

LA DECENNIE D'OR

Marc SAPORTA

MOMENT STELLAIRE ET SIECLE D'OR

L'entre-deux guerres, et plus particulièrement les années Vingt ("The Roaring Twenties") pourraient fort bien être tenus, encore aujourd'hui, pour l'âge d'or de la littérature américaine. C'est pourquoi je voudrais m'interroger ici, à propos d'Eugene O'Neill, sur les raisons pour lesquelles surgit ce moment stellaire de la civilisation aux Etats-Unis.¹

On évoquera sans doute, à ce sujet, la simultanéité que l'on peut observer entre cette explosion littéraire et l'accession des Etats-Unis au rang de puissance intercontinentale après leur victoire dans la Première Guerre mondiale. Après tout, l'apothéose de la culture grecque antique coïncide avec le temps et le lieu où s'affirme la prépondérance politique d'Athènes ; de même, le *Siglo de Oro* espagnol suit la fondation d'un "empire sur lequel le soleil ne se couche jamais" ; et le siècle de Louis XIV s'il est éclairé par le rayonnement politique du Roi-Soleil s'illustre plus encore par la grâce d'une petite foule d'écrivains dont les auteurs de manuels vantent généralement l'excellence absolue - au grand dépit, parfois, des lecteurs de manuels.

Mais on peut également citer d'autres périodes et d'autres pays où l'acquisition d'une grande puissance politico-militaire ne s'est pas traduite par un épanouissement des lettres et des arts - à commencer par l'exemple de l'URSS. Il nous faut donc chercher une autre explication ou, pour le moins, des explications complémentaires.

Et pourtant moment stellaire il y a, en cette décennie où triomphe ce que l'on a appelé le "modernisme". Les années Vingt qui commencent, comme chacun sait, en 1919 - l'an premier du siècle selon la formule consacrée - voient se succéder une série d'oeuvres plus ou moins expérimentales qui visent à "moderniser" le fond ou la forme et qui renouvellent non

seulement les lettres américaines, mais bientôt par ricochets toute la littérature mondiale.

Faut-il rappeler que 1919, l'année du traité de Versailles, voit aussi la fondation de la première société de radiodiffusion, la RCA qui commencera d'émettre en 1920 ? Si le destin planétaire des Etats-Unis y prend tournure, c'est plus encore la société des médias telle que nous la connaissons qui prend naissance.

LES ANNEES VINGT : POINTS DE REPERE CULTURELS

Pour ne citer que quelques événements parmi les plus importants de l'époque : Sherwood Anderson ouvre le feu en 1919, avec *Winesburg, Ohio* ; Edward Hopper, principal peintre de ce que l'on nomme "l'American Scene" (l'environnement américain) bénéficie de sa première exposition en 1920 peu avant que Stuart Davis peigne "Lucky Strike" qui reste un modèle de la peinture "moderniste" américaine ; simultanément, O'Neill présente sa première grande pièce expressionniste *L'Empereur Jones* ; Sinclair Lewis publie *Main Street* en 1920 également, puis *Babbitt* en 1922, *Arrowsmith* en 1925. Cette même année, 1925, voit paraître *Gatsby le Magnifique* de Scott Fitzgerald, *Manhattan Transfer* de Dos Passos et *An American Tragedy*, le livre le plus significatif de Dreiser qui appartient à la génération antérieure mais donne là son chef-d'oeuvre. C'est aussi l'année où triomphe une nouvelle danse : le Charleston ! Le boogie-woogie s'impose à Chicago. Il y a deux ans que Gershwin a présenté, en 1923, sa *Rhapsody in Blue*. Le compositeur Aaron Copland vient d'arriver en France.

Voici qu'en 1927 Lindbergh traverse l'Atlantique en avion et que *Le Chanteur de jazz*, premier film sonore, déclenche un séisme à Hollywood. L'affaire Sacco-Vanzetti qui a provoqué des campagnes de protestation mondiales pendant la plus grande partie de la décennie se termine par l'exécution des condamnés.

Hemingway, pour sa part, fait en sorte que *Le soleil se lève aussi* sur Montparnasse dès 1926 et il dit *Adieu aux armes* en 1929, alors que Faulkner déchaîne *Le Bruit et la fureur*, que

Thomas Wolfe remonte *Aux sources du fleuve*, et que la chorégraphe Martha Graham lance sa propre compagnie de danseurs. L'Empire State Building est mis en chantier.

Juste avant ces événements, en 1928, l'année de *l'Etrange intermède* d'O'Neill, Walt Disney ébauche un *Mickey* qui n'est pas encore "animé" ; Charlie Chaplin entame la préparation des *Lumières de la ville* ; Alexandre Calder fabrique ses premières oeuvres en fil de fer, "Joséphine" [Baker] et "Le Cirque" (1926-1929) Cependant Dashiell Hammett envoie *Le Faucon de Malte* chez l'éditeur et fonde du même coup le roman policier moderne.

