

Doute et foi
ou l'homme de lettres, l'homme
de science et l'homme d'affaires
dans *Strange Interlude*

Colette GERBAUD
(Université de Reims)

"*Evans... Marsden... Darrell...* sit staring before them in silence. Nina remains standing, dominating them..."

Nina (more and more strangely triumphant)

"My three men ! ... I feel their desires converge in me !... to form one complete beautiful male desire which I absorb... and am whole... they dissolve in me, their life is my life... I am pregnant with the three!"

Marsden... I feel with regard to Nina, my life queerly identified with Sam's and Darrell's... her child is the child of our three loves for her"

Eugene O'Neill, *Strange Interlude*, Act VI.

Evoquer des personnages masculins à propos d'une pièce dont le personnage central incontesté est féminin - "The play belongs to Nina" déclare Avadhesh Kumar Singh¹- et que l'auteur lui-même appelait sa "woman play"², est sans doute une entreprise périlleuse. Cependant les trois courts extraits rappelés ci-dessus nous suggèrent que l'homme et la femme ne sont peut-être pas si étrangers l'un à l'autre que l'on se plaît couramment à l'imaginer, ni que les divorces d'O'Neill et tous ceux qui abondent en ce vingtième siècle le laisseraient à penser. Il n'est pas inutile de rappeler à ce sujet, puisqu'O'Neill lui-même encourageait critiques et public à établir des comparaisons entre son œuvre et sa vie "by frequently mentioning that his characters were created from his personal life"³, que *Strange Interlude* dont le scénario avait été rédigé avant que la pièce précédente

Lazarus Laughed eût été achevée, tirait sa substance, de même que cette dernière œuvre "out of the misery in his marriage" - mariage, précisons-le, avec Agnès Boulton ; sa seconde femme très aimée. Mais, alors que dans *Lazarus Laughed* la souffrance avait été surmontée "by taking up his father's faith in an eternity of love", *Strange Interlude* par réaction sans doute "released the doubt he had suffocated to achieve that triumph"⁴. En somme, d'une pièce solaire il est passé à une pièce lunaire (Cf. p. 211 : "Nina and I have moved on to the moon..." par opposition à cette autre planète "called the world"), du père il est venu à la mère, s'efforçant de comprendre sa tragédie, son secret terrifiant dont les conséquences l'avaient si profondément ébranlé dans sa foi, comme le note encore Doris Alexander "[*Strange Interlude*] allowed him to enter into his mother and her disillusioning secret - which had set off his doubt in the first place - and try to reach truth from there"⁵. *Strange Interlude* représente donc une lutte exprimée en termes dramatiques pour tenter de découvrir la vérité derrière les "surface lies of life" dont l'héroïne est entourée sous l'habit d'"hommes conventionnels qui vivent de mensonges"⁶, mensonges de la fiction, de la science et des affaires en particulier, ce qui permet à O'Neill de montrer l'impact du monde sur les affections et la vie des individus dont la pensée intime dévoilée ouvre des brèches dans le bastion des idées reçues, révélant au grand jour de la scène un "special type of modern neurotic, disintegrated soul prevalent among upper-class Americans"⁷. Dans un semblable contexte toute l'amertume d'un doute résultant chez O'Neill de désillusions successives, et d'une ambiance familiale malsaine, put s'exprimer sans entraves : "O'Neill could release all his doubt in a steady puncturing of the lies people live by"⁸. Mais ce doute ne constituait-il pas une étape nécessaire à l'établissement de bases moins fragiles sur lesquelles reposeraient une paix, une foi à venir ?

FEMINITE TRIOMPHANTE ET MASCULIN DECLINANT

Les hommes sur lesquels règne Nina sont atteints d'une faiblesse physique, ou d'une insuffisance dans les domaines de

la pensée, de l'émotion, du sentiment, de la volonté, toutes deux entraînant des conduites de fuite. Si la force physique, musculaire en particulier qui donne à l'homme sa prise ferme sur les choses du monde physique, est une caractéristique masculine, il ne semble pas que le premier personnage entré en scène, Marsden, en soit doué, les indications scéniques soulignant le contraire : "He has long, fragile hands, and the stoop to his shoulders of a man weak muscularly who has never liked athletics and has always been regarded as of delicate constitution"⁹. Qui plus est quelque chose de féminin, bien qu'il ne soit pas efféminé, se dégage de lui : "There is an indefinable feminine quality about him, but it is nothing apparent in either appearance or act" (p. 62). Marsden est doué d'une intuition quasi féminine, comme le devine, méfiant, Darrell : "Look out for this fellow... like a woman... smells out love..." (p. 160). Le manque de force virile soulève du dégoût chez la femme : "Pah !... how limp his hands are !... his eyes are so shrinking !..." (p. 155), pense Nina. Marsden lui-même ne s'aveugle pas sur son manque de qualités viriles : "damned coward and weakling !..." s'exclame-t-il à propos de lui-même, acte VI. Quant à Sam, si sa faiblesse n'est qu'apparente, il se présente cependant comme un gamin, ainsi que le signalent certaines expressions telles que "boyish manner", "immature lumbering outlines" ; c'est un timide : "His manner is bashful with women and older men", il n'a aucune assurance et a l'air perdu : "There is a lack of self-confidence, a lost and strayed appealing air about him" (p. 82). Ses échecs professionnels, sa tare héréditaire n'éveillent que mépris et aversion chez sa femme : "How weak he is !... he'll never do anything... never give me my desire" (p. 115). Nina ne peut s'empêcher de comparer sa poignée de main à celle d'un homme fort, le Doctor Darrell : "Strong hands like Gordon's... take hold of you... not like Sam's... yielding fingers that let you fall back into yourself.." (p. 124).

