

Les Temps dans *Strange Interlude*

Susan BLATTÈS
(Grenoble III)

Si l'on peut être amené à étudier le fonctionnement temporel de n'importe quelle pièce de théâtre, dans une pièce comme *Strange Interlude*, la question se pose de façon plus urgente. Le titre lui-même est déjà un signe que le temps joue un rôle important (d'autres pièces d'O'Neill reprennent cette obsession du temps dans leurs titres : *Days without End*, *Long Day's Journey into Night*). La durée de la représentation de la pièce (plus de cinq heures) et celle des événements représentés (plus de vingt-quatre ans) sont d'autres signes qui soulignent que le temps n'est pas un simple cadre pour l'action, mais constitue peut-être le sujet même de la pièce.

Si l'on peut parler du temps au singulier comme thème de *Strange Interlude*, quand on parle du fonctionnement temporel d'une pièce de théâtre il convient de le considérer comme multiple. En effet, comme le souligne Anne Ubersfeld dans *Lire le Théâtre*, dans tout texte théâtral il faut distinguer au moins deux temps: le temps de la représentation et le temps représenté. Dans certains textes les deux tendent à se rapprocher, voire à se confondre, la continuité s'affirme et le temps semble irréversible. D'autres textes prévoient une distance entre les deux et renforcent l'impression du temps comme processus. D'après Ubersfeld : "Toute coupure temporelle conduit le spectateur (et déjà le lecteur) à reconstituer un rapport temporel qui ne lui est pas donné à voir, mais à construire"(p.209). Privilégier le discontinu ou le continu n'est pas innocent, mais le choix qui est fait n'est pas toujours constant, il est possible de voir plusieurs types de temps se rencontrer ou s'affronter dans un texte, ce qui semble être le cas chez O'Neill. Nous essayerons de voir comment la continuité et la discontinuité s'affrontent dans *Strange Interlude* et d'analyser les résultats de cette épreuve de forces.

I - LE TEMPS CONTINU

C'est certainement l'étirement temporel qui frappe le plus dans *Strange Interlude* (à la différence de l'unité de temps dans *Journey*). Cet étirement n'est pas seulement le fait du temps représenté, mais aussi le fait du temps de la représentation, l'un reflétant l'autre. Pour que le spectateur soit conscient de la marche du temps O'Neill a plusieurs outils à sa disposition. Tout d'abord, la marche du temps est au centre de la pièce dans le choix de l'écrivain de montrer les différentes étapes dans la vie d'une femme - avant et après le mariage, avant et après la naissance de son premier enfant, jusqu'à la vieillesse. En fait trois générations sont présentes : le père de Nina, (la mère de Marsden fait partie de la même génération, mais on ne la voit pas), la génération de Nina et celle de son fils. Ainsi, O'Neill peut nous montrer une série de morts et de naissances. On voit aussi les personnages grandir, vieillir et mourir. L'auteur accorde beaucoup d'importance à l'apparence physique des personnages (les signes de vieillissement par exemple) : il suffit de regarder les indications scéniques chaque fois qu'un personnage entre en scène.

Une autre façon de faire voir aux spectateurs le temps qui passe concerne le choix du lieu scénique. Celui-ci a une fonction primordiale dans la construction du temps (et d'autres fonctions évidemment qui dépassent le cadre de cette discussion). Dans la première partie de *Strange Interlude* un lieu scénique (il s'agit du bureau du professeur Leeds) est utilisé à plusieurs reprises, mais chaque fois avec des modifications pour signifier la marche du temps. La présence de Marsden à la place du professeur Leeds au début de l'acte II souligne l'absence de ce dernier, tout en suggérant des rapprochements entre le professeur et l'écrivain. Le fait que Marsden prend la place de Leeds n'est pas sans importance, comme nous le verrons plus tard. La présence d'Evans à cette même place au début de l'acte III souligne, au contraire, la différence entre le père de Nina et son mari. Ce dernier est mal à l'aise, entouré de désordre, incapable de se réaliser. La collision entre deux mondes est claire dans les indications scéniques :

The table, although it is the same, is no longer the Professor's table, just as the other furniture in the room, by its disarrangement, betrays that the Professor's well-ordered mind no longer trims it to his personality. The table has become neurotic. (p. 113)

Dans la deuxième partie de la pièce, le changement de lieu scénique signifie à la fois que des années ont passé et que les circonstances matérielles de la famille ont évolué. Même quand le lieu scénique change, le mobilier est toujours disposé de la même façon pour signifier la continuité dans le changement (voir le début de l'acte VII).

