

2e tableau : Thématique et mise en forme dramaturgique

The Emperor Jones, ou une nouvelle dramaturgie mise à l'essai.

Thierry Dubost, Professeur Caen.

Au début du vingt-et-unième siècle, soit plus de cinquante ans après sa mort (1953), Eugene O'Neill, considéré comme le père fondateur du théâtre américain, occupe une place incontestée parmi les dramaturges classiques états-uniens. Jeune créateur innovant dans tous les domaines, cherchant sans relâche à redéfinir les approches de la scène, il se voit aujourd'hui fréquemment figé par les exégètes dans un classicisme de bon aloi, lequel fait volontiers l'impasse sur des questionnements culturels, esthétiques et sociaux, qui ont marqué nombre de ses créations. Toutes proportions gardées, son profil artistique esquissé dans les anthologies s'apparente à celui des présidents américains de Mount Rushmore National Memorial, lesquels résument en quelques traits des visages et des êtres dont une immobilité rassurante masque la complexité ontologique. Dans le cas du dramaturge, le portrait qui s'établit dans l'esprit des amateurs de théâtre s'est quelque peu simplifié avec le temps, dans la mesure où le répertoire retenu par les metteurs en scène contemporains tend à se restreindre à un noyau d'œuvres phares comme *Long Day's Journey into Night*, *Desire Under the Elms*, *A Moon for the Misbegotten*, *The Iceman Cometh* ou *Mourning Becomes Electra*. Incontestablement de grande valeur, globalement classiques dans leur forme ou dans leurs thèmes, elles supplantent des œuvres plus difficiles, déstabilisantes parfois, telles *Lazarus Laughed*, *Dynamo*, *The Hairy Ape*, *Strange Interlude*, *The Great God Brown* ou même *The Emperor Jones*. Or, avant d'être formolé au Panthéon des dramaturges américains, O'Neill avait marqué sa différence originelle en plaçant son travail d'écriture en tension entre le théâtre grec et les modernités européennes de la fin du dix-neuvième siècle, tout en tenant compte des effervescences dramaturgiques du début du vingtième siècle. Soucieux de transformer radicalement les conceptions du drame états-

unien, O'Neill a constamment associé écriture et recherche créatrice, afin d'apporter des réponses scéniques adéquates aux drames atypiques qu'il concevait. Cette démarche intellectuelle, empreinte d'un sérieux absolu, puisqu'il y engageait toute son existence, impliquait de placer son travail d'écriture sous le signe de l'essai, entendu comme questionnement des thèmes et formes usuels, qu'il réexaminait en profondeur afin d'offrir à ses contemporains un théâtre qu'il voulait essentiel et novateur, exigences qui impliquaient des ruptures parfois déstabilisantes avec les us théâtraux de l'époque. Il est vrai qu'à ses débuts, certaines œuvres – qui s'apparentaient à des exercices d'écriture – se fondirent dans des cadres habituels¹, mais d'autres – en particulier des pièces en un acte – empruntèrent des chemins thématiquement ou socialement originaux.

Au nombre des créations de jeunesse originales figure *The Emperor Jones*, qui retrace la chute politique et morale d'un « empereur » noir autoproclamé, à qui la communauté qu'il opprime finit par demander des comptes. Emblématique de nouvelles approches de l'écriture théâtrale, *The Emperor Jones* sera analysé comme essai dramaturgique, après une remise en contexte, sans chercher à établir une archéologie de sa création. La tentative de mise au jour de singularités O'Neilliennes – examinées sous l'angle d'une production atypique – devrait éclairer quelques positionnements esthétiques du jeune auteur. Ils seront étudiés à la fois dans son travail d'écriture et dans ses implications sociales, autour des liens établis avec d'autres acteurs du monde du théâtre, tout en posant la question fondamentale des rapports à l'essai, à l'innovation, comme mode de définition d'un dramaturge face à son œuvre.

Avant d'évoquer les originalités scripturales de *The Emperor Jones*, un mot sur le contexte de création et sur l'environnement théâtral états-unien du début du siècle. Découvert lors d'un séjour à Provincetown par les Provincetown Players, un groupe d'amateurs passionnés de théâtre, O'Neill continua son chemin d'apprentissage pendant quelque temps avec eux, avant de collaborer avec des troupes plus structurées, qui partageaient les mêmes enthousiasmes que les Provincetown Players, mais avec une dimension professionnelle plus affirmée. Toutes ces compagnies théâtrales souhaitaient innover, en mettant à l'essai des pièces « américaines », c'est-à-dire qu'elles voulaient sortir du cadre stérilisant des mélodrames du dix-neuvième siècle. Toutes proportions gardées, sur le plan de l'esthétique

théâtrale, les Provincetown Players, les membres des Washington Square Players ou ceux du Theatre Guild, par exemple, espéraient provoquer une nouvelle Boston Tea Party pour en finir avec une décérébration coloniale, qui s'incarnait dans des mièvreries dramatiques européennes, tisanes théâtrales exotiques mais sans saveur dont on abreuvait le public américain. Si l'approche O'Neillienne a longtemps été considérée comme pionnière, il convient de noter – ce qui n'ôte rien à son originalité – qu'elle vit le jour au milieu d'une effervescence théâtrale new-yorkaise:

'The number of productions presented annually in New York tripled from the turn of the century to the end of the 1920s. [...] Demand for theatrical entertainment of all sorts, from provocative dramas to farce to musical comedies and variety performance, sparked competition and an openness to novelty and experimentation. Late Victorian theatrical conventions were challenged by modernist notions of theater art. Alternative organizational models and forward-thinking producers vied with older entrepreneurs. A fresh crop of stars, endowed with magnetic stage personalities and the techniques of natural acting, brightened the stage. Innovative *scenic* designers, often working with inventive stage directors, radically altered the look of theater. Talented playwrights emerged to create works of genuine dramatic distinction and win international recognition, while a new generation of critics voiced their impatience with outworn approaches and styles. (Londré & all, 261)

O'Neill inscrivit donc ses essais dramaturgiques dans un contexte a priori favorable à l'innovation, sachant que l'une de ses ambitions consistait à implanter sur les scènes américaines un tragique états-unien ce qui, conceptuellement, sembla longtemps absurde à ceux qui imaginaient que l'idéal de la recherche du bonheur inscrit dans la Déclaration d'Indépendance rendait vaine une telle entreprise².