Mais si la musculature de Darrell est un gage de sa force physique, en revanche sa maîtrise de lui-même est assez vacillante : il perd toute indépendance, qualité typiquement masculine, lorsque sa passion l'enchaîne, et abandonne la lutte, donc renonce à toute victoire sur lui-même, à tout amour-propre

lorsqu'il constate la profondeur de sa dépendance, de son esclavage vis-à-vis de sa passion amoureuse : "God I am licked !... no use fighting it... to hell with pride" (p. 160) "Nothing left but to accept her terms... half a loaf is better... to a starving man" (p. 167). L'attraction charnelle anéantit donc sa volonté, marque même de la masculinité : "her body is a trap !... I'm caught in it !... I lose my will..." (p. 144). Dans l'incertitude sur les sentiments de Nina à son égard, il quémande presque son amour : "Now he hesitates. His voice taking on a pleading uncertain quality" (p. 161). Sa conduite est contradictoire, peu conforme à celle d'un homme sûr de lui-même : il fuit, Nina étant alors enceinte, il refuse d'aliéner sa liberté, il ne veut pas être capté, possédé ("owned"). Mais toujours, il revient mendier l'amour de Nina, perdant ainsi toute dignité, ce qui lasse sa maîtresse et provoque le mépris et la jalousie de Gordon, l'enfant de leur amour tenu dans l'ignorance de sa naissance. Et Marsden, lui, cède à ce défaut si villipendé lorsqu'il est découvert chez un homme : la peur ; peur de la vie, peur de lui-même : "Why am I so afraid ?... whom do I fear ?... is it she ?... or I ?...", "I am afraid of... of life, Nina", avoue-t-il à celle-ci (p. 93). Marsden souffre de la peur depuis qu'il est né : "but I was born afraid... afraid of myself" (p. 156). L'inverse même de l'amoureux conquérant, il se laisse gagner par l'envie, la jalousie, il épie les traces de passion charnelle qu'il craint et fuit pour lui-même : "Darrell... and Nina !... there's something in this room ! something disgusting !... stench of human life... heavy and rank !..." (p. 140), et il se réfugie dans la satisfaction d'une pureté sentimentale et physique qui ne le dupe cependant pas complètement : "My love is finer than any she has known... I do not lust for her !... What !... platonic heroic at my age !... do I believe a word of that ?" (p. 179). Si cela n'était tragique, l'on rirait de ce jeu de cache-cache, comme du "chronic state of nervous panic", ou de la "pitiable furtiveness" de Sam (p. 133). La masculinité en déclin, ou l'absence de l'homme, l'assurance des femmes outre-Atlantique, au pays des "Mom" - ("Mom is everywhere and everything and damned near everybody, and from her depends all the rest of the U.S" écrit plaisamment Philip Wylie,¹⁰) - semblent révéler un épuisement de l'élément masculin du côté du Ponant. Avadhesh Kumar Singh voit exposés dans *Strange Interlude* "The emotional exhaustion of men and the

erosive working of time"¹¹ ; tels sont les effets de la loi d'entropie. Si l'on interprète le mot "men" de façon restrictive, on peut alors comprendre une réflexion de Shepard qui écrit à propos de l'homme à l'Ouest, - frontière extrême de la journée terrestre : "There's some hidden, deeply rooted thing in the Anglo male American that has to do with inferiority, that has to do with not being a man... This sense of failure runs very deep..."¹². Si la lumière solaire évoque l'éveil de la conscience, l'illumination, les puissances diurnes, le couchant et la nuit suggèrent une autre lumière, celle qui brille dans les ténèbres ; la nuit s'éveillent, transmis par le rêve, les mystères du subconscient, c'est l'heure des puissances nocturnes et féminines, c'est l'heure de l'enfancement, au sens propre comme au sens figuré, que connaît bien Nina, apparue soudain comme "the old queer Nina now... the Nina I could never fathom" au pauvre Marsden "(broodingly thinking)... our child... what could she mean by that ?... child of us three... on the surface, that's insane... but I felt when she said it there was something in it... she has strange, devious intuitions that tap the hidden currents of life... dark intermingling currents that become the one stream of desire..." (p. 168). Selon la loi de rotation, à l'énergie solaire succède le rayonnement lunaire qui était familier à un Edgar Allan Poe, cet autre explorateur des puissances de l'ombre. Or ces puissances jouent un rôle non négligeable dans *Strange Interlude*, avec Nina principalement, mais aussi avec Mrs. Evans et Madeline. Ce symbolisme universel sous-tend le déroulement de la pièce, et il apparaît plus clairement ici et là, comme lorsque Marsden s'interroge fièvreusement sur l'attitude de Darrell : "Why doesn't he go ?... she doesn't love him any more... even now he's all heat and the tormenting drive of noon... can't he see she is in love with evening ?" (p. 219). Sept actes sur neuf se passent tard dans l'après-midi, ou bien le soir. Les deux actes faisant exception sont ceux où une naissance se prépare : c'est alors le matin, et la saison est le printemps. La plupart des actes se situe dans la période déclinante du soleil, tard dans l'été, ou à l'automne. La lassitude ressentie par Nina est annoncée et énoncée dès l'acte sept alors que Nina n'a que trente-cinq ans : "(Nina intensely) I want to rot away in peace !... I'm sick of the fight for happiness !..." (p. 171). Deux fois Nina