Mais il est évident que le dramaturge souhaite donner une impression plus précise du temps qui passe dans la pièce et souhaite avant tout renforcer la continuité entre les différentes étapes. Chaque acte montre une séquence dans la vie de ses personnages. Cette séquence est consacrée à un événement majeur qui constitue un moment marquant dans la vie de Nina. Mais, puisque les séquences elles-mêmes sont séparées par des intervalles parfois très longs, il faut que le dramaturge ait recours à des procédés particuliers pour éviter la rupture. En effet, l'étirement temporel tend à créer la discontinuité.

Pour permettre à la continuité de jouer même lorsque des années séparent deux actes, O'Neill tisse des liens solides entre les événements qui sont montrés. Chaque acte est situé dans le temps par rapport à l'acte précédent. Cette information n'est pas seulement donnée par les indications scéniques, elle figure aussi dans le dialogue. Nous nous contenterons de donner deux exemples : Marsden nous informe au début de l'acte III que Nina est mariée "depuis plusieurs mois" (p. 101), au début de l'acte VII, Nina précise qu'elle a trente-cinq ans (p. 171).

Les intervalles entre les actes, qui deviennent de plus en plus longs à partir de la deuxième moitié de la pièce, n'amènent pas une rupture dans l'enchaînement logique. La plupart du temps, rien de surprenant ne se passe entre les actes (la mort d'Evans entre l'acte VIII et l'acte IX est prévisible) ou bien les événements qui ont lieu dans l'intervalle sont annoncés à l'avance (le mariage de Nina entre II et III, l'avortement entre III et IV et la conception d'un autre enfant entre IV et V). Si quelque chose

arrive qui n'était pas prévu, comme la mort du professeur Leeds entre I et II, cet événement fait l'objet d'un commentaire dans le dialogue. Ainsi, Nina nous fait part de la transformation d'Evans depuis la naissance de son "fils" Gordon : "Sam makes a perfect father ... he's become a new man in the past year" (p. 149). Il en va de même au début de l'acte VII, où elle explique son inquiétude devant l'attitude de son fils qui semble s'éloigner d'elle (p. 171). Expliquant comment une dramaturgie en actes est facteur de suspense, Übersfeld dit: "A la fin de chaque acte, ce n'est pas une solution provisoire qui est présentée, mais une question violemment posée dont on attend la réponse" (p.232).

Mais O'Neill ne se contente pas d'informer les spectateurs, par l'intermédiaire de ses personnages de ce qui se passe dans les intervalles, il va plus loin et inclut dans le dialogue des rappels aux événements que les spectateurs ont déjà vus. Ainsi, au début de l'acte II, Marsden revient sur les déclarations faites à l'acte I par Nina concernant ses sentiments envers Gordon Shaw: "That last night Nina was here... she talked so brazenly about giving herself" (p. 79) Au début de l'acte IV, Evans nous rappelle la conversation qu'il y a eu entre Nina et sa mère (p. 114). Au début de l'acte VI, Nina revient sur le départ précipité de Darrell à la fin de l'acte V (p. 149). Ces rappels ont deux fonctions : renforcer les liens entre les actes pour créer la continuité et montrer comment les personnages sont marqués à jamais par ce qui leur arrive. O'Neill se sert surtout des monologues pour faire passer ces informations. Ce serait assez artificiel si un personnage avait l'air d'annoncer à un autre quelque chose que celui-ci sait déjà, c'est plus convaincant s'il a l'air de revenir dans ses pensées à une idée obsédante.