Fondamentalement, deux éléments pourraient caractériser l'approche du jeune dramaturge : un engagement dans l'écriture sans précédent, et un désir de rupture avec les modes d'expression théâtraux de la fin du dix-neuvième siècle.

My early experience with the theatre through my father really made me revolt against it. As a boy, I saw so much of the old, ranting, artificial, romantic stage stuff that I always had a sort of contempt for the theatre. It was seeing the Irish Players for the first time that gave me a glimpse of my opportunity. The first year that they came over here I went to see

everything they did. I thought then and still think that they demonstrated the possibilities of naturalistic acting better than any other company. (Estrin, 39)

O'Neill énonce clairement sa volonté d'en finir avec ce qu'Anne Ubersfeld nomme une théâtralité antérieure³, c'est-à-dire une approche de la scène qui, consciemment ou non, trace les contours des conceptions dramaturgiques d'un auteur débutant. En l'occurrence, son désir de rupture avec un théâtre suranné se cristallise dans un adjectif, « artificiel », vocable qui définit le théâtre qu'il rejetait. Libre à chacun de mesurer le degré de naïveté du jeune auteur, puisque le caractère artificiel des conventions en usage ne transparait véritablement qu'au moment où se fait jour la nécessité de renouvellements formels. En ce qui concerne le modèle qu'il se proposait de suivre, non dans une pratique solitaire mais dans un travail collectif, le cadre à l'intérieur duquel il souhaitait inclure ses essais dramaturgiques participait d'une aventure assimilable dans son esprit à celle des Abbey Players. Ce modèle possédait un attrait certain, que résumant « a glimpse of my opportunity » et « possibilities », dont on comprend qu'il ait suscité l'intérêt d'un dramaturge débutant. Pour O'Neill, la troupe de l'Abbey Theatre devint un socle référence ; la voie tracée par les Irlandais lui ouvrit des perspectives créatrices qu'il déclina diversément par la suite, notamment dans *The Emperor Jones*.

« Du passé faisons table rase » résumerait-il la pensée du jeune créateur ? Si l'on considère que le théâtre auquel il songe correspond à celui de son père, la réponse serait sans doute affirmative. En revanche, le rejet du mélodrame n'entraînait pas une rupture avec toutes les formes du passé. A ce propos, il convient de garder à l'esprit qu'O'Neill connaissait très bien le corpus Shakespearien, ainsi que le théâtre grec. Cela lui permit d'affiner son esthétique et, plus globalement, son approche de la scène avec une très bonne connaissance des grandes théories théâtrales du passé, auxquelles répondaient les émancipations dramaturgiques des contemporains qu'il admirait comme Strindberg ou Ibsen.

C'est pourquoi, malgré un désir d'émancipation maintes fois affirmé, nombre de traces formelles classiques demeurent dans ses premières œuvres.

Cependant, loin de nuire aux innovations scéniques, ces rémanences esthétiques permirent aux spectateurs qui découvrirent *The Emperor Jones* en 1920 de retrouver un cadre formel proche de celui auquel les tragédies classiques les avaient habitués⁴. En effet, sans que l'on puisse affirmer que Jones correspond à la définition classique du héros tragique, il demeure que *Phamartia* se trouve clairement exposé dans la scène d'ouverture. Cela permet d'endecher un compte-à-rebours, dont O'Neill confirmera la mise en place grâce aux bruitages.

Jones. Reckon I overplays my hand dis once! A man can't take de pot on a bob-tailed flush all de time. Was I sayin' I'd sit in six months mo'? Well, I'se changed my mind den. I cashes in and resigns de job of Emperor right dis minute. (*E.J.*, 182)

Dans cette prise de parole initiale, après avoir retracé son parcours jusqu'à l'obtention d'une position impériale, Jones énonce lui-même le verdict d'une condamnation dont le spectateur devine qu'elle ne se résoudra pas sur un mode comique, au vu du ton adopté dans les deux premières scènes. La faute, avérée, est reconnue par l'intéressé. Jones cherche néanmoins à échapper au destin que lui réservent les villageois, lesquels mettent en pratique une coutume évoquée par Smithers, qui annonce aux spectateurs que le processus de vengeance pour les uns, d'expiation pour Jones, a commencé.

Outre ce guidage implicite - et somme toute classique - qui, dès les premières scènes, annonce le destin tragique de Jones, O'Neill s'appuyait potentiellement sur un écho de *Peer Gynt*. Que le public ait ou non perçu les convergences avec l'œuvre ibsénienne importe peu, mais il convient de garder à l'esprit que tant sur le plan de la fable que dans ses aspects formels, *The Emperor Jones* ne procède pas d'une invention ex-nihilo. Une intertextualité manifeste ou latente aida O'Neill à mettre à l'essai une histoire innovante car, en tant que créateur, il espérait, en bousculant les attentes, inscrire son travail dans la ligne créatrice des Abbey Players.

Par delà les échos dramaturgiques qui s'affichèrent en transparence, plusieurs aspects novateurs attestaient l'originalité esthétique de *The Emperor Jones*.