s'endort, et une fois elle s'en va seule, quittant ses hommes, se livrer au sommeil. A plusieurs reprises elle évoque Dieu au féminin : "God is a Mother". Si l'on se souvient que la déesse tutélaire de la terre occidentale au Jardin des Hespérides était Junon, la "Mom" des dieux grecs, cela ne surprendra pas. D'où la notion de puissance et de domination de Nina à l'acte six, auprès de ses hommes assis autour d'elle, et qu'elle reconnaît comme ses trois compagnons de vie. Il existe entre elle et eux un lien invisible qu'elle dépeint avec précision lorsqu'elle sent leur regard converger en elle sous forme d'un seul désir masculin lui permettant d'atteindre à la complétude : il s'agit ici d'un mouvement centripète répondant au mouvement centrifuge du désir de Nina elle-même, en quête de sa moitié mâle, dans le monde extérieur : "My three men !... I feel their desires converge in me !... to form one complete beautiful male desire which I absorb... and I am whole..." (p. 168). Signalons au passage que cette scène marque un changement profond par rapport à la scène finale de l'acte deux où Nina entretient old Charlie de ses expériences à l'hôpital, alors que, meurtrie par une blessure plus profonde que celle des hommes qu'elle désirait aider, elle était réduite à l'état de "stupid driven animal", incapable de ressentir quoi que ce soit à l'égard de ces hommes qui lui demeuraient étrangers : "They were all the same. Count them all as one, and that one a ghost of nothing. That is, to me." (p. 95).

Ainsi, contrairement à l'état de mutilation, de division à l'acte deux, l'acte six, avec les quelques mots qui complètent le passage précité p. 168, l'acte six apporte une notion de caractère alchimique à la description de Nina en insistant d'une part sur l'idée de transmutation de ce qui vient de l'extérieur en quelque sorte qui fait partie intime de la femme, et d'autre part sur l'idée de pouvoir créateur du féminin, mettant en relief sa capacité d'enfanter, de donner au monde extérieur ce qui est à l'intérieur, après qu'il lui a donné forme. En d'autres termes les trois hommes correspondent à la partie masculine cachée de Nina, Jung dirait son animus, projetée dans l'univers matériel sous plusieurs formes répondant à ses potentialités initiales : "they dissolve in me, their life is my life... I am pregnant with the three !... husband !... lover !... father !..." et le quatrième homme marque, comme le nombre quatre l'indique, le passage

du ternaire au quaternaire, du monde de la formation à celui de la création matérielle qui est le couronnement de la fécondité, du pouvoir créateur du féminin et la consécration de sa perfection, c'est-à-dire de son caractère d'achèvement, de rondeur, tel une sphère : "and the fourth man !... little man !... little Gordon !... he is mine too !... that makes it perfect !..." (pp. 168-169).

Mais toute création matérielle est fragile, et l'état de bonheur que connaît Nina dans la réalisation de ses vœux ne peut être que de courte durée comme elle le craint en songeant à la censure divine du Père, à son rappel de la seule réalité transcendante, céleste : "*Nina* (suppressing an outbreak of hysterical triumphant laughter only by a tremendous effort).

Ha-ha... only I better knock wood...

(She raps with both knuckles in a fierce tattoo on the table) before God the Father hears my happiness !..." (p. 169)

Le rayon d'amour formé par le regard des trois hommes qui suit Nina comme elle va se reposer à la fin de l'acte six, c'est d'abord et surtout celui du créateur de ce personnage énigmatique et chargé de souvenirs persistants qu'est Nina. O'Neill a voulu s'identifier à ce personnage qui, de l'extérieur représentait à la fois sa mère et des femmes aimées ou amies, afin de comprendre l'expérience, la souffrance de la femme vouée à ce "woman's age-old heritage of child-bearing"¹³. Nina et *Strange Interlude* aidèrent donc O'Neill à devenir plus généreux, plus compréhensif. Aussi bien en parlant de Nina évoque-t-on nécessairement O'Neill lui-même, et sa fécondité artistique comme l'a écrit en termes différents Richard Skinner : "The feminine aspect of the poet's soul has been growing in strength and significance"¹⁴.

LES HOMMES DU MENSONGE ET LA VIE AMERICAINE

Sam, au plus bas de ses espoirs de réussite, inquiet, agité, marchant dans le bureau du Professeur Leeds, se dit à lui-même : "God, if we'd only have a kid !... then I'd show them all what I

could do !... Cole always used to say I had the stuff, and Ned certainly thought so..." (p. 115). Voici des paroles qui constituent pour O'Neill l'erreur, le mensonge fondamental : celui de désirer, de faire quoi que ce soit non par rapport à une vérité intimement ressentie, ou en vue d'un idéal désintéressé, ou pour acquérir plus d'expérience, - mais d'agir en pensant au regard des autres sur soi-même, à leur jugement sur sa propre valeur. En ceci O'Neill se range du côté de Nietzsche dit-on, mais Thoreau avait lui aussi, avant Nietzsche, stigmatisé l'esclavage non reconnu comme tel, l'esclavage des conventions et croyances ou modes passagères, des mots d'ordre sociaux et politiques. On reconnaît là les symptômes du conformisme dont la cause est une faiblesse intérieure qui se masque : pour O'Neill comme pour Nietzsche, comme pour bien d'autres philosophes et penseurs d'ailleurs : "the state produces soulless conformity... those who seek worldly power, money, do so out of inner weakness and sterility"¹⁵. D'où un tel désir de fécondité sur le plan matériel, par compensation. Pour O'Neill la recherche du pouvoir et de la richesse appauvrit au lieu d'enrichir. Sam Evans, gonflé d'argent, de fierté, a rencontré une mort brutale. Sans doute est-ce là la raison pour laquelle O'Neill voyait les Etats-Unis comme "the greatest failure". "As he explained", précise Doris Alexander, "we are the greatest example of "For what shall it profit a man, if he shall gain the whole world, and lose his own soul ?"¹⁶. *Strange Interlude* représente la confrontation de l'homme moderne avec les mensonges de cette "surface life" vers laquelle Nina était heureuse de se laisser entraîner afin d'échapper aux profondeurs si douloureuses qu'elle avait connues avec la mort de Gordon Shaw : "no more depths, please God !" (p. 96), et elle se laisse marier avec ce "surface man", Sam Evans, qui lui procurera, après la naissance de Gordon, le confort de l'esprit et du corps, car son innocence, son caractère confiant à l'égard de Nina le mettent à l'abri de toute jalousie. Mais la source des illusions, des mensonges et par conséquent des désillusions potentielles demeure en Nina. C'est en particulier son rêve romantique de l'homme idéal que critique le jaloux Darrell, rêve dont le manque de fondement, le caractère superficiel est symbolisé par le défunt mais envahissant sportif Gordon Shaw, champion incontesté dans les compétitions. Sam Evans fait sien le rêve de l'homme idéal selon lequel il élève le fils qu'il croit être