Même lorsque les rebondissements se produisent à l'intérieur d'un acte, il s'agit de surprises pour le ou les personnages, le spectateur, lui, a déjà été averti dans les monologues de ce qui pourrait arriver. Les révélations de Mrs Evans à Nina dans l'acte III sont plus ou moins dévoilées dans la discussion précédente avec son fils. Après une allusion à la tante qui est folle, elle dit :

If only she isn't going to have a baby...if only she doesn't care so much about having one... I got to have it out with

her ..got to ! ...no other way in mercy ... in justice ... this has got to end with my boy (p. 105).

Ce sentiment d'inévitabilité est la marque du temps tragique qui entraîne les personnages vers leur destin. On sait l'intérêt porté par O'Neill à la tragédie, l'oeuvre qui suit *Strange Interlude* sera *Mourning Becomes Electra*, et même si les opinions divergent concernant d'autres éléments de *Strange Interlude*, il nous semble que la façon d'enchaîner les événements de la pièce rappelle la forme tragique. Pourtant les personnages dans *Strange Interlude* ne sont pas toujours sous l'influence du temps continu, le temps cyclique a aussi son mot à dire.

II - LE TEMPS CYCLIQUE

Le temps cyclique se montre sous différentes formes. On voit que les personnages sont plus ou moins prisonniers de leur passé. Darrell, qui semble le plus libre à cet égard, est présenté comme un personnage sans passé, sans parents du moins. Ainsi, il semble s'intégrer plus facilement que les autres dans le temps continu. Mais sa rencontre avec Nina l'empêche de suivre son propre destin :

My work was finished twelve years ago. As I believe you know, I ended it with an experiment which resulted so successfully that any further meddling with human lives would have been superfluous.(p. 172)

Quand la trajectoire de Darrell heurte celle de Nina sa carrière est terminée. Physiquement il est amoindri, psychiquement il est amer (voir p. 170). En revanche, quand il prend ses distances, il redécouvre d'autres intérêts et arrive même à jouer le rôle de père auprès de son jeune assistant, il rajeunit (voir p. 187). Le temps linéaire est ainsi contesté par le temps cyclique. Nina, pour sa part, semble vouloir s'affranchir du passé et vivre sa vie de femme au cours de l'acte V, mais ce moment est éphémère. Comme c'est souvent le cas dans *Strange Interlude*, son désir est décalé par rapport à celui de Darrell. Lorsque Darrell sera prêt, elle ne le sera plus. Elle sera devenue

mère, retombée sous l'influence du passé. Marsden, lui, n'a jamais essayé de rompre avec le passé et il lui suffit d'attendre que Nina redevienne comme avant. Quand elle lui demande de l'épouser à la fin de la pièce, il répond: "I knew the time would come at last when I would hear her ask that" (p.220).

L'influence du passé est un exemple du temps cyclique, il y en a d'autres. Plusieurs cycles coexistent, donnant lieu à ce que Ubersfeld appelle "les temps décalés" (*Lire le théâtre*, p.214). Citons d'abord les saisons et l'alternance nuit/jour qui sont signalées dans les indications scéniques. Au début de chaque acte, il est précisé à quel moment de la journée et pendant quelle saison l'action a lieu. (Il n'est pas dit comment le metteur en scène doit le montrer aux spectateurs, mais ce n'est pas un problème insurmontable.)