When this play was produced in Germany, it was called 'expressionistic', as if I had been trying to imitate Werfel or

Hasenclever. As a matter of fact, I had never heard of expressionism until long after the play was written. Its technique grew naturally out of my own problems. (Estrin, 79)

Les informations fournies par O'Neill quant à sa propre connaissance de l'expressionnisme s'avèrent précieuses sur le plan de son bagage intellectuel. En outre, il convient de noter que la caractérisation de son approche théâtrale s'est opérée en Allemagne, ce qui implique, par contraste, qu'un tel classement n'avait pas été effectué lors des représentations états-uniennes. Ce hors-cadre esthétique révèle indirectement le caractère d'autant plus novateur que *The Emperor Jones* pouvait avoir pour les spectateurs new-yorkais, lesquels ne pouvaient rattacher cette œuvre à aucun courant artistique reconnu à l'époque sur le territoire états-unien. En revanche, en ce qui concerne la méconnaissance affichée par O'Neill de l'expressionnisme allemand et des auteurs qui lui étaient associés, sans vouloir mettre en cause sa bonne foi, il demeure que la circulation des idées ne se réduit pas à un vecteur unique. Il pouvait avoir eu indirectement connaissance de l'existence du mouvement, sans toutefois chercher à inscrire sa pièce dans le cadre esthétique défini par ses collègues allemands.

The need of separate narrative and dramatic functions for speech finds early tentative solutions in O'Neill's two expressionistic dramas, *The Emperor Jones* (1920) and *The Hairy Ape* (1921). That style typically presents the action of the play as if it were seen through the eyes of the protagonist, unlike a naturalistic or realistic play in which the convention maintains that the characters and the audience who watches them share an objective experience. (Brietzke, Zander, 44)

Ce résumé des fonctionnements contrastés du réalisme et de l'expressionnisme, à la fois sur le plan des personnages et des spectateurs, présente très clairement la rupture esthétique à laquelle O'Neill invitait le public new-yorkais du début du vingtième siècle⁵.

Malgré l'importance de cette innovation scénique, marquée par le recours à une dramaturgie expressionniste, *The Emperor Jones* ne fut pas une innovation totale, car dans *Thirst*, par exemple (1913), O'Neill avait mis en scène l'agonie d'une danseuse, caractérisée par un délire léthal qui décrivait un monde sans rapport avec la réalité présentée sur le plateau. L'aspect novateur de *The Emperor Jones* s'impose cependant, non seulement via l'extension des hallucinations à plusieurs scènes, vaste dimension expressionniste inconnue

jusqu'alors, mais aussi, sur un autre plan, dans la rémanence du caractère atypique des innovations dramaturgiques, et ce, longtemps après la première. En effet, par delà la tentative O'Neillienne de mettre à l'essai des formes dramatiques correspondant à ses besoins, force est de constater la persistance du caractère innovant de l'œuvre plus de soixante-douze ans après que le public new-yorkais l'avait découverte, comme l'indique ce compte-rendu d'un travail mené par le Wooster Group:

Yet, to all appearances, their 1992 production of the play curtailed its wonted experimentation, given that the text is followed quite faithfully, except for a few minimal changes. This is all the more remarkable since *The Emperor Jones* at the time in several ways was innovative and in the course of its subsequent stage history has been a source of theatrical experimentation. In one critic's programmatic statement, "*The Emperor Jones*, which opened on Nov. 1, 1920, a few months after the death of O'Neill's father, in many respects drew the line between the father's theater of the Victorian melodrama and the son's of contemporary ideology and experience".⁶

Au début du siècle, les attentes formelles se limitaient à une approche dramaturgique qui excluait précisément la mise à l'essai de formes nouvelles, puisque les modèles sur lesquels O'Neill fut invité à prendre exemple étaient ceux de la «well-made play». Ce concept, par l'implicite des normes communément acceptées qu'il présuppose, s'inscrivait à l'inverse de la démarche du jeune dramaturge, pour qui les ruptures avec le passé induisaient la mise à l'essai de nouvelles approches, dont la caractéristique première était de questionner la pertinence des modèles établis.

Sans chercher à recenser par le menu les aspects novateurs de *The Emperor Jones*, et en gardant à l'esprit les modèles reconnus que constituaient les «well-made plays», on notera que le premier point saillant de cette œuvre réside probablement dans sa structure atypique. La pièce se compose d'un enchaînement de huit scènes, dont l'ordonnement peut sembler obscur. En effet, dans *The Emperor Jones*, l'unité d'action se voit mise en cause dans la mesure où les hallucinations de «l'empereur» renvoient à des univers éloignés dans le temps et dans l'espace, et entre lesquels le spectateur établit progressivement des liens. À l'inverse des modes opératoires traditionnels des «well-made plays», la mise en place d'un suspense s'opère par l'accélération progressive du rythme des tams-tams; elle ne résulte pas d'une succession de complications et de crises appelées à se résoudre dans

la « scène à faire », où un secret serait révélé. Conscient des difficultés auxquelles il soumettait son public, O'Neill construisit une scène d'ouverture en deux volets – rencontre entre Smithers et la servante, puis entre Jones et Smithers, d'où transparaît une biographie officieuse de Jones, qui éclaire les scènes ultérieures que les spectateurs doivent relier entre elles.

O'Neill depicts Jones' psychic deformation through a series of hallucinatory flashbacks which occur during his attempt to escape through the forest.⁷

Dans son histoire du théâtre américain, Félicia Londré note la remarquable effervescence états-unienne du début du siècle, et les hallucinations de Jones pourraient figurer en bonne place parmi les innovations dramaturgiques de l'époque. Cependant, s'il faut prendre quelque recul par rapport aux aspects novateurs de *The Emperor Jones*, force est de reconnaître que les dissidences structurelles, aspect majeur de l'approche esthétique du jeune dramaturge, n'eurent en réalité qu'une importance secondaire. L'élément qui déclencha une secousse sismique dans les milieux artistiques fut le choix d'O'Neill et des Provincetown Players de donner le rôle-titre à un acteur noir⁸, une première sur le territoire états-unien⁹.