Last but not least, le nombre des voitures automobiles aux Etats-Unis est passé de 2, 5 millions en 1915 à 26, 5 millions en 1930 pour quelque 122 millions d'habitants

Cette liste impressionnante n'est en aucune façon exhaustive, tant s'en faut. Mais elle suffit à susciter une question exaspérante. Y a-t-il une raison à cette extraordinaire concentration de chefs-d'oeuvre, survenue à un moment précis, relativement court, dans un certain espace géopolitique - ou géoéconomique - voire dans le cadre d'une culture nationale donnée ?²

CARREFOUR SOCIO-POLITICO-CULTUREL

Pour ne pas perdre de vue le fil conducteur de notre recherche, commençons par analyser le cadre de l'époque dont l'énumération précédente nous a déjà donné une idée, et voyons si nous n'y trouvons pas des éléments - spécifiques ou génériques - qui nous aideront à comprendre la raison de l'explosion littéraire des années Vingt aux Etats-Unis..

Car il n'est certainement pas indifférent de mentionner que 1920 est le carrefour de trois événements décisifs pour la société américaine. C'est d'abord l'année qui voit instaurer le vote des femmes aux Etats-Unis - consécration qui aura des conséquences de tous ordres mais aussi littéraires pour le comportement social et la psyché des Américains. Deux autres séismes moraux secoueront de façon durable les Etats-Unis à partir de cette même année : l'entrée en vigueur de la Prohibition des boissons

alcoolisées sur tout le territoire fédéral et le rejet du pacte de la Société des Nations par le sénat américain. Là encore les retombées socio-littéraires de tels épisodes doivent être soulignées. Car l'un et l'autre marquent un tel retour de ce que nous pourrions appeler l'indestructible intégrisme américain, que les classes intellectuelles se verront réduites à se soulever contre ce nouvel accès de puritanisme et d'isolationnisme récurrents. D'où un exode d'écrivains vers l'Europe et une littérature d'émancipation révélatrice.

Faut-il ajouter, au titre de l'anecdote, que certains écrivains fuyaient à travers l'Atlantique pour être sûrs de pouvoir trouver à boire tout leur content, tandis que d'autres tiraient un parti plus littéraire et cinématographique de la vague de gangstérisme déclenchée par les contrebandiers de l'alcool, les fameux bootleggers dont les guerres intestines et les massacres mutuels défrayaient la chronique.

On peut trouver là de quoi justifier un renouveau des formes et des sujets qui ne doit rien à la politique mondiale ni à l'équilibre des puissances.

Reste que la "modernisation" - pour ne pas parler de mise à jour - des sujets, le recours à de nouvelles stratégies narratives, l'invention de techniques créatrices inédites semblent justifier que l'on se pose un certain nombre de questions.

Il convient tout d'abord de remarquer une demi-douzaine d'éléments qui se conjuguent aux Etats-Unis en ce carrefour du temps. Tout d'abord rappelons qu'il est aussi aisé d'attribuer purement et simplement au "modernisme" la volonté de renouvellement des sujets et des formes que d'expliquer cette volonté par les événements dont nous venons de rappeler la concurrence. En fait, si le "modernisme" a précédé l'explosion littéraire aux Etats-Unis, il semble qu'il faille y voir surtout une bienheureuse préparation du terrain sur lequel se produiront les événements à venir.

C'est dans cet ordre d'idées qu'il faut rappeler la façon dont la "femme moderne" fait irruption dans la littérature américaine sous la forme (entre autres) de la Nina de *Strange Interlude*, la pièce d'O'Neill qui n'aurait sans doute pas pu être

écrite avant une phase d'émancipation politique et sociale sanctifiée par l'amendement sur le vote des femmes. Seule une Américaine des années Vingt pouvait marcher sans trébucher sur une scène de théâtre où elle obtenait d'un amant qu'il lui fasse un enfant pour pallier les malédictions génétiques de son mari, avec les encouragements d'une belle-mère à la page.

Cela dit, les tristes et glorieuses, enivrantes et désespérantes, inspiratrices et rédemptrices expériences de la Première Guerre mondiale avaient réorienté l'attention des jeunes créateurs américains vers l'Europe. Si la Prohibition des alcools y ajouta une bonne raison d'émigrer, ce fut moins sans doute par désir de boissons fortes que par besoin d'échapper à un retour de l'intégrisme puritain dont Babbitt avait été la triste victime. Et tout cela s'alliait en l'occurrence au développement de transports de plus en plus rapides pour engendrer une migration séminale de certains créateurs vers le Vieux Monde - tropisme favorisé par la présence préalable en Europe de quelques grands expatriés dont Henry James, Gertrude Stein, Ezra Pound et T.S Eliot.

Pour que l'inventaire du panorama des années Vingt soit ici moins incomplet, on peut ajouter à ces premiers facteurs sociaux contradictoires - émancipation de la femme et prohibition de l'alcool, récurrence du puritanisme et migration vers le Vieux Continent - l'éveil d'une vocation ou d'une conscience politiques que communiquaient à certains jeunes écrivains le spectacle de la révolution bolchévique mais aussi - ce que l'on veut souvent ignorer - l'action délibérée du Komintern.

Cela dit, certains ancêtres du modernisme s'étaient déjà inscrits en faux contre la société américaine, mais il faut distinguer entre leurs révoltes respectives. Les élans BCBG d'un Henry James, pour qui l'Europe au décor suranné et aux fastes pervers est lieu de délices et temple du goût, ont peu de chose à voir avec les besoins de libération culturelle d'une Gertrude Stein - encore que leur contestation ait plus d'une racine paradoxalement commune.