Le choix de situer l'action de jour ou de nuit, au printemps ou à l'automne (les saisons préférées de l'auteur dans *Strange Interlude*) est en soi significatif. Si O'Neill associe le printemps et le matin avec la naissance (acte III et acte V) et le soir et l'automne avec la mort (acte II et acte IV), cela n'a rien de surprenant. Mais il faut souligner comment O'Neill fait alterner jour et nuit, printemps et automne d'un acte à l'autre pour refléter les états d'âme de Nina, qui sont parfois en contradiction avec ceux des autres. On peut comparer le printemps décrit par Nina au début de l'acte III : "Around it are acres and acres of apple trees in full bloom, all white and pinkish and beautiful, like brides tripping out of church with the bridegroom, Spring, by the arm" (p.98) à la description faite par Marsden au début de l'acte V :

Darrell !... and Nina !...there's something in this room ! something disgusting ! like a brutal, hairy hand, raw and red at my throat ! ...outside it's April... green buds on the slim trees the sadness of spring.(p. 140)

A partir de la deuxième partie, cette alternance s'arrête, pour Nina le temps des grands bouleversements est fini. Nina est au comble de son pouvoir à l'acte VI, mais comme pour suggérer que son bonheur sera de courte durée, l'action se passe le soir à l'automne. Presque toute l'action de la deuxième partie a lieu

l'après-midi ou le soir et à l'automne. L'automne et le soir sont associés évidemment à la vieillesse. Il est intéressant de noter que c'est l'écrivain, Marsden, qui fait cette association:

My life is cool green shade wherein comes no scorching zenith sun of passion and possession to wither the heart with bitter poisons...my life gathers roses, coolly crimson, in sheltered gardens, on late afternoons in love with evening ... roses heavy with after-blooming of the long day, desiring evening ... my life is an evening ... Nina is a rose, my rose, exhausted by the long, hot day, leaning wearily toward peace. (p.211)

Le style est excessivement fleuri, mais l'idée est claire. Pour lui, midi est associé à la passion, l'après-midi donc marque la fin de la passion, la paix et la purification. En parlant de Darrell, à la fin de la pièce, Marsden dit: "He's all heat and energy and the tormenting drive of noon ... can't he see she is in love with evening ?" (p.219). Mais O'Neill, comme s'il voulait nous mettre en garde contre les clichés de l'écrivain, donne une autre association possible au mot "afternoon". Pour Nina et Darrell, l'après-midi évoque leur amour. Il y a de nombreuses allusions à leurs après-midi dans la pièce (p. 132, 154, 164, 220).

Le rappel des saisons et l'alternance jour/nuit servent aussi à suggérer l'éternel retour au point de départ. Cette circularité est renforcée dans la pièce par l'alternance naissance/mort qui rythme la pièce et qui est soulignée par Nina au début:

We should have imagined life as created in the birth-pain of God the Mother. Then we would understand why we, Her children, have inherited pain, for we would know that our life's rhythm beats from Her great heart, torn with the agony of love and birth. And we would feel that death meant reunion with Her, a passing back into Her substance, blood of Her blood again, peace of Her peace ! (p.93)

Les signes du retour à la fin de la pièce sont multiples. Nina s'apprête à retrouver son "père" dans la personne de Marsden; elle lui dit: "Thank you, father" (p.222) et semble le considérer comme son père. De plus, elle veut retourner vivre dans la maison de son vrai père. Son fils, Gordon, vient de

s'envoler comme son fiancé, Gordon, l'avait fait avant. Le départ du fils évoque pour Nina la mort de son fiancé: "O Mother God, protect my son ! ...let Gordon fly to you in heaven ! .. quick, Gordon ... love is the Father's lightning ! Madeline will bring you down in flames !" (p.206). C'est comme si elle n'avait jamais eu de fils. Sa vie de mère est vécue comme un intermède puisque la vie elle-même en est un . Nina dit à Marsden à la fin : "Our lives are merely strange dark interludes in the electrical display of God the Father" (p.221). Cette absence de temps, qui est suggérée par le titre, rappelle la définition du temps mythique donnée par Ubersfeld dans *L'École du spectateur* : "Le temps du mythe est un temps autre que les signes montrent sans rapport avec la quotidienneté du spectateur ni avec une vie quotidienne imaginaire du personnage" (p.249).