La convergence du choix de la race de l'acteur avec le genre de la pièce, une tragédie, ne fit qu'ajouter au retentissement de l'événement. En effet, la tragédie de Jones situe d'emblée la pièce en rupture totale avec toutes les œuvres du dix-neuvième siècle, où les Noirs – comme d'ailleurs les Irlandais – servaient de faire-valoir comiques aux autres personnages. La tragédie d'un empereur noir, incarné non plus par un acteur blanc maquillé avec un bouchon noirci, mais par un américain dont les ancêtres étaient esclaves, donnait une tout autre dimension à la représentation¹⁰.

L'évolution des mœurs se ressent dans l'analyse sociologique de ce point. Si, aujourd'hui, tous les critiques s'accordent sur le caractère innovant de la démarche O'Neillienne à propos de la question raciale, les jugements portés sur sa caractérisation de Jones sont en revanche souvent sévères¹¹. À l'origine de ces reproches, la didascalie initiale qui présente le personnage principal comme suit :

His features are typically negroid, yet there is something decidedly distinctive about his face—an underlying strength of will, a brawny, self-reliant confidence in himself that inspires respect. (E.J., 175)

Avant même la fin du vingtième siècle, la description O'Neillienne suscita un malaise, et la tendance globale voulait que l'on considérât que « The «yet» reveals O'Neill's residual prejudice » (Berlin, 39). Cependant, l'interprétation des perspectives de l'auteur sur le sujet impose la prudence pour deux raisons:

Difficulty arises when a play is performed at a later period, when norms, values, even the meanings of words and other signs have changed. Thus the connotation of Othello's race and colour at the time when the play was first performed could not be the same in the nineteenth century theatre or again on the contemporary stage. (Burns, 22)

En premier lieu, comme le signale Elisabeth Burns, le passage du temps peut conduire à des erreurs d'interprétation d'écrits dont la portée a varié avec les années. Le second point, aussi fondamental en la matière, pose la question du lecteur potentiel de la didascalie. O'Neill avait pleinement conscience des préjugés qui s'attachaient aux Noirs américains dans l'esprit de ses contemporains, c'est pourquoi, contrairement au positionnement habituel des critiques, je proposerai une autre interprétation du «yet». On peut considérer que le «yet» visait précisément à rompre avec les stéréotypes en vigueur¹², évitant les contresens inhérents à un effacement des qualités de Jones, condition essentielle pour que celui-ci acquière un véritable statut de héros tragique.

Outre les interprétations posthumes qui présupposent un racisme témoin d'une époque passée, le dramaturge s'exposait à une difficulté supplémentaire, sur le plan du langage. En effet, dans la mesure où jusqu'alors le public assimilait l'emploi d'un dialecte noir américain à un déclencheur de comique, il fallait qu'O'Neill marquât son souci de l'authenticité en proposant explicitement un autre cadre aux spectateurs. Dramaturge débutant, il avait déjà relevé le défi dans *The Dreamy Kid* (1918), pièce en un acte, entièrement consacrée à l'histoire d'un gangster noir¹³, sans compter *Thirst*, où figurait également un marin de race noire. Dans chaque pièce, O'Neill avait eu recours à un langage marqué par une authenticité ethnique et par des situations qui sortaient définitivement ses personnages du cadre condescendant des stéréotypes raciaux.

En ce qui concerne *The Emperor Jones*, l'authenticité langagière fut à l'origine d'un conflit, car lorsque la pièce atteignit sa vitesse de croisière, Charles Gilpin substitua au mot 'nigger' des vocables qu'il estimait moins

offensants, ce qu'O'Neill n'accepta pas¹⁴. La toute puissance du mot « nigger » reliait Jones à ses ancêtres ; en brandissant comme étendard verbal l'insulte qui les avait souvent désignés sur le territoire états-unien, et qui résumait des années de souffrance et d'injustice, Jones résumait implicitement le chemin de retour qu'il opérait mentalement au fil des scènes, jusqu'en Afrique.

Pour ce qui est du choix d'un acteur noir, la secousse tellurique qui ébranla le landerneau théâtral new-yorkais, lorsque le rôle de Jones fut attribué à Charles Gilpin, restera première dans la reconnaissance du caractère novateur de la mise en scène de *The Emperor Jones*. Or, une focalisation uniquement sociologique sur ce choix O'Neillien risque, au-delà de l'évidence, d'occulter un aspect capital :

Also, if *The Emperor Jones* were taken elsewhere we have little doubt that the manager would engage a white man with a piece of burnt cork to play Brutus Jones.¹⁵

Si l'on garde à l'esprit le désir de rupture avec les artifices théâtraux encore en vigueur dans les mélodrames du début du vingtième siècle, il s'ensuit que le refus d'un maquillage grotesque correspondait également à un essai de définition d'une nouvelle esthétique théâtrale. En effet, comme le souligne à juste titre Georges Banu, « le maquillage est une écriture » (Banu, 53). La volonté O'Neillienne de présenter – littéralement – une vérité sans fard participait peut-être moins de l'affichage de la race de Jones, via Gilpin, que de son caractère authentique, dans le sens où les conventions dont le dramaturge allait faire usage allaient redéfinir la scène, en empruntant des voies nouvelles.

Dans l'approche O'Neillienne de la scène, autour d'une théâtralité novatrice, transparait la présence implicite d'une hiérarchie assez récente, avec un metteur en scène devant servir le texte, tout en proposant aux spectateurs des perspectives scéniques innovantes. Paradoxalement, puisque la pièce est centrée sur un personnage, O'Neill plaçait *The Emperor Jones* sous le signe de l'essai, en rompant avec un théâtre d'acteurs¹⁶ qui avait marqué tout le dix-neuvième siècle, et en cherchant à construire autrement un ensemble scénique stylistiquement cohérent.