Il ne suffit pourtant pas de mettre le prude Henry James - qui parlait si merveilleusement des femmes et qui apparemment ne savait pas *leur* parler - en opposition avec une Gertrude Stein hardiment homosexuelle.

Ce qui importe c'est que la jeune génération d'artistes et d'écrivains auxquels ils servent de phares (surtout Gertrude Stein car, en fait de disciples, Henry James ne pourrait s'enorgueillir que (!) de Marcel Proust) vont dire un autre siècle, celui qui commence précisément en 1919 ; or le dit de ce siècle en proie à d'autres problèmes, harcelé de questions inédites, exige une recherche nouvelle des sujets et des formes. On sait que l'une des réponses à cette exigence dans le domaine de l'expression a été justement ce que l'on a appelé ... l'expressionnisme. Si l'on y ajoute une prise de conscience, justifiée ou non, de certaines théories appliquées aux phénomènes sociaux - avec le marxisme - et aux phénomènes psychologiques - avec le freudisme - nous aurons déjà un cadre dans lequel situer notre recherche.

On a souvent relevé que les grands novateurs américains, sur le plan technique, de Man Ray à Hemingway, de Faulkner à Langston Hughes et à Aaron Copland ont presque tous fait le voyage d'Europe - y compris O'Neill dont il faut pourtant dire que l'équipée transatlantique n'a pas été littéraire à proprement parler ; mais, après tout, qui sait si le destin qui fait du futur dramaturge le "marin de Cardiff" (à Southampton) n'est pas celui-là même qui transforme le poète Langston Hughes en "videur" d'une boîte de nuit montmartroise ?

Reste que, dans un registre plus littéraire, si Hemingway et Dos Passos arrivent en Europe pendant la guerre de 14-18 pour y conduire des ambulances, faute de pouvoir prendre une part plus active aux combats, ils sont, tout comme le poète e. e. cummings (qui cherche à s'engager lui-aussi, avant d'être interné en France dans un camp pour étrangers suspects) fascinés par bien autre chose que leur future oeuvre littéraire : ce qu'ils cherchent apparemment c'est à *participer* aux jeux de leur temps, sinon à ceux de l'Histoire. Ce besoin d'engagement dans leur propre contemporanéité - engagement qui n'a rien de sartrien - annonce déjà ce que sera, par définition, le "modernisme".

Accessoirement, on peut se demander si cette guerre qui leur semble inédite n'est pas éternellement la même que celles d'antan, mais ils voient à tort ou à raison *quelque chose* de nouveau dans cet affrontement que la Révolution russe fera, par la suite, tourner à la guerre de religions. On peut également se

demander si *ce* quelque chose *était* dans les tranchées de Verdun, dans l'atmosphère de l'époque ou seulement dans l'imagination de tels jeunes guerriers américains. Peu importe, puisque ce que l'on ressent est ce que l'on croit ressentir. Cummings n'inventera pas moins des vers nouveaux, Dos Passos un nouveau mode narratif, dont le collectivisme répondra aux nouvelles théories marxistes-léninistes, Hemingway un style dru - *tough* - adapté aux conditions d'une société dont la dureté est plus inconsciente que jamais sinon toujours aussi présente - de même que sa violence.

Il y aurait déjà là de quoi encadrer dûment l'oeuvre d'un O'Neill où les incursions (conscientes?) dans la psychanalyse se mêlent à des expéditions aventureuses dans le monde de l'expressionnisme hérité (subconsciemment?) des peintres allemands ou emprunté à Strindberg et à quelques autres, voire simplement partagé avec eux.

C'est le moment de rappeler que, toujours dans le domaine combiné des formes et des sujets, la critique sociale d'un Sherwood Anderson ou d'un Sinclair Lewis (cueillie, cette fois, dans les pamphlets des *muckrakers*, comme Upton Sinclair ou Lincoln Steffens) va permettre une recherche sur les structures de la narration (*Winesburg, Ohio*) et une exploration de sujets nouveaux (les dilemmes de la science qui se présentent à *Arrowsmith*, ou les dilemmes de la conscience qu'impose la société américaine à un *Babbitt*, partagé entre son appétit de libération sexuelle et son conformisme).

Certes, les voyageurs qui vont chercher en Europe la possibilité d'écrire "sur des pensers nouveaux", ne sont pas tous en quête d'expériences littéraires. Mais un Scott Fitzgerald, malgré qu'il en ait, est trop en harmonie avec la sensibilité de son temps pour faire autre chose que du "modernisme", même s'il s'en tient à l'un de ses aspects seulement, dans un monde de "flappers" et de jazz, où les femmes coupent leurs cheveux et raccourcissent leurs jupes, où l'on ignore (apparemment) les problèmes socio-politiques et où l'on vit par anticipation à l'ère de l'opulence dont la précarité provisoire ne préoccupe pas les romanciers de cette époque.