le sien. Certes O'Neill dont les porte-parole peuvent être tour à tour Darrell et surtout Marsden, montre le danger ou l'inutilité de cultiver une image populaire ou mythique véhiculée par un type d'imagination féminine répandu aux Etats-Unis, mais on est en droit de se demander si O'Neill ne cède pas à ce rêve américain qu'il avait nourri pour lui-même et pour ses fils. Il poussait ceux-ci à travailler beaucoup afin de parvenir au succès, au classement prestigieux à l'université¹⁷. Autobiographie et création théâtrale étant intimement liées, c'est peut-être en partie ce fait qui a inspiré O'Neill dans l'auto-analyse des apartés, si développée. Ainsi les apartés signalent une ouverture au monde des profondeurs, à son écoute souvent envahissante, alors que les répliques poursuivent le tracé linéaire des relations au monde de surface, au monde des mensonges. A la jonction des deux se situe le point invisible, intangible de l'évolution individuelle dans le présent.

Le choix fait par O'Neill des trois personnages représentant le premier l'homme de lettres, le second l'homme de science, et le troisième l'homme d'affaires n'est sans doute par arbitraire : il lui permet en effet de couvrir un champ assez vaste du monde américain, où l'homme d'affaires en particulier est roi, l'homme de science ne venant, semble-t-il qu'en seconde position, et l'homme de lettres, le penseur ou l'artiste souffrant à l'occasion d'une certaine indifférence, ou bien du conformisme obligé qui avait par exemple coûté cher au père du dramaturge dont la carrière, du point de vue artistique, avait été sacrifiée. Par ailleurs, cette tripartition du champ social rappelle la division traditionnelle des sociétés indo-européennes dont en France la féodalité puis l'Ancien Régime avaient gardé l'empreinte. Le clergé, la noblesse et le Tiers Etat, soit le prêtre, le militaire, chevalier ou défenseur, et le bourgeois ou le paysan trouvent assez bien, mutatis mutandis, leur pendant avec les trois personnages d'O'Neill : Marsden figure passablement le prêtre, ne serait-ce que par sa vie de continence puritaine. Darrell, l'homme de science est en somme un peu l'équivalent du chevalier musclé qui défend les vassaux contre la menace ennemie - virus, fantasmes, ou moyens de destruction sophistiqués puisque la science est la nouvelle arme, le grand recours de l'homme moderne dans lequel celui-ci place tous ses espoirs, - à tort, comme O'Neill ne se prive pas de le suggérer ou

de le montrer. Et enfin Sam Evans remplit fort bien son rôle traditionnel de marchand enrichi d'une part, et de paysan d'autre part puisque sa famille avait survécu grâce à ses terres et à ses pommiers. Mais l'essentiel n'est sans doute pas dans cette tripartition sociale pour elle-même, mais peut-être plutôt dans l'occasion qu'elle offre au dramaturge de représenter sous forme vivante, active, imagée, le lien qui existe entre elle et la triple structure de l'homme telle que la Tradition Immémoriale la voit, formée de trois sphères, celle du corps, celle de l'âme, et celle de l'esprit, qui ont pour traduction respectivement, le monde de l'instinct, le monde du sentiment, le monde de la pensée, et, au-delà, une quatrième sphère qui englobe toutes les autres, nommée sphère volitive selon certains, de nature indestructible : "De même que la sphère instinctive agit par *besoin*", explique Fabre d'Olivet, "la sphère animique par *passion*, l'intellectuelle par *inspiration*, la sphère volitive agit par *détermination* ; et de là dépend la liberté de l'homme, sa force, et la manifestation de sa céleste origine"¹⁸. On peut donc situer les trois personnages chacun dans la sphère qu'il représente symboliquement : Sam Evans dans la sphère corporelle la plus éloignée de la pensée, Darrell dans celle de l'âme et de la passion, et Marsden dans celle de l'intellect et de l'inspiration ; quant à la quatrième sphère englobant les trois autres, et agissant par la détermination, elle pourrait être représentée par le personnage central de la pièce, personnage créateur par excellence, dont les trois personnages masculins ne sont qu'une projection matérialisée - ce personnage est bien entendu Nina dont la quatrième sphère a été évoquée avec "the fourth man !... little man !... little Gordon !" (p. 169). Car si l'homme a besoin d'un miroir pour s'assurer de son existence, de son ancrage dans son incarnation terrestre, comme l'atteste l'anecdote racontée par Sheaffer à propos d'O'Neill et de ses regards fréquents dans les miroirs¹⁹ - (miroirs que sont aussi les femmes pour l'homme) - la femme, elle, a besoin de l'homme pour confirmer son essence spirituelle, car sa puissance d'attraction pour l'homme, le pouvoir qu'elle exerce sur lui conduisent à tempérer le néant de sa condition matérielle si proche de la terre, et l'aident ainsi à effectuer sa réintégration dans le monde spirituel. En d'autres termes pour elle la direction prise est l'inverse de la précédente.