Drama is the most social of the art forms: it is, by its very nature, a collective creation: the playwright, the actors, the designer, the costume-

maker, the provider of props, the lighting engineer all contribute, and so does the audience by its very presence. (Esslin, 33)

Dans cet extrait, manque à la liste de Martin Esslin le metteur en scène, dont la fonction était vitale pour la construction de nouvelles conceptions dramaturgiques. A cet égard, l'histoire du théâtre états-unien a conservé la mémoire de Jig Cook, le metteur en scène de *The Emperor Jones*, engageant tous les fonds de la compagnie afin de créer sur la scène de Macdougall Street un dôme susceptible de répondre aux exigences esthétiques de l'œuvre. Pour O'Neill, le travail collaboratif, entendu dans le sens des préparatifs de la mise en scène, entraînait de nouveaux modes d'écriture, dont on trouve la trace notamment dans les didascalies. En effet, bien que l'activité scripturale O'Neillienne ait toujours été solitaire, son écriture théâtrale, vouée à l'essai, laisse apparaître de nouvelles exigences scéniques, qui intègrent ce passage de relais inhérent à l'activité théâtrale. Bien que susceptibles de passer inaperçues à la lecture, elles constituent une sorte de révolution copernicienne par rapport aux approches théâtrales immédiatement antérieures.

While his back is turned, the Little Formless Fears creep out from the deeper blackness of the forest. They are black, shapeless, only their glittering little eyes can be seen. If they have any describable form at all it is that of a grubworm about the size of a creeping child. They move noiselessly, but with deliberate, painful effort, striving to ruise themselves on end, failing and sinking prone again. (E.J., 189)

Concrètement, sur le plan de la mise en œuvre scénique, les « formless fears » s'apparentent à un oxymore, et pas uniquement du fait de leur absence de forme. Paradoxalement, leur noirceur, en surimpression sur un ensemble sombre, efface presque leur présence, si l'on excepte leur regard, qui redouble le mystère produit par leurs masses informes. L'obscurité scénique du plateau ou, à l'inverse, l'utilisation minutieuse des éclairages, révèle qu'O'Neill avait conscience du rôle fondamental de cette nouvelle manière d'aborder la représentation, autour de techniques qui, à l'époque, n'avaient qu'une importance secondaire dans l'esprit des personnels de théâtre de formation classique.

Deux scènes après l'apparition des « formless fears », O'Neill a de nouveau recours à la lumière pour créer une atmosphère insolite sur le plateau.

The moon is now up. Under its light the road glimmers ghastly and unreal. (E.J., 192)

Dans l'entourage du jeune dramaturge, certains connaissaient les théories d'Appia¹⁷ quant à l'importance de la lumière. O'Neill lui-même n'ignorait pas les positions de Craig en ce domaine. Lors des représentations de *The Emperor Jones*, l'utilisation novatrice des éclairages, saluée par la critique new-yorkaise¹⁸, permit de redéfinir l'espace sur le plateau. Concrètement, l'exploitation des éclairages rénouvait les modes d'approche de la scène. Il convient néanmoins de garder à l'esprit que cette mise en œuvre reste seconde par rapport à une transformation des modes d'écriture du dramaturge. Les indications scéniques en témoignent, qui traduisent un désir de rupture avec les cadres stérilisants d'un réalisme primaire. En tentant de définir un espace mental grâce à un éclairage producteur d'un sens non verbalisé, le jeune dramaturge mettait à l'essai une esthétique théâtrale qui, sur un plan sensoriel, proposait aux spectateurs de retrouver les échos de ce que Jones exprimait confusément.

La mise en phase de deux plans d'expression distincts rappelle l'utilisation singulière qu'O'Neill fit du mime dans la pièce.

(The prison guard cracks his whip-noiselessly-and at that signal all the convicts start to work on the road. They swing their picks, they shovel, but not a sound comes from their labor. Their movements, like those of Jeff in the preceding scene, are those of automatons-rigid, slow, and mechanical. The prison guard points sternly at Jones with his whip, motions him to take his place among the other shovelers. Jones gets to his feet in a hypnotized stupor. He mumbles subserviently)

Yes, suhl! Yes, suhl! I'se comin'. (E.J., 194)

L'originalité de la situation, même pour des spectateurs habitués aux tableaux vivants qui avaient fleuri sur les scènes américaines au dix-neuvième siècle, réside dans l'inclusion de Jones dans un ensemble qui, à l'origine, ne relève que d'une projection mentale. À l'inverse de la scène où il avait vu apparaître Jeff, son ancien compagnon de jeu, Jones s'intègre à l'action. Cela permet, immédiatement après cet extrait, de reproduire le meurtre du garde, en explicitant ce que Smithers avait sous-entendu lors de sa conversation initiale à propos du passé judiciaire de « l'empereur ». La perméabilité des deux mondes met au jour l'intensité de la déstabilisation de Jones, qui contraste fortement avec son arrogance impériale originelle. On note, à cet égard, que l'apparition du sumatrel – et du mime – permettent à l'auteur de traduire un changement d'atmosphère qui, malgré son étrangeté intrinsèque, ajoute à la cohérence du processus tragique.

Le passage dans un monde de l'étrange – révélé par le mime ou les éclairages – s'opère d'autant plus aisément que les monologues successifs de Jones – justifiés par la situation émotionnelle particulière dans laquelle il se trouve – se voient ainsi diversement illustrés, à chaque étape, lorsque Jones démasque malgré lui des traumatismes passés.