III - LE TEMPS HISTORIQUE

L'analyse du temps dans *Strange Interlude* serait incomplète, si mention n'était pas faite du temps historique. Rappelons la définition donnée par Ubersfeld dans *L'École du spectateur* :

La représentation d'une fiction qui se fonde sur le temps de l'histoire est en relation avec les moments de la vie sociale où l'avance de l'histoire, le processus du changement sont particulièrement visibles. (p.251)

L'Histoire n'intervient pas souvent de façon directe dans la pièce, mais plutôt indirectement. Les allusions à la première guerre mondiale permettent à O'Neill d'associer le sort de son personnage, Nina, à un phénomène plus large, à une période de bouleversements profonds. Le fait que le fiancé soit mort à la guerre ne peut que renforcer son statut de héros aux yeux de Nina, et même aux yeux des autres (voir les remarques d'Evans à la page 82). Mais si l'Histoire intervient dans la vie de Nina de façon si brutale au début, ce n'est pas le cas par la suite. Nina, Marsden et Darrell se retirent du monde extérieur et vivent repliés sur eux-mêmes. On viendra au cas d'Evans dans un instant. Nina est toujours vue en famille. Sa tentative de fuite, en travaillant à l'hôpital, n'ayant pas réussi, elle reste chez elle. Quant à

Marsden, il est toujours à la recherche d'une mère protectrice et semble fuir le monde. Il prétend avoir besoin de calme et de solitude pour écrire. Au début de la pièce, il oppose cette ville paisible dans le New England à l'Europe, d'où il vient: "I couldn't stand it. There were millions sitting up with the corpse already, who had a family right to be there - I was wasting my time too. I couldn't write a line" (p.65). Le comportement de Marsden rappelle le besoin de solitude et d'isolement du professeur Leeds, sans parler du cas d'O'Neill lui-même.

La situation de Darrell est semblable, mais son comportement est différent. Sa rencontre avec Nina met fin à sa carrière et, de ce fait, rompt ses liens avec l'extérieur. Il essaye de fuir, mais revient toujours. S'il s'installe sur une île, ce n'est pas par hasard, c'est souvent dans les îles que les personnages d'O'Neill vont se réfugier (*Mourning Becomes Electra*). Nina souligne que Darrell n'a pas de but dans sa vie : "No woman can make a man happy who has no purpose in life !" (p.171).

La marche de l'Histoire semble avoir peu de prises sur ces personnages, parce que le dramaturge s'intéresse surtout à leur vie intérieure. Cependant, leur monde n'est pas hermétiquement clos, l'air du temps s'y infiltre parfois. C'est surtout Marsden, l'écrivain, qui semble y être le plus sensible. C'est lui qui ironise sur la mode de la psychanalyse lors de sa première rencontre avec Darrell :

What's his specialty ? ...neurologist, I think ... I hope not psychoanalyst ... a lot to answer for, Herr Freud ! ... punishment to fit his crimes, be forced to listen eternally during breakfast while innumerable plain ones tell him dreams about snakes ... pah, what an easy cure-all ! ... sex the philosopher's stone ... "O Oedipus, O my king ! The world is adopting you !" (p.86).

Ces remarques nous renseignent aussi bien sur le personnage lui-même que sur l'intérêt porté par les intellectuels de l'époque à ce sujet; elles permettent aussi à O'Neill de prendre ses distances à l'égard de cette mode.

C'est aussi Marsden qui place la réussite spectaculaire d'Evans dans les affaires dans un contexte historique :

What a fountain 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)

Ailleurs, en décrivant Evans, il parle d'un "adolescent mind in an adolescent country" (p. 156). Le point de vue de Marsden demande à être nuancé pour deux raisons. Premièrement, en tant qu'intellectuel, il se croit supérieur aux hommes d'affaires. Deuxièmement, son attitude est marquée par le changement qui intervient dans ses rapports de force avec Evans. Marsden et Darrell profitent tous les deux de la réussite d'Evans, qui influence leur vie malgré eux : "Our backing Sam has made Marsden and me so wealthy that we're forced to take up hobbies" (p. 173)

Comment doit-on interpréter la montée en puissance d'Evans par rapport au temps circulaire qui semble diriger le sort des autres personnages ? La carrière d'Evans connaît une progression ininterrompue :