Rien n'illustre d'ailleurs mieux les fondements de l'oeuvre de Fitzgerald que la carrière de Joseph Kennedy, père du Président, qui est déjà multimillionnaire en dollars depuis 1924, quand il entreprend de séduire la plus grande star de l'époque, Gloria Swanson, et de faire réaliser pour elle, par Eric von Stroheim, le film qui sera l'un des échecs les plus géniaux et les plus ruineux de l'histoire du cinéma, *La Reine Kelly*.³ Si l'on y ajoute que Joe Kennedy était soupçonné d'avoir partie liée avec des gangsters et des bootleggers, tout un aspect de l'époque se trouve ici résumé en un seul homme.⁴

Or c'est aussi le moment où, en 1927, la projection du premier film parlant, *Le Chanteur de Jazz*, bouleverse une fois de plus les modes d'expression et où un jeune fou nommé Lindbergh traverse l'Atlantique en avion après quoi les distances ne seront plus jamais les mêmes.

Un peu plus tôt d'ailleurs, d'autres Américains comme Man Ray, ont traversé l'Atlantique pour un voyage spirituel non moins périlleux mais plus artistique, au terme duquel le funambulesque peintre-photographe, débarqué le 14 juillet 1921, se ralliera au surréalisme, mais cela, comme dirait Kipling, est une autre histoire.

A PROPOS D'O'NEILL : FREUD AUX USA

On a abondamment insisté et à fort juste titre sur le caractère (partiellement) freudien du théâtre d'O'Neill et tout particulièrement de *Strange Interlude* encore que l'on trouve l'influence du freudisme dans bien d'autres oeuvres et plus qu'ailleurs sans doute dans *Le Deuil sied à Electre*.

En effet les idées de Freud avaient été reçues avec enthousiasme aux Etats-Unis, malgré les réticences d'usage dans plusieurs secteurs de la population, et l'Amérique devait bientôt avoir - au moins en France - la réputation d'être le paradis des psychanalystes. En effet, Freud avait fait très tôt un voyage aux Etats-Unis pour y donner des conférences, à l'invitation de l'université Clark, et cela dès 1909.

Mais malgré le succès du freudisme dans un Nouveau Monde plus réceptif que l'ancien aux idées neuves, Freud ne devait plus jamais y retourner, préférant se réfugier en Angleterre après que l'annexion de l'Autriche par les Nazis l'eut obligé à fuir les persécutions antisémites. Il n'avait d'ailleurs quitté Vienne à laquelle il était très attaché qu'à la dernière minute et mourut bientôt en 1939.

Pour quelles raisons Freud ne voulut-il jamais remettre les pieds dans un pays qui eût été fort heureux de l'accueillir et l'avait fait membre de plusieurs sociétés savantes ? (Il est vrai que George Reich eut de gros ennuis avec les autorités américaines mais son cas était très différent de celui de Freud.)

Le fait est que si les Américains, comme O'Neill, puisaient largement leur inspiration dans les découvertes freudiennes, non sans les réserves mentales que nous rappellerons ci-après, le Viennois avait curieusement pris les Etats-Unis en grippe, de la façon la plus irrationnelle, lors de son voyage de 1909.

On a prétendu non sans raison que Freud s'était mis à détester l'Amérique parce que le savant vouait une sorte de culte à l'autorité - autorité familiale, évidemment, mais aussi scientifique ou sociale - fort étrangère à la "tradition insurgente" des Américains. Faute de trouver aux Etats-Unis la soumission respectueuse à laquelle il croyait avoir droit et qui, selon lui, était indispensable au bien-être de la société, il avait pris le parti de vouer toute l'Amérique aux gémonies.

De surcroît, il estimait que l'individualisme des Américains, leurs convictions égalitaires et leur haine de l'autoritarisme exposaient le pays à une grande vulnérabilité psychologique. Selon lui, les Américains ne pourraient jamais lutter contre la névrose et l'insatisfaction, pas plus qu'ils ne seraient capables de répondre aux exigences de la vie moderne.

Pis encore, il se demandait si son propre enseignement ne risquait pas d'aggraver la situation.⁵

Si l'on s'en tient à la seule littérature américaine, voire à O'Neill en particulier, on peut constater la vanité des craintes que nourrissait le savant à propos des effets néfastes de sa propre influence. Mais que pense O'Neill du Freudisme dont on

s'accorde à voir l'influence sur lui ? Il faut citer à cet égard la lettre qu'il a écrite à Barrett Clark et que celui-ci a reproduite dans son livre *O'Neill, the Man & his Plays*, N.Y. Dover Publications Inc. 1947, page 136 :

"Les écrivains ont été des psychologues et de bons psychologues avant que la psychologie fut inventée. Et je ne suis pas un grand lecteur d'ouvrages psychanalytiques. Autant que je puisse me le rappeler, de tous les ouvrages écrits par Freud, Jung etc.. je n'en ai lu que quatre et Jung est le seul qui m'intéresse. Je trouve que quelques-unes de ses suggestions sont extraordinairement révélatrices à la lumière de ma propre expérience de l'inconscient humain."⁶

A PROPOS D'O'NEILL : L'EXPRESSIONNISME AUX USA

Tout le monde est d'accord pour qualifier d'"expressionniste" une partie du théâtre d'O'Neill et plus particulièrement deux pièces qui remontent à 1920 et à 1921, *L'Empereur Jones* et *Le Singe velu* (sans parler des autres).