In O'Neill's early plays it is, rather, senility (*The Rape*), extreme anguish coupled with a primitive animistic belief (*The Emperor Jones*) or mental confusion (*Gold*) which motivates a protagonist's audible thinking. Usually we view these characters from a real-life point of view and say that they express thoughts or emotions we do not normally utter but which one might express in such circumstances.¹⁹

Egil Törnqvist relie les personnages, notamment l'attitude de Jones, à une esthétique réaliste, dans le sens où son comportement reste cohérent, au vu des circonstances. En effet, O'Neill utilise le monologue d'une manière continue pendant six scènes, non comme un moyen exceptionnel d'accès aux pensées d'un être qui réfléchirait sur sa condition – comme ce sera le cas dans *Strange Interlude*²⁰ – mais, à l'inverse, comme un révélateur de ses rapports avec le monde étrange de la forêt. Grâce aux descriptions d'un univers qui, quoi que fasse Jones, s'impose à lui, O'Neill aide les spectateurs à suivre la manière dont le personnage perd progressivement pied. Un autre indicateur fournit des informations relatives à ses poursuivants, dans la mesure où le rythme des tams-tams – et son évolution –, aide le public à mesurer l'avancée du parcours tragique annoncé par Smithers dans la scène d'ouverture :

It starts at a rate exactly corresponding to normal pulse beat-72 to the minute- and continues at a gradually accelerating rate from this point uninterruptedly to the very end of the play. (EJ, 184)

La continuité sonore agit parallèlement aux monologues de Jones, et la présence des tambours ne se réduit pas à l'imposition d'un rythme scénique. Dans la perspective O'Neillienne, les spectateurs doivent comprendre que le tempo s'accélère à mesure que Jones se rapproche de ses derniers moments²¹. A cet égard, l'utilisation des tams-tams illustre un écart manifeste par rapport à l'usage de la musique dans les mélodrames, où un coloriage sonore servait fréquemment à marquer les moments émotionnellement intenses. Sur ce plan, O'Neill traçait également de nouvelles voies, qui impliquaient un pari sur la capacité du public à

effectuer un véritable travail de spectateur, en se confrontant à des réalisations scéniques hors-normes.

Le foisonnement d'innovations pourrait donner à croire qu'O'Neill bouleversait radicalement l'esthétique théâtrale de l'époque, en empruntant des chemins totalement inconnus jusqu'alors. C'est grandement le cas, mais en fait, la nouveauté semble résulter de la conjugaison de techniques matérielles connues - mises totalement au service de l'œuvre - et d'une approche expressionniste, ce qui donne à *The Emperor Jones* sa tonalité particulière²².

Outre les aspects esthétiques évoqués précédemment, en s'appuyant sur une conception du théâtre qui implique la participation créatrice de toute une équipe, O'Neill présupposait que le public et la critique pourraient s'engager dans cette aventure. L'accueil favorable que reçut *The Emperor Jones* montra qu'il ne s'était guère trompé²³.

En résumé, le caractère novateur de la démarche du jeune dramaturge se cristallise dans la convergence de plusieurs essais, et s'affirme dans la définition d'une nouvelle théâtralité. Sur ce plan, *The Emperor Jones* s'impose comme un œuvre marquante dans l'histoire du théâtre américain :

Moreover, the technical excitement of the play, with its drums, its sustained monologue, its rapidly shifting settings framed into a single desperate action were almost blinding in their virtuosity and in their assurance of important theatrical things to come. Not only the literate American drama, but the American theatre came of age with this play.
(Bogard, 1988)

Il serait inexact de considérer que ce coup d'essai fut un premier coup de maître, car la découverte de l'originalité O'Neillienne s'était produite lorsque des amateurs de théâtre réunis à Provincetown avaient lu le script de *Bound East for Cardiff*, puis l'avaient représenté à New York en 1920. En revanche, sur le plan de la recherche esthétique, *The Emperor Jones* constitue indéniablement une étape importante dans l'évolution des approches de la scène aux Etats-Unis²⁴. Cette œuvre constituait effectivement la mise à l'essai d'une conception dramaturgique qui, tout en s'appuyant sur les sources classiques de la tragédie, s'ancrait dans la réalité états-unienne. Paradoxalement, O'Neill mettait en scène une figure de l'étranger dans le sens où, en Amérique, Jones avait le choix entre un empire de pacotille ou la prison comme lieu d'épanouissement personnel. A travers la chute tragique

d'un individu, représentée en ayant recours à des techniques très innovantes, O'Neill revenait indirectement sur une histoire collective douloureuse²⁵.

Face aux objectifs de renouvellement qu'O'Neill s'était assignés, concernant tant l'identité américaine de ses œuvres que sa rupture avec les formes obsolètes d'un théâtre de divertissement, le jeune dramaturge mena un véritable travail de réflexion.

En tant qu'essai réussi, *The Emperor Jones* n'a donc rien de la génération spontanée d'un génie créateur²⁶ ; il résultait, à l'inverse, d'un effort de recherche individuel, qui présupposait un travail collaboratif ultérieur.

More important in considering the development of O'Neill's work is that *The Emperor Jones*, while it confirmed O'Neill's direction and justified his dedication, set him on a path that at its farthest end was to prove artistically perilous. For with the play, O'Neill accepted the dicta of American Art Theatre movement and began to write plays that moved far from his realistic style. He became a writer for whom "experiment" was expected, and one who would sometimes put the dictates of style over the development of theme and character. (Bogard, 135)

Travis Bogard aborde une question essentielle de l'écriture O'Neillienne, qu'il faut peut-être relier au statut de créateur du jeune dramaturge. Il est vrai que son désir de rupture avec le théâtre du dix-neuvième siècle engagea quelquefois O'Neill dans de véritables impasses ; la mise à l'essai d'écritures alternatives, à chaque fois justifiées par l'établissement d'une nouvelle approche dramaturgique en phase avec les sujets abordés, le contraignit à redéfinir le champ des possibles sur le plateau, en questionnant à la fois l'espace et la manière dont l'acteur devait s'y produire. A cet égard, il ne s'agissait pas uniquement pour lui de rompre avec une théâtralité antérieure, ou même d'affirmer un style personnel. Plus fondamentalement, il s'efforçait d'inventer - tant sur un plan thématique que technique - des formes théâtrales qui pussent correspondre aux réalités contemporaines.