La réussite de Sam est pourvoyeuse de sécurité pour Nina qui ne s'interroge pas sur les fins dernières du monde des finances, mais le penseur qu'est Marsden traduit tout le mépris qu'O'Neill ressent pour les brasseurs d'affaires. En voyant s'éloigner Sam qui lui proposait de prendre de l'exercice physique, chose que Marsden lui refuse sèchement, ce dernier songeait aux slogans déversés jour après jour par les journaux et se disait en lui-même : "What a fount of meaningless energy he's tapped !... always on the go... typical terrible child of the age... universal slogan, keep moving... moving where ? never mind that.. don't think of ends...the means are the end... keep moving !..." (p. 158).

L'esprit d'Evans est fertile pour tout ce qui concerne l'argent, signe de matérialisation de l'énergie : "Oh - me - I'm the boob of the family", dit-il, gêné, à Marsden, mais il ajoute très vite "Except when it comes to business. I'll make the money. (Confidently) And you can bet your sweet life I will make it !" (p. 157). Son esprit est occupé à des calculs plus ou moins sordides, d'où il ressort que Charlie serait "an easy partner to handle" (p. 151). L'éducation qu'il projette pour Gordon c'est d'en faire un "crack athlete", selon le rêve de jeunesse de sa femme et en conformité avec le rêve américain, si bien que lorsque Marsden se risque à lui demander, presque tristement : "How about training his mind ?", Evans répond, très confiant : "Oh, that'll take care of itself" (p. 156). Marsden pense alors avec une sorte de pitié : "His is an adolescent mind... he'll never grow up... well, in this adolescent country, what greater blessing could he wish for ?...". La vieille Irlande, à travers O'Neill, se sent ici peu confortable au pays de l'abondance...

Pitié et mépris, c'est ce qu'éveille chez Marsden la "force têtue" ("obstinate force", p. 82) de Sam, qui se confirme avec des années de bonheur. Mais c'est le sarcasme du romancier que provoquent les prétentions de Darrell, l'homme de science, à l'hégémonie dans le domaine de la connaissance du corps et de l'esprit des êtres humains faisant l'objet de ses expériences. Marsden, en tant que penseur, est sensible à tout ce qui touche à la vérité et à l'erreur. L'erreur, ou mensonge, qu'il détecte immédiatement chez Darrell lorsque celui-ci se présente à lui à l'acte deux, réside dans la contradiction entre l'homme réel,

passionné, et l'homme de surface, apparemment sûr de lui, de sa science, mais sans aucune connaissance de lui-même :

"Marsden (thinking sneeringly)

Amusing, these young doctors !... perspire with the effort to appear cool... writing a prescription... cough medicine for the corpse, perhaps !..." (p. 86).

Plus tard, le deuil de Marsden, sa douleur face à la froideur médicale du Docteur Darrell, le fera éclater en invectives contre les médecins, incapables de sauver sa mère : "I think you doctors are a pack of God-damned ignorant liars and hypocrites !" (p. 141). O'Neill donne ici libre cours à son amertume et à sa rancune vis-à-vis des "popular scientific theories (surface lies) by which his characters live"²⁰ et dont sa famille a cruellement souffert ; il pense aux erreurs du Dr. Hamilton et de sa "behaviour talk" sur le conditionnement psychologique, à celle du Dr. Erdmann et de son verdict erroné sur son père²¹. Le sort de Nina après la "fatal prescription" de Darrell pour son mariage, remet en mémoire une autre "fatal prescription" pour la mère d'O'Neill. Par une logique cruelle, Nina, la victime, retournera contre l'infailible homme de science sa propre erreur, le mensonge du "modern science God" (p. 92), au moment où la prise de conscience sera la plus pénible à faire pour lui :

"Darrell (repulsed) Nina ! How can you be so inhuman and calculating !

Nina (stung - mockingly) It was you who taught me the scientific approach, Doctor !" (p. 166).

À l'acte deux déjà, Nina qui n'était pas dupe des prétentions de la science et mettait alors en doute le bien-fondé de ses bases, présentait le jeune doctor Darrell à Charlie en termes ironiques : "Did you ever know a young scientist, Charlie ? He believes if you pick a lie to pieces, the pieces are the truth ! I like him because he is so inhuman." (pp. 91-92). Le prénom d'Edmund attribué à Darrell porte le poids d'une tragédie, celle de la famille O'Neill, qui suivit la mort du second fils Edmund, mort avant la naissance d'Eugene. La destruction venue par la femme et son amour est lourde du souvenir de Jamie, le frère

aîné, le fils coupable, dont la déchéance fut aussi liée à la femme, à la mère.

L'homme de lettres n'échappe pas plus que l'homme d'affaires ou l'homme de science, aux critiques d'O'Neill, bien que celles-ci soient sans doute moins virulentes à son égard qu'à celui de ce dernier. Le mensonge majeur de l'homme de lettres vu à travers Marsden, et à travers celui qui l'a formé, le Professeur et érudit Leeds, c'est son retrait du monde, de la réalité quotidienne, présente, pour chercher refuge dans le passé, dans l'imagination de ce qui est révolu. La description du bureau du professeur montre ceci par des expressions telles que "cultural retreat... sanctuary... secure with the culture of the past... a fugitive from reality can view the present safely from a distance, etc..." (p. 61). Pour l'homme d'action qu'est Darrell, Marsden est un rêveur, un enfant attardé, et ses œuvres sont superficielles : "his novels just well-written surface... has the talent but doesn't dare... afraid he'll meet himself somewhere..." (p. 86). La critique faite à Marsden est valable pour O'Neill lui-même, hanté par la tragédie grecque, et critique du monde qui l'entoure, fuyant l'engagement. L'initiation sexuelle traumatisante de Marsden fut aussi celle d'O'Neill, et l'attachement maladif de Charlie à sa mère, sa perte crucifiante fut, transposée, celle de la perte de foi en sa mère qu'éprouva O'Neill à la révélation de son terrible secret. Vieux garçon vulnérable et frileux, Marsden se voit renvoyé à son mépris pour le "scientific dilettante", le "poor chap" que Darrell représente à ses yeux, lorsque celui-ci lance vertement : "Why don't you write a novel about life sometime, Marsden ?" (p. 179). Marsden reconnaît son infidélité, son mensonge par rapport à la vie dans son silencieux aparté : "I've never married the word to life" (p. 179) se dit-il, angoissé. Sans doute se souvenait-il des paroles de Nina à l'acte deux : "with you the lies have become the only truthful thing" (p. 91). Enfin, avec le Professeur Leeds, le mensonge vis-à-vis de l'amour, et vis-à-vis de la tendresse paternelle a provoqué le regret, le remords et la torture que Nina s'inflige après la mort de Gordon Shaw.

