan, 1989.

Secondary sources

CASTIGLIONE Baldassare. *The Book of the Courtier*. Trad. George Bull, London, Penguin Classics, 1976.
ELLIS, Sylvia. *The Plays of Yeats, Yeats and the Dancer*. New York, St Martin's Press, 1995.
HEANEY, Seamus. « The Makings of a Music, Reflections on the Poetry of Wordsworth and Yeats. » The Kenneth Allott Lectures, Liverpool, University of Liverpool Press, 1978.
KRISTEVA, Julia. *Soleil noir, dépression et mélancolie*. Paris, Gallimard, 1987.
LONGUENESSE, Pierre. *Yeats dramaturge* : *La voix et ses masques*. Rennes, PUR, 2012.
PÉRI, Noêl. É*tude sur le drame lyrique japonais*. Paris, École Française d'Extrême-Orient, 2004.
PILKINGTON, Lionel. *Theatre and the State in Twentieth-Century Ireland. Cultivating the People.* London, Routledge, 2001.
SIDNELL, Michael. *Yeats's Poetry & Poetics*. London, Macmillan, 1996.
VEEDER, William R. *W. B. Yeats, The Rhetoric of Repetition*. Berkeley and Los Angeles, The University of California Press, 1968.
VENDLER, Helen. "Technique in the Earlier Poems of Yeats." Ed. Warwick Gould, *Yeats Annual,* n° 8, London, Macmillan, 1991, pp. 3-20.

---

1 Désormais signalé par l'abréviation « *EI* ». 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 à la rêverie d'une voix poétique.

2 A quelques exceptions notables qui ne sont pas sans importance, telles 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.

3 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.

4 Nous pouvons traduire cette expression par le français « écriture parlée », même si une traduction littérale en serait plutôt « parole écrite ». Mais le terme « parole », dans son sens courant en français, semble plus rattaché à l'idée d'une oralité concrète, et moins polysémique que le terme « *speech* » anglais, qui inclut plus clairement l'idée de discours. Or c'est bien le texte écrit que Yeats « oralise », sans plus le calquer sur un modèle extérieur.

5 C'est dès la fin des années 1960 que le phénomène commence à être examiné (Veeder, Vendler) ; mais c'est surtout à partir des années 1990, sous l'influence de la critique post-structuraliste et des nouvelles théories de l'oralité, que l'étude en devient systématique. L'ouvrage de Michael Sidnell, *Yeats's Poetry and Poetics*, publié en 1996, marque de ce point de vue un tournant décisif. De notre côté, nous avons tenté d'en analyser les modalités et les enjeux dans l'œuvre théâtrale, avec l'ouvrage *Yeats dramaturge*.

6 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.

7 Dans l'introduction de *Theatre and the State*, en particulier, Lionel Pilkington défend très justement la thèse selon laquelle toute l'entreprise pilotée par le « triumvirat » Yeats/Synge/Lady Gregory, depuis l'*Irish Literary Theatre* de la fin des années 1890, jusqu'à la *National Theatre Society* qui régit le jeune *Abbey Theatre*, adopte moins, durant ces années de construction d'un mouvement politique indépendantiste nouveau, notamment à travers l'émergence du *Sinn Fein*, une posture nationaliste qu'une position modérée visant à défendre l'idée d'un « *Home Rule* » éclairé et libéral, qui préserve les liens avec le Royaume-Unis tout en accordant à l'Irlande les droits et prérogatives qui lui sont dues. Au passage, ce qui est ainsi écarté, c'est surtout le spectre d'un soulèvement populaire de type révolutionnaire – notamment sur le plan agraire.

8 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 » (*Variorum Plays* 1299).

[9] C'est la raison pour laquelle nous ne souscrirons 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 taisent, ne pouvant exprimer leur souffrance que par le silence du mouvement (Ellis 284).

[10] Ces « implicites » sont sans doute ce qui explique l'écart apparent – mais seulement apparent –, entre le « pastoralisme » des pièces des années 1900 et l'élitisme avoué, voire virulent, qui se manifeste dans une pièce tardive comme *Purgatory*.