C'est pourquoi, loin d'être une malédiction contingente, la mise à l'essai d'écritures théâtrales inédites s'avère une condition nécessaire mais non suffisante - Travis Bogard a raison sur ce point - pour qu'un grand créateur produise des œuvres d'exception et définisse, finalement, une théâtralité postérieure. Ce fut le cas pour *The Emperor Jones* ; des mises à l'essai multiples permirent en effet à O'Neill d'établir une théâtralité

contemporaine susceptible de passer le cap de l'éphémère, et de compter au nombre des théâtralités postérieures qui, longtemps après la première représentation, continuent à interagir avec des publics vivant dans des mondes métamorphosés.

BIBLIOGRAPHIE :

- BANU, Georges. *L'Acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon*. Paris : Gallimard, 1993,
- BERLIN, Normand. *O'Neill's Shakespeare*. Ann Arbor: The University of Michigan Press; 1993.
- BLACK, Stephen A. *Eugene O'Neill: Beyond Mourning and Tragedy*. New Haven: Yale University Press, 1999
- BOGART, Travis. *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*. Rev. ed. New York: Oxford UP; 1988
- BRYER, JACKSON R., ed. ALVAREZ Ruth M., ed. *The Theatre We Worked For: The Letters of Eugene O'Neill to Kenneth Macgowan*. New Haven: Yale UP; 1982
- BRIETZKE, Zander. *The Aesthetics of Failure*. Jefferson: Mac Farland, 2001
- BURNS, Elisabeth. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. New York: Harper and Row, 1972.
- Cargill, Oscar, Fagin, N. Bryllion; Fisher, William J. eds. *O'Neill and His Plays: Four Decades of Criticism*. New York: New York UP; 1961
- ESSLIN, Martin. *An Anatomy of Drama*. New York :Hill and Wang, 1976
- ESTRIN, Mark W. ed. *Conversations with Eugene O'Neill*. Jackson: UP of Mississippi; 1990
- Londré, Felicia Hardison, Watermeier, Daniel. *The History of North American Theater*. New York: Continuum, 2000
- SHEAFFER, Louis. *O'Neill: Son and Playwright*. 1968. Boston: Little, Brown; 1990
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II*. Paris: Belin, 1996

Notes :

¹ Citons par exemple, *Bread and Butter*, *Recklessness*, *A Wife for a Life*.

² "But happiness is a word. What does it mean? Exaltation, an intensified feeling of the significant worth of man's being and becoming? Well, if it means that-and not a mere smirking contentment with one's lot-I know that there is more of it in one real tragedy than in all the happy ending plays ever written. It is a present-day judgment to think of tragedy as

unhappy. The Greeks and the Elisabethans knew better. They felt the tremendous lift to it. It roused them spiritually to a deeper understanding of life. Through it they found release from the petty considerations of every day existence. They saw their lives ennobled by it." Bogard, Travis, and Jackson R. Bryer eds. *Selected Letters of Eugene O'Neill*. (letter 135 to Malcolm Mollan) New Haven: Yale UP, 1988, 159.

³ "Au reste, il est difficile de comprendre la production du texte de théâtre sans prendre en compte le fait capital que le texte de théâtre ne saurait être écrit sans la présence d'une théâtralité antérieure ; on n'écrit pas pour le théâtre sans rien savoir du théâtre. On écrit pour, avec ou contre un code théâtral préexistant. D'une certaine façon, la « représentation », au sens le plus large du mot, préexiste au texte ; l'écrivain de théâtre, même quand il n'est pas lui-même pris dans la production théâtrale, n'écrit pas sans la perspective immédiate de l'objet théâtre : la forme de la scène, le style des comédiens, leur diction, le type de costumes, le type d'histoire que raconte le théâtre qu'il connaît, autant d'éléments qui engagent l'écrivain dans un certain mode d'écriture. » (Ubersfeld, 14).

⁴ "Each of these production elements are also, to a striking degree, composed of material "that we have seen before," and the memory of that recycled material as it moves through new and different productions contributes in no small measure to the richness and density of the operations of theatre in general as a site of memory, both personal and cultural." Carlson, Marvin. *The Haunted Stage; Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003, 4. Carlson insiste ici sur l'effet mémoire, afin de montrer comment le spectateur retrouve des échos des mises en scènes passées dans les nouvelles propositions qui lui sont faites, ce qui ajoute à son plaisir de spectateur. Dans le cas d'une approche novatrice de la scène, comme ce fut le cas pour *The Emperor Jones*, il convient de ne pas sous-estimer l'importance des rémanences formelles presque invisibles, mais qui aident le spectateur à goûter les innovations proposées sans être totalement désarçonné par un spectacle indécryptable.

⁵ On ne peut d'ailleurs que partager l'évaluation d'Emil Roy sur ce point : « *The Emperor Jones* (1920) and *The Hairy Ape* (1921-2) are Eugene O'Neill's most succesful experiments in expressionism » Roy, Emil. "Eugene O'Neill's *Emperor Jones* and *The Hairy Ape* as Mirror Plays." *The Critical Response to Eugene O'Neill*. Ed. John H. Houchin. Westport, CT.: Greenwood Press; 1993, 44.

⁶ Johan Callens, "Black is white, I yells it out louder'n deir loudest": Unraveling The Wooster Group's *The Emperor Jones*." EONR 26, 2004, 43.

⁷ Saiz, Peter R. "The Colonial Story in *The Emperor Jones*." EONR 17.1-2 (1993): 34.

⁸ O'Neill avait déjà mis en scène des personnages noirs, et dans un cas, avait même consacré une pièce en un acte - *The Dreamy Kid* - à un jeune gangster noir poursuivi par la police, qui se rend chez sa grand-mère à l'agonie, plutôt que de s'enfuir.

⁹ Les effets ne se firent pas attendre, comme le souligne fort justement Travis Bogard: "In his turn, he had made the Provincetown Players the most famous small group in the country. The huge success of *The Emperor Jones* saw to that". Bogard, introductory essay, (Bryer, 18).