Les pièges de la poursuite financière illusoire, l'impasse où s'est engagée la science matérialiste, l'inanité d'une forme de littérature refermée sur elle-même, constituent la rançon du

mensonge : mensonge d'une société qui préfère la prospérité matérielle à l'avancement de l'individu, à son progrès dans la connaissance et la maîtrise de lui-même qui lui ouvriraient, un jour peut-être, les portes de son royaume perdu : "to be home again at last" (p. 222)

DOUTE, FOI ET FEMINITE

La sensibilité exarcebée de l'artiste qu'était O'Neill, sa vie torturante avec Agnès, leur séparation momentanée qui coïncidait avec le travail sur *Strange Interlude*, eurent une grande influence sur l'atmosphère de la pièce. Ainsi O'Neill "gave the house [of the Evans family] all the horrible inner emptiness he had then felt.", nous apprend Doris Alexander. O'Neill avait en effet écrit à Agnès que, sans elle, il avait "a poignant pain of emptiness inside"²². La foi d'emprunt qui avait régné dans *Lazarus Laughed* avait fait place au doute né des désenchantements, des incertitudes de sa nature, des oppositions soudaines qui se traduisirent au travers de la technique des apartés avec son alternance de vérités et de mensonges et faux-fuyants. L'état de vide, résultant d'un sentiment de perte, ou de manque est favorable au doute qui fait naître les multiples interrogations sur Dieu, sur les autres, ou sur soi-même. La confiance en soi ne vient à Sam que par une intervention extérieure : celle de Nina puis de l'enfant. Quant à Darrell, c'est lui, l'adepte de la connaissance scientifique qui est le plus sujet au doute, ses raisonnements étant faussés à la base par une contradiction interne, une rationalité aboutissant à l'irrationnel dans la vie pratique, sentimentale : "Thinking doesn't matter a damn ! Life is something in one cell that doesn't need to think !" (p. 197 - "Oh, God, so deaf and dumb and blind !... teach me to be resigned to be an atom !... (p. 221)). Son activité le mettant en contact permanent avec le monde des choses visibles l'a rendu effectivement aveugle et sourd au monde invisible dont il se défie et dont il ne reçoit plus qu'une image altérée. D'autre part, la critique d'autrui à laquelle se livrent les personnages, les hommes en situation de rivalité, crée ensuite le doute sur soi-même. Le mensonge à soi-même tel que l'a pratiqué, de son propre aveu Nina, lors de ses expérimentations charnelles à l'hôpital, brouille

la perception de la vérité, aussi Nina ne peut-elle plus voir dans la vie que ce qu'elle y a mis elle-même : le mensonge, et les mots eux-mêmes ont été privés de leur résonance avec la vérité : "Li-i-e !... Now say life. L-i-i-f-e ! You see ! Life is just a long drawn-out lie with a sniffling sigh at the end ! (She laughs)" (p. 91). Le progrès dans la connaissance scientifique s'accompagne d'un doute grandissant sur l'aspect transcendant de l'univers. Nina confiera en effet à Marsden à l'acte deux : "I tried hard to pray to the modern science God... I couldn't believe in Him, and I wouldn't if I could ! I'd rather imitate His indifference and prove I had that one trait at least in common !" (p. 92). La connaissance médiata de la science qui ne peut pratiquer que des "experiments" comme celles qu'a tenté malencontreusement d'accomplir le Docteur Darrell ne peut résoudre les problèmes existentiels ainsi que l'avait bien constaté le "Moviegoer" de Walker Percy, médecin et écrivain. Seule l'expérience intérieure, individuelle, immédiate peut mettre fin au divorce du corps et de l'âme, à l'aliénation. Or ceci ne peut se produire que par ce que les mystiques appellent "l'ouverture du cœur". Aussi Nina, mutilée par l'aliénation collective de la guerre, doit-elle parcourir un long chemin - suggéré par l'exceptionnelle longueur de la pièce - pour tenter de se guérir de sa rage de vivre survenue à la suite de sa frustration initiale, et pour parvenir à comprendre, même confusément, le sens de son expérience. Le chemin de cette initiation passe par des obstacles, ou pertes, ou désarrois successifs marquant la progression au travers des différentes étapes parcourues : la première étape sera la perte de Gordon Shaw, perte d'amour, d'espoir, mais surtout brusque arrêt d'un rêve d'adolescente. A la seconde étape une expérience traumatisante répond au traumatisme reçu, et la répétition des expériences ne fait que rendre impossible tout échange, donc tout amour, tout don de soi authentique. La troisième étape, la mort du Professeur Leeds traduit sa perte de foi dans le Père Céleste, comme son hostilité, et sa haine à l'encontre du père terrestre. La quatrième étape c'est Sam et sa faiblesse qui nécessite un appui, celui-là même dont Nina a besoin à cette époque de sa vie. L'étape suivante, la cinquième, est la grossesse brusquement interrompue, comme l'avait été son mariage avec Gordon. L'enfant eût été celui de l'aliénation et d'un désir de survie, et non pas d'un don d'amour, car Nina