Il est intéressant de se demander comment O'Neill en vient, au début des années Vingt, à se laisser séduire par une école comme l'expressionnisme au point de faire jouer deux oeuvres expressionnistes coup sur coup, et d'en demeurer marqué jusqu'à la fin de ses jours.

On ne s'entend pas toujours sur le sens du mot expressionnisme ni sur la liste des artistes qui peuvent être classés dans cette école. Nous verrons ci-après la position (partisane ?) adoptée par O'Neill à ce sujet, mais pour nous le terme désigne un mode de représentation - pictural ou littéraire - qui opère par une distorsion *sélective* de la réalité au point de faire porter l'accent sur un trait saillant du sujet - à la mode des caricaturistes - dans le but de faire *affleurer immédiatement et directement* chez le spectateur un état de conscience, c'est-à-dire de faire *émerger* au niveau de la conscience un sentiment sous-jacent.

A l'origine du mouvement, selon James R. Mellow, il y a un besoin d'explorer "les violentes tensions qui sous-tendent la vie moderne".⁷

Tous les manuels, tous les critiques sont d'accord pour dire que l'expressionnisme n'a pas eu beaucoup de chance aux Etats-Unis. Du moins jusqu'aux années 1950, époque où - à tort ou à raison - on signale dans le monde entier une vague d'expressionnisme d'un tout nouveau genre, qui a pris sa course en Amérique et que l'on appelle "l'expressionnisme abstrait". Il s'agit de peinture naturellement.

Auparavant la critique s'accordait pour dire que l'expressionnisme né au début du siècle en Allemagne sous la forme d'une école de peinture, n'avait pas atteint les Etats-Unis avant 1920, pour y mourir aux environs de 1930. Simultanément, il existe un théâtre expressionniste qui prend naissance en même temps et dans les mêmes pays pour suivre une trajectoire à peu près similaire aux Etats-Unis où il finit par connaître pourtant des développements très intéressants et un peu plus prolongés.

Or, en ce qui concerne la peinture, il est admis que le mouvement connaît ses plus grands succès en Allemagne avec des peintres comme Kirchner, Marc, et quelques autres. Mais certains tableaux expressionnistes du Norvégien Munch - comme *Le Cri*, si justement célèbre dans le monde entier - contribuent sans doute à porter le mouvement à son apogée. Reste que d'aucuns incluent dans l'expressionnisme le Russe Kandinsky et qu'il ne manque pas d'auteurs américains pour y faire figurer Van Gogh.⁸

C'est ainsi que l'on a pu généralement inclure parmi les expressionnistes américains le peintre John Marin à son retour d'un voyage à Paris, juste avant la Première Guerre mondiale, ou Marsden Hartley (à bien plus juste titre) quand il rentre d'Allemagne vers 1912. On classe souvent parmi eux le peintre américano-nippon Yasuo Kuniyoshi. Voilà qui tendrait à montrer dans quelle large mesure l'expressionnisme américain est un produit d'importation. Rappelons au passage que le grand peintre expressionniste germano-américain Georg Grosz n'est arrivé aux

Etats-Unis qu'en 1932 ; mais il s'y est fait naturaliser dès avant la guerre ; il est rentré en Allemagne en 1959 pour y mourir. (Grosz est également un bon exemple des liens noués entre l'avant-garde artistique et l'extrême-gauche.)

C'est donc par des voyageurs que l'expressionnisme s'est d'abord introduit aux Etats-Unis.

Rappelons, au passage, que la fameuse Armory Show ("l'exposition de l'arsenal") a initié, dès 1913, le public américain aux expériences artistiques européennes ; or elle comprenait des oeuvres de Munch et de Kirchner, même si l'on peut regretter l'absence des autres expressionnistes allemands, victimes d'un ostracisme de mauvais aloi de la part des organisateurs.

Aussi, dès le début des années Vingt, compte-t-on plusieurs expressionnistes aux Etats-Unis, c'est-à-dire, outre les artistes déjà cités, un grand peintre original comme Maurer et quelques autres, parmi lesquels se distingue Burchfield dont on dit qu'il a réinventé l'expressionnisme pour son propre compte sans apports extérieurs.

On doit préciser ici que si les peintres expressionnistes veulent faire affleurer un état de conscience, les moyens dont ils usent ont été, à l'origine, beaucoup influencés par la découverte de l'art africain. Or celui-ci privilégie en effet une distorsion de la réalité pour atteindre à une expressivité supérieure.

Et notons qu'au carrefour de l'expressionnisme, de "l'art nègre" et de la littérature américaine, Picasso dans la plus involontaire et la plus symbolique des synthèses peint son célèbre portrait de Gertrude Stein en donnant à celle-ci un visage de masque africain !

Quant au théâtre expressionniste, il suit une trajectoire parallèle à celle de la peinture et d'autant plus que le masque y jouera son rôle comme dans l'art du continent noir. Il est très important de souligner que, dès le début des années Vingt, les deux premières pièces expressionnistes que présentera O'Neill (ses deux oeuvres les plus expressionnistes) *Le Singe velu* et *L'Empereur Jones* sont hantées par la négritude et l'africanité.