¹⁰ L'immense succès remporté par Charles Gilpin ne fit d'ailleurs que conforter le caractère socialement novateur – et selon certains, provocateur de l'œuvre.

¹¹ "In some respects, O'Neill does indeed utilize an internalized language of racism: on the other hand, he sympathetically and without conscious discrimination attempts to create the image of a human being, a strong and willful individual who might look "typically negroid" but is not. O'Neill tries to communicate his sense to the racist audience of the 1920s. To expect O'Neill to meet today's standards of political correctness is unreasonable. Thus I believe that O'Neill establishes Brutus Jones as a complex and exceptional man not lacking in his human fetishes and idiosyncrasies." Diya M Abdo, "*The Emperor Jones*: a Struggle for Individuality." EONR 24(1-2) (Spring/Fall 2000), 31.

¹² Le sous entendu du « yet », adressé au lecteur étant : « quoi que vous puissiez en penser, avec vos préjugés racistes, Jones suscite le respect ».

¹³ "*The Dreamy Kid*, less commendable for its quality than for its attitude, is one of the first American plays to treat Negroes not as comical or melodramatic but as human beings, a mixture of good and bad, of strength and weakness." (Scheaffer, 430).

¹⁴ Pour plus d'information sur le sujet, voir : Sheaffer (35).

¹⁵ Heywood Broun '*The Emperor Jones*' in Cargill (146).

¹⁶ Dont son père était l'un des plus illustres représentants.

¹⁷ Robert Edmund Jones avait été influencé lors de son séjour en Europe par les théories d'Appia, ce qui semble perceptible dans la définition théâtrale O'Neillienne qui se dessine en creux, notamment dans les didascalies.

¹⁸ "As a matter of fact, the setting of the play on the little stage is fine and imaginative and the lighting effects uncommonly beautiful. There is nothing for complaint but the delays." Heywood Broun *'The Emperor Jones'* in Cargill, (146).

¹⁹ Törnqvist, Egil. "To Speak the Unspoken: Audible Thinking in O'Neill's Plays." *EONR*. 1992 Spring; 16(1): 56.

²⁰ "*The Emperor Jones* was a first attempt at externalizing an inner belief, but it provided only the information that man had inner fears important to himself. In *Strange Interlude* the characters verbalize their fears and their attitudes, but this is primarily helpful to the audience in allowing them to understand what had motivated certain actions." Schwerdt, Lisa M. "Blueprint for the Future: *The Emperor Jones*." *Critical Essays on Eugene O'Neill*. Ed. James J. Martine. Boston: Hall, 1984. 74.

²¹ Comme l'avait indirectement annoncé Smithers : (*Jones starts at the sound. A strange look of apprehension creeps into his face for a moment as he listens. Then he asks, with an attempt to regain his most casual manner*) "What's dat drum beatin' fo'?"

Smithers. (*with a mean grin*) For you. That means the bleedin' ceremony 'as started. I've 'eard it before and I knows.

Jones. Cer'mony ? What cer'mony ?

Smithers. The black is 'oldin' a bloody meetin', 'avin' a war dance, gettin' their courage worked up b'fore they starts after you." Eugene O'Neill, *The Emperor Jones*, 184.

²² Richesse que Felicia Londré a mise en avant, sachant qu'elle ne se réduit pas à une opposition entre réalisme et expressionisme: "The juxtaposition of psychologically-based realistic acting with highly stylized sound and visual design is both a challenge and a strength of *The Emperor Jones*. Londré, Felicia Hardison. "Dramatic Tension Between Expressionistic Design and Naturalistic Acting in *The Emperor Jones*." *Eugene O'Neill in China*. ed. Liu, Haiping, and Lowell Swortzell. New York: Greenwood Press; 1992. 184.

²³ Steve Black a parfaitement résumé l'accueil favorable de la critique : "Conservative critics had a reservation or two about what they called « a trick » in the accelerating drumbeats that accompanied the action – as if music were not a legitimate dramatic idea. But nearly all reviews were entirely favorable". (Black, 266).

²⁴ Il ne s'agit pas uniquement de la réception publique – critique et public – mais aussi du dramaturge par rapport à son travail d'écriture, comme en

témoigne l'analyse d'O'Neill à propos d'une demande de réécriture du *Comte de Monte Cristo*, pièce phare qui avait porté la carrière de son père : "If I could say to myself: Throw everything overboard-all precedent, all existing dogmas of what is practicable and what is not in the theatre of today, all well-regulated ideas of what a play is or isn't, etc. Create your own form just as you did in *The Emperor Jones*. Rely and demand, as you did in that play, a new ingenuity and creative collaboration on the part of the producer-a new system of staging of extreme simplicity and flexibility which, combined with art in the lighting, will permit of many scenes and instantaneous changes, a combination of the scope of the movies with all that is best of the spoken drama." Bogard, Travis, ed.; Bryer, Jackson R. ed. *Selected Letters of Eugene O'Neill*. New Haven: Yale UP; 1988. N ° 115. 142.

²⁵ Sous forme d'un arrière-plan qui pourrait rappeler celui de la guerre civile dans *Mourning Becomes Electra*.

²⁶ On notera à cet égard que la réflexion ne s'arrêta pas avec la mise en scène de la pièce. « In the 1924 edition of the play, O'Neill decided to cut Smithers' last lines. The main reason may have been that they sounded overdidactic; yet it is interesting to note that, whereas the ending of the first version emphasized the blind arrogance of the white world and its inability to acknowledge the relevance of the black discourse, the new version moves closer to the "white" individualistic ethos by emphasizing the other aspect of the opposition, namely Jones's tragic greatness, since the curtain line becomes Smithers' epitaph for Jones: "Silver bullets! Gawd blimey, but yer died in the 'eighth o' style, any'ow!" Gabriel Poole, "Blastered Niggers!": *The Emperor Jones* and Modernism's Encounter with Africa. *EONR* 18-1-2, (Spring/Fall 1994), 34.