n'aime pas Sam. La sixième étape, celle de l'amour, de l'amour-passion c'est Darrell, mais cette passion est aussi aliénante et Nina ne peut se donner totalement à celui qu'elle aime car elle vit dans le mensonge, celui de la possession. La septième étape marquant la fin d'un cycle est la naissance de Gordon, la maternité. Nina a atteint un état de bonheur et d'accomplissement d'elle-même. Cependant celui-ci est encore à base d'illusion. Le don divin que représente l'enfant est pris par elle comme sa propre création, c'est une appropriation erronée, aussi, à l'étape suivante, la huitième étape devra-t-elle perdre en une certaine mesure ce fils trop et mal aimé qui lui sera enlevé par l'amour d'une autre femme, réplique d'elle-même en sa jeunesse, Madeline. La neuvième étape - et rappelons ici que la structure du livre met ce nombre neuf en exergue, comme aussi le nombre trois - la neuvième étape annonce un aboutissement, un mûrissement, et aussi un dépouillement, c'est le temps de la vieillesse, et de la venue d'une certaine sagesse. C'est donc le mariage avec Charlie, présent auprès de Nina depuis toujours ("Here, Nina. Always here !" lui dit-il gaiement, à l'acte six, p. 167) et qui a dû attendre que les temps et Nina soient mûrs, prêts, pour venir à lui, c'est-à-dire symboliquement, effectuer le retour vers le Père, puisque, comme cela a été noté plus haut, le parcours de la femme est l'inverse de celui de l'homme. Elle doit normalement prendre cette voie de retour avant l'homme, si l'on parle en langage temporel. Bien plus tôt dans la pièce, elle avait senti, une fois l'étape du dégoût passée, que Charlie serait "a perfect lover for one's old age" (p. 180). Ce retour au Père peut se lire dans le titre initial qu'O'Neill voulait donner à la pièce, ""Godfather", a pun on a father god and a proxy father", nous informe Doris Alexander²³. Avec ce retour le monde d'avant, celui qui a été témoin de son parcours, celui des nourritures terrestres s'estompe, puis disparaît. Sam meurt, et Darrell s'en va. Quant à Gordon, il emporte dans le ciel la dernière illusion de Nina : celle de la maternité-possession, avec ses angoisses et son attachement viscéral, bouclant ainsi le cercle dans lequel elle était entrée avec la passion aveugle pour Gordon Shaw, que lui avait suggéré le rêve chargé de sens de l'acte deux (p. 95) : "[Sons]" dit Nina à Charlie "pass through the mother to become their father again" (p. 221). Avec la fin de "l'interlude", un "distressing episode... of trial and preparation... in which our

souls have been scraped clean of impure flesh and made worthy to bleach in peace" (p. 221), commence une autre vie, un autre plan de l'existence, après la mort au monde, ou "mort du vieil homme" pour accueillir l'"homme nouveau", celui qui naît au cœur de l'hiver, au plus profond du sommeil terrestre, et dont le vingt-cinq décembre nous offre l'image. Nina et Charlie vont retrouver leur vieux jardin, le paradis qu'ils avaient perdu et qui sera désormais retrouvé ; où ils cueilleront des fleurs dans les après-midi finissants du printemps et de l'été, saisons de la renaissance et de la maturité, car l'automne et l'hiver - de leur vie - ont pris fin pour eux.

Si la seule solution que trouve O'Neill aux malheurs des hommes, comme l'écrit Doris Alexander²⁴, est la destruction de l'homme par lui-même ainsi qu'il se plaît à la pratiquer sur le plan physique, ce n'est peut-être pas de celle-là seulement qu'O'Neill voulait parler. En vérité, il ne s'agit pas tant d'une mort physique que d'une mort initiatique, celle-là même que *Strange Interlude* nous suggère, en mettant l'accent, par le truchement de Marsden, sur le caractère de mauvais rêve, mais de rêve quand même, sur l'irréalité de l'épreuve avec toutes ses étapes torturantes. Comme le montre Charlie à Nina : "After all, dear Nina, there was something unreal in all that has happened since you first met Gordon Shaw, something extravagant and fantastic, the sort of thing that isn't done, really, in our afternoons" (p. 221).

Mais avant les après-midi déclinants, avant le soir apaisé de la vie Nina a représenté pour tous ses hommes, six au total, celle qui apporte bonheur et souffrance, beauté physique et laideur castratrice, plénitude et vide, solitude, comme celle dont se plaignait O'Neill à Agnès, en son absence, "as if I'd lost the vital spiritual organ without which the rest of the machine is a mere whirring of wheels and a futile noise"²⁵. Cette dernière confidence nous apprend tout ce que la femme aimée peut représenter pour l'homme : "the vital spiritual organ", sa partie animique, en d'autres termes, son âme. Ainsi, tout au long de ce "strange dark interlude", tout au long des étapes d'initiation à la "Vie Nouvelle", la "Vita Nuova" du Dante, la vie qui mène à une "serene peace" (p. 222), - celle que devait connaître O'Neill dans son troisième mariage avec Carlotta Monterey, Nina a représenté