(Une autre pièce expressionniste de notre auteur, *Tous les enfants du Bon Dieu ont des ailes*, se situera dans le milieu des Noirs américains.)

Déjà Strindberg a bouleversé O'Neill qui s'en inspirera toute sa vie avec reconnaissance. Mais aussitôt après O'Neill, Elmer Rice obtient en 1923 des effets expressionnistes fulgurants dans *The Adding Machine* (la machine à calculer) en montrant un comptable réduit à être sa propre machine à calculer. Si les dramaturges expressionnistes allemands Ernst Toller et Karel Capek sont joués en Amérique (notamment *RUR* et *Le monde où nous vivons* de ce dernier, présentés en 1922) on peut voir un voyageur comme Dos Passos rapporter de ses expéditions à l'étranger des influences expressionnistes dont sera marqué son théâtre social (inférieur à ses romans) comme *Airways Inc.*, fortement imprégné de Meyerhold, tandis que son ami politique John Howard Lawson, influencé par Piscator, déploie dans *Processional* (1925) sa critique sociale expressionniste sous la forme d'une "symphonie de jazz de la vie américaine".

C'est donc à la fois par des lectures (O'Neill a pris connaissance de Strindberg dans les livres), par des voyages à l'étranger, et par la production de pièces expressionnistes (notamment étrangères) aux Etats-Unis, que l'expressionnisme pénètre sur le territoire américain où des auteurs du cru, comme George Kaufman et Marc Connelly vont présenter une brillante satire expressionniste du matérialisme moderne intitulée *Beggar on Horseback* (le mendiant à cheval) en 1924.

Que pense O'Neill lui-même de l'expressionnisme ? Il s'en est expliqué dans une interview accordée au *New York Times* :

"Ce qu'il y a de plus récent maintenant au théâtre est le contraire de la pièce de 'personnages', c'est la pièce expressionniste. Car l'expressionnisme nie la valeur des personnages. Pour moi l'expressionnisme essaie de minimiser sur la scène tout ce qui s'interpose entre l'auteur et le public. Il cherche à ce que l'auteur parle directement au public. D'après ce que j'ai compris, sa théorie est que le personnage s'intéresse plus à ce qu'il est et à ce qu'il fait qu'à l'idée. Mais beaucoup de gens vont sûrement me maudire pour ces propos, car chacun a une

idée différente de l'expressionnisme et la mienne vient de mes lectures. Personnellement je ne crois pas qu'une idée puisse être transmise au public autrement qu'à travers des personnages ... La vraie contribution de l'expressionnisme est dans les qualités dynamiques de ses pièces. Elles expriment la vie moderne mieux que ne le faisaient les autres pièces. J'ai un peu utilisé cette méthode dans *Le Singe velu*. Mais le personnage de Yank est toujours un homme et tout le monde en est conscient."⁹

On nous pardonnera d'outrepasser le cadre des années Vingt pour signaler que les procédés expressionnistes survivront longtemps dans le théâtre américain où ils inspireront notamment, quelque dix ans plus tard, une des pièces les plus fameuses du répertoire yankee : *The Skin of Our Teeth*, de Thornton Wilder, qui reste un classique moderniste à ce jour.

LES INNOCENTS EN POLITIQUE

Cette fièvre d'explorations littéraires et artistiques se justifie sans doute par la combinaison des éléments que nous venons d'analyser : le choc de la guerre, les changements de société que connaît l'Amérique, la relative opulence qui a suivi l'enrichissement des Américains dont les sacrifices en hommes et l'effort de guerre sont allés de pair avec une expansion économique impressionnante. Si nul ne devine encore les terribles lendemains de l'expansion qui débouchera sur le krack de Wall Street en 1929 et sur dix années de grande dépression économique, de chômage et de troubles sociaux, on ne peut négliger un fait d'une importance considérable auquel Stephen Koch vient de consacrer une recherche étonnante¹⁰, à savoir la manipulation systématique des intellectuels américains par le Komintern. L'ouverture des archives moscovites aux historiens occidentaux et l'adoption de la loi sur la liberté de l'information aux Etats-Unis, semblent offrir des possibilités d'études intéressantes dans ce domaine.

C'est "l'affaire Sacco et Vanzetti" qui avait permis une première fois à Münzenberg, le principal propagandiste du Komintern, de mobiliser artificiellement l'opinion américaine, voire l'opinion mondiale, grâce à une vaste campagne organisée

en faveur de ces deux anarchistes dont - nous dit Koch - l'un était coupable et l'autre seulement complice. Hélas, l'exécution des deux hommes était aussi indispensable que la campagne elle-même au succès de cette opération de propagande montée à seule fin de relancer le parti communiste américain, un peu trop mal ... parti. A preuve le fait que l'écrivain Katherine-Anne Porter avait été tancée par un de ses dirigeants pour son ardeur à réclamer la grâce des condamnés, lesquels seraient, selon ce responsable, plus utiles morts que vivants.¹¹