Evans is simply Evans, his type logically developed by ten years of continued success and accumulating wealth, jovial and simple and good-natured as ever, but increasingly stubborn and self-opinionated. (p.188)

Dans ce passage la progression linéaire est claire. La réussite matérielle d'Evans est visible dans la succession de décors de plus en plus luxueux à partir de l'acte VI. La villa prétentieuse décrite dans les indications scéniques de l'acte IX est l'aboutissement de ce parcours ; celui qui n'a rien au début, devient riche et puissant. Mais O'Neill semble nuancer le cas d'Evans. C'est le seul personnage qui s'inscrit pleinement dans le temps historique, il est isolé par rapport aux autres sur une trajectoire à part. De plus, sa réussite est fondée sur deux mensonges: il ne connaît pas la vérité au sujet de son père et il doit son succès à un fils qui n'est pas le sien. Sa mort le met hors jeu et marque la fin de l'influence du temps historique. Sa vie est ainsi devenue un autre intermède.

Il nous semble que vouloir situer tous les événements de la pièce dans l'Histoire, dans le temps réel des spectateurs est une erreur. Dire que l'action des deux derniers actes se passe en 1944, comme le fait T. Bogard dans *Contour in Time*, nous paraît trompeur, surtout quand il ajoute, de façon quelque peu paradoxale: "Time becomes a matter of emotional movement, independent of calendars and clocks, from everything indeed, except the autumnal season" (p.306)

De même, il nous semble insuffisant de rapprocher les événements de la pièce avec les événements réels dans la vie de l'écrivain. Dans une étude qui est l'aboutissement d'un travail minutieux et passionnant, Doris Alexander montre comment le théâtre d'O'Neill suit les péripéties de l'homme. Dans le chapitre consacré à *Strange Interlude*, les parallèles notés sont fort intéressants et nous aident à mieux comprendre la pièce. Il s'agit de *Eugene O'Neill's Creative Struggle: The Decisive Decade 1924-1933*. Mais en fin de compte, le spectateur, lui, est surtout frappé par ce qu'il voit sur scène. Que voit-il ? Ce sont les signes de retour en arrière qui dominent: retour à l'enfance pour Nina, pour qui la rébellion contre l'autorité parentale a pris fin:

You're so restful, Charlie. I feel as if I were a girl again and you were my father and the Charlie of those days made into one. I wonder is our old garden the same ? We'll pick flowers together in the aging afternoons of spring and summer, won't we ? It will be a comfort to get home to be old and to be home again at last. (p.222)

On peut noter, en conclusion, que le passé exerce une influence de plus en plus forte dans le théâtre d'O'Neill. Petit à petit, il va délaisser le présent, pour montrer le passé dans ses pièces: son propre passé. Il est significatif qu'il a préféré détruire presque tout du cycle de pièces qu'il avait consacré à l'histoire des États-Unis.

Souvent au théâtre, ce sont les signes spatiaux qui servent à créer le temps. Dans cette pièce, O'Neill arrive aussi à faire l'inverse: à se servir du temps théâtral pour créer une image de la place de l'être humain dans le monde. En effet, la collision de trois temporalités dans *Strange Interlude* permet aux spectateurs

de suivre les chemins tortueux empruntés par chaque personnage: chemins avec montées et descentes, croisements et bifurcations, sens uniques et retours en arrière - images spatiales du destin humain.

Bibliographie

O'NEILL, Eugene. *Three Plays of Eugene O'Neill*, New York : Vintage Books, 1961.

ALEXANDER, Doris. *Eugene O'Neill's Creative Struggle : The Decisive Decade 1924-1933*. Pennsylvania State University Press, 1992.

BOGARD, Travis. *Contour in Time : The Plays of Eugene O'Neill*. New York : Oxford, University Press, 1972.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris : Editions sociales, 1977.

UBERSFELD, Anne. *L'École du spectateur*. Paris: Editions sociales, 1981.