l'âme et sa beauté qui attire l'homme mais dont la conquête est difficile, comme l'ont chanté les "Fidèles d'amour", car la rose a des épines. "Nina is a rose, my rose" se dit Marsden, "exhausted by the long, hot day, leaning wearily toward peace..." (p. 211). Nina, c'est l'âme qui sommeille encore, comme la Belle au Bois Dormant : à deux reprises, au début et à la fin de la pièce, Nina s'endort, elle se repose, apaisée auprès du "Godfather", épuisée par son cheminement le long du tunnel noir des épreuves. De même que c'est l'âme qui anime le corps, c'est l'âme féminine qui guide l'homme sur le parcours de la vie. La femme est ainsi l'initiatrice, car il est dit que l'homme doit naître de la femme, mais il lui faut encore renaître par le féminin en lui. Skinner souligne que "In the language of poets, the feminine instinct of the soul has often brought maturity for the first time - that fullness of soul which brings peace, the very thing which O'Neill's Marco Polo refused to accept"²⁶. Mais Marsden, le "Godfather" a accepté ce féminin en lui, c'est une sorte de Père-Mère pour Nina, car s'il ne l'a pas engendrée physiquement, il a veillé à la seconde naissance de Nina, en la laissant mûrir, comme elle, à son tour, a fait mûrir ses hommes. Charlie est ici une sorte de figure androgyne ("one of those poor devils who spend their lives trying not to discover which sex they belong to !..." pensait à son propos Darrell à l'acte deux, sans percevoir la dimension spirituelle que pouvait représenter Charlie) (p. 86) ; Charlie est de même une figure christique, il est le père et la mère sur le plan spirituel, Mrs Evans représentant la mère terrestre qui ne peut être qu'une marâtre, comme la nature de Ronsard, et Nina est alors "the daughter of my sorrow" pour elle (p. 112). Seul le féminin bien développé chez Marsden pouvait lui donner l'intuition et la foi qui l'ont éclairé tout au long du drame. Le "Godfather" de l'acte neuf n'est pas le "God of Gods - the Boss" qui est toujours masculin, comme le dit Nina (p. 93). C'est un Father-Mother God vers lequel Nina se réfugie dans sa fragilité, celui-là même qui est au centre de la croix masculine et féminine, celui qui met fin au doute, et apporte "love with peace" (p. 222), le dieu protecteur qui a fait mûrir la semence en Nina.

C'est au génie seul qu'il appartient de transformer, de transposer, de métamorphoser, comme par un coup de baguette magique, la grisaille, la misère ou les bonheurs fugitifs de nos

vies quotidiennes, en œuvres d'art. *Strange Interlude* est l'une d'entre elles. Dans le pénombre d'une salle de théâtre, O'Neill, comme Prospero, a fait surgir devant nos yeux le spectacle de vies humaines "nel mezzo del caminn di nostra vita", au milieu du chemin de leur sombre interlude terrestre, égarés dans "une forêt obscure car la voie droite était perdue"²⁷, il a allumé sa lanterne magique "afin que le soleil chasse les ombres du mensonge" ("turn on the sun into the shadows of lies", p. 202), et puis, Nina une fois endormie, le spectacle a disparu à nos yeux. Alors seules les paroles de Prospero ont résonné dans la mémoire :

"we are such stuff

As dreams are made of, and our little life

Is rounded with a sleep"²⁸

NOTES

- 1 Avadhesh Kumar Singh, *The Plays of Eugene O'Neill*, New Delhi, Creative Publishers, 1991, p. 114.
- 2 Ann C. Hall, "A Kind of Alaska", Women in the plays of O'Neill, Pinter and Shepard, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1993, p. 20.
- 3 *Ibidem*, p. 17.
- 4 Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Creative Struggle*, The Decisive Decade 1924-1933, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992, pp. 103-104.
- 5 *Ibidem*, p. 104.
- 6 *Ibidem*, p. 104, "conventional men who live by lies".
- 7 *Ibidem*, p. 104.
- 8 *Ibidem*, p. 104.
- 9 Eugene O'Neill, *Three Plays of Eugene O'Neill*, New York, Vintage Books, 1959, p. 62. Désormais les indications de pages seront données entre parenthèses dans le texte de la communication.
- 10 Philip Wylie, *Generation of Vipers*, extrait dans *Les Etats-Unis par les Textes* par Pierre Dommergues, Marianne Debouzy et Hélène Cixous, Paris, Armand Colin 1969, p. 99.
- 11 Avadhesh Kumar Singh, op. cit., p. 113.
- 12 Cité dans *Contemporary Literary Criticism*, vol. 44, p. 263, première colonne.
- 13 Doris Alexander, op. cit., p. 112.
- 14 Richard Dana Skinner, *A Poet's Quest*, New York, Longmans, Green & Co., 1935, p. 192.
- 15 Doris M. Alexander, "Eugene O'Neill as Social Critic", dans *American Quarterly*, volume VI, winter 1954, Number 4, p. 358.
- 16 *Ibidem*, p. 358.
- 17 Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Creative Struggle*, op. cit., pp. 120-121.
- 18 Fabre d'Olivet, *Histoire Philosophique du Genre Humain*, Paris, Editions Traditionnelles, 1972, tome I, p. 56.

- 19 Sheaffer, *Son and Playwright*, pp. 239-240, cité dans Ann C. Hall, op. cit., p. 25.
- 20 Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Creative Struggle*, op. cit., p. 111.
- 21 *Ibidem*, pp. 111, 115.
- 22 *Ibidem*, p. 112.
- 23 *Ibidem*, p. 114.
- 24 Doris Alexander, *Eugene O'Neill as a Social Critic*, op. cit., p. 360.
- 25 Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Creative Struggle*, op. cit., p. 112.
- 26 Richard Dana Skinner, op. cit., p. 194.
- 27 Dante, *La Divine Comédie*, premiers vers de *L'Enfer*, Chant I, Traduction de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985, p. 27.
- 28 Shakespeare, *The Tempest*, IV, I, 148.