On ne peut manquer d'évoquer aussi pour restituer le climat de l'époque, les invitations faites à Sinclair Lewis et à John Dos Passos, entre autres intellectuels fameux, de visiter l'URSS pendant les années Vingt. [On sait dans quelles conditions les écrivains français comme Gide en bénéficièrent eux aussi et ce qui s'ensuivit.] Tentatives vaines, semble-t-il, car les deux écrivains ne se laissèrent pas embrigader autant que prévu, malgré les textes fort critiques pour leur pays qu'ils avaient écrits l'un et l'autre. Reste que si Dos Passos devait virer de bord par la suite, il n'en participa pas moins à l'expérience du New Playwrights' Theater de New York, entreprise éminemment politique qui se distingua pourtant par des expériences expressionnistes, avec Howard Lawson - celui-là même qui allait organiser bientôt les fameuses campagnes de propagande dont furent victimes tant de célébrités du cinéma hollywoodien¹². Pour sa part, Sinclair Lewis longtemps après son retour d'URSS, signait encore, en 1939, une pétition avec quatre cents autres intellectuels américains contre un certain Krivitsky, transfuge des services soviétiques, qui avait dénoncé la collusion entre Hitler et Staline juste avant que le pacte germano-soviétique ne la rendît flagrante¹³. Mais Sinclair Lewis avait refusé de se laisser compromettre plus avant par ses amis d'extrême-gauche et Dos Passos était revenu d'Espagne écoeuré par la façon dont les communistes menaient leur propre guerre intestinale dans le camp des Républicains.¹⁴

Par contre, toujours selon Koch, Dreiser avait été totalement embrigadé, encore qu'il fût de bonne foi comme tant de ces intellectuels américains que Münzenberg et son lieutenant Otto Katz appelaient "les Innocents" pour avoir réussi à les

manipuler avec efficacité.¹⁵ Selon les mêmes sources, ce fut aussi malheureusement le cas de Lincoln Steffens, le fameux "muckraker", qui eut le tort de se laisser épouser par une séide des Soviétiques, parmi les plus actives, Ella Winter, laquelle en fit apparemment son pantin pendant le restant de ses jours.

Koch n'oublie même pas de compter parmi les "Innocents" un homme que nul n'aurait cru capable de porter une telle étiquette, sauf dans ce contexte un peu particulier : Ernest Hemingway lui-même, au moins lors de son équipée espagnole que légitime, au regard de l'histoire littéraire, son roman *Pour qui sonne le glas* - encore que Koch révèle des aspects fort criticables de la complaisance avec laquelle l'écrivain se laissa manipuler.¹⁶

Dans ce climat d'activisme, on notera le rôle joué par Dashiell Hammett, l'inventeur du roman policier moderne, et de sa compagne, la dramaturge Lillian Hellman - qui finirent par fonder un journal d'extrême-gauche *P.M.* sous l'égide d'Otto Katz et du Komintern - mais ce fut dix ans après la période qui nous intéresse ici. (Si Lillian Hellman est éminemment suspecte, selon Koch, Hammett dont la bonne foi reste probable et qui figure sans doute parmi les "innocents" dûment manipulés par Katz fut poursuivi et jeté en prison pendant la chasse aux sorcières du sinistre sénateur McCarthy au cours des années 1950, ce qui l'a hissé au rang de martyr.¹⁷)

Tel est donc le contexte de l'époque et l'on ne s'étonnera pas si O'Neill lui-même, non content de participer activement au renouveau "moderniste" des formes, a cédé au courant idéologique en écrivant *Marco Millions* pour dénoncer le matérialisme et le mercantilisme qui selon lui gangrenaient la société américaine.

D'ailleurs la Grande Dépression allait bientôt modifier les données du problème. Pour sa part, le théâtre américain allait se mettre à l'heure de la crise sociale - notamment avec le Group Theater fondé en 1930, dont le porte-drapeau, Clifford Odets, mit magistralement en scène un drame socio-politique très engagé sur le déclenchement d'une grève, *Waiting for Lefty*, mais ce fut en

1935, un peu tardivement par rapport à 1928, notre année de référence.¹⁸

Simultanément, l'art américain subissait lui aussi une mutation parallèle qu'illustrent à merveille les oeuvres "sociales" d'un Ben Shahn ou d'autres peintres engagés, comme Peter Blume ou Jack Levine ; là aussi, il s'agit d'une évolution dont la source est un peu postérieure à la décennie qui nous intéresse, encore que le fameux tableau de Peter Blume "Défilé" remonte à 1930 (il s'agit d'une oeuvre expressionniste et surréaliste qui représente de façon percutante une "manif" à un personnage).

CONCLUSION ASSEZ PEU CONCLUANTE

En définitive le contexte de ces années explique-t-il que le mouvement "moderniste" ait pu produire d'aussi extraordinaires réalisations et en si grand nombre ? Ce panorama suffit-il à expliquer le fait que, pendant les années Vingt, voire jusqu'en 1940, l'ensemble des créateurs américains se livrent à une débauche d'expériences qui donnent lieu à ce que Claude-Edmonde Magny a appelé "l'âge du roman américain"¹⁹?

Cette dernière suggère une toute autre raison de ce phénomène. Selon elle, les oeuvres de Hemingway, de Dos Passos, de Steinbeck et autres s'expliquent par l'avènement du cinéma dont nous savons bien qu'il a bouleversé les techniques des créateurs et les stratégies narratives dans le monde entier. On pourrait également citer d'autres hypothèses à ce sujet - bien que rares soient les critiques qui s'intéressent à ces questions, car la plupart analysent les oeuvres sans s'interroger sur les effets et les causes...

Sans doute était-il téméraire de chercher à comprendre ce qui ne s'explique peut-être pas, comme nous venons de le faire. Mais le prétexte était bon pour tracer un tableau de cette "rugissante" époque. En fin de compte, c'est cette image que nous avons, tant bien que mal, esquissée ici.²⁰

NOTES

- 1 La présente étude est une nouvelle version, très largement augmentée et remaniée, de l'article que nous publions par ailleurs dans la revue *Americana*, n°12, janvier 1995 (Presses de l'Université de Paris-Sorbonne) sous le titre : "Au bon vieux temps du modernisme".
- 2 Voir notamment Marc Saporta, *Histoire du roman américain*, Gallimard, collection Idées, Paris 1976
- 3 P. Collier et D. Horowitz, *Les Kennedy, une dynastie américaine*, trad. française Paris, éd. Payot, 1985, pages 50-55.
- 4 Ibid., page 43 et note.
- 5 Cf. Kaye Howard L., "Why Freud Hated America", *The Wilson Quarterly*, v. 17, p. 118-125, Printemps 1993
- 6 Traduit dans le livre de Françoise du Chaxel, *Eugene O'Neill*, Seghers, coll. Théâtre de tous les temps, Paris 1971, p.135-136.
- 7 Mellow, James R., "Beneath the Brilliant Surface of Expressionism", *Architectural Digest*, v. 43, p. 272 et ss, mai 1986
- 8 Milton Brown, *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princeton University Press, 1955.
- 9 NYT, 16 mars 1924 ; article cité par Françoise du Chaxel, op.cit., pages 136-137.
- 10 Stephen Koch, *Double Lives*, The Free Press, Macmillan, New York 1994
- 11 Voir le récit de toute l'affaire dans Koch, op. cit, pages 34 et suivantes, et notamment le passage ci-après : "Katherine Anne Porter, comme des centaines d'écrivains et d'artistes de l'époque, a pris part à la veillée funèbre organisée à Boston. Elle a raconté les propos qu'elle avait échangés à cette occasion avec l'agent du Komintern qui dirigeait son groupe, Rosa Baron, "une petite femme sèche et fanatique, qui portait des lunettes aux verres épais sur des yeux accusateurs, une maîtresse-femme née, qui exprimait dans un jargon presque impénétrable les dogmes du parti... Je lui confiai... que même à ce moment-là, à cet ultime moment, j'espérais encore que Sacco et Vanzetti pourraient être sauvés... 'Sauvés ?', demanda-t-elle sur le ton qu'elle avait l'habitude de prendre pour répondre à une personne ignare en politique, 'Qui parle de les sauver ? Quelle serait leur utilité en ce monde s'ils avaient la vie sauve ?'" Koch, op. cit., pages 33-34.

- 12 Koch, op. cit., pages 124-125 et note 27. Un compagnon de Hemingway, Donald Ogden Stewart, se trouve également mis en cause.
- 13 Krivitsky, *In Stalin's Secret Service*, New York, Harper's 1939.
- 14 Cette expérience et notamment l'exécution sommaire de son ami Robles devaient bientôt lui inspirer en 1937 son roman *Aventures d'un jeune homme* (traduction française : Paris, Gallimard 1957). Voir aussi Koch, op. cit., chap. 10, "The Spanish Stratagem".
- 15 Voici comment s'exprime Stephen Koch, à propos des activités de Münzenberg et de son appareil :
"Son objectif était de susciter chez les Occidentaux non communistes et bien pensants le préjugé politique qui allait dominer toute l'époque: la conviction que toute opinion favorable à la politique étrangère de l'Union soviétique était fondée sur les principes de l'honnêteté la plus élémentaire. Il voulait instiller chez tout un chacun, comme une vérité naturelle, le sentiment que toute critique ou contestation de la politique soviétique était infailliblement le fait d'une personne mauvaise, sectaire et probablement stupide, tandis que tout soutien apporté à cette politique était non moins infailliblement la marque d'un esprit progressiste ... doté d'une sensibilité flatteuse autant que raffinée" ... et moderniste ! (Koch, op. cit. pages 12-13)
- 16 Koch, op. cit., voir chap. 10 "The Spanish Stratagem".
- 17 Marc Saporta, "Condamnation en appel", in *Dashiell Hammett-Walker Percy*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1987, pages 25-49. Voir aussi Diane Johnson, *The Life of Dashiell Hammett*, Chatto & Windus, The Hogarth Press, 1984.
- 18 On lira, entre autres, deux études générales mais succinctes : Alan Downer, *Le théâtre aux Etats-Unis*, Nouvelles éditions latines, Paris, 1957 ; et Léonie Villard, *Panorama du théâtre américain du renouveau 1919-1962*, Paris, Seghers, coll. Vent d'Ouest, 1962.
- 19 Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948.
- 20 Marc Saporta est romancier et journaliste spécialisé dans la civilisation américaine, auteur de nombreux ouvrages sur les Etats-Unis.