

La sexualité dans *Strange Interlude*.

Thierry DUBOST
(Université de Caen)

Lorsque *Strange Interlude* fut représentée pour la première fois en 1928, elle fut accueillie avec réserve en de nombreux lieux et son contenu fut jugé très sévèrement, puisque selon les termes employés par la troisième épouse de l'auteur, elle fut "hated in Germany"¹ et interdite de représentation à Boston. L'avortement subi par Nina choqua sans doute les défenseurs des valeurs morales de l'époque, lesquels assimilèrent probablement *Strange Interlude* à *Desire Under the Elms*, qui avait été considérée par certains comme un plaidoyer en faveur des infanticides. Même si l'avortement de Nina ne constitue pas le centre de l'intrigue, le fait qu'elle y ait recours est important car cet épisode au contenu tragique permet de compter la pièce au nombre des oeuvres sérieuses. L'adultère, et même des plaisanteries faciles auraient sans doute été tolérées dans une comédie légère, mais la double évocation d'un adultère et d'un avortement qui mettait en relief la gravité du discours tenu pouvait difficilement être acceptée dans une oeuvre théâtrale de l'époque. En effet, loin d'être prise en compte sous son aspect grotesque, la sexualité devient un sujet de réflexion, et l'auteur montre que cette dimension à la fois intime et sociale joue un rôle essentiel dans la vie des personnages.

Avant d'aborder l'étude de la sexualité dans *Strange Interlude*, il faut peut-être souligner qu'il ne s'agit pas là d'un thème secondaire. S'il fallait démontrer l'importance octroyée aux rapports extra-conjugaux et à tout ce qui relève de la sexualité, il suffirait de se reporter au discours de Marsden, lorsqu'il dessine à grands traits le contenu de son prochain roman. A ce stade (au terme de sa recherche personnelle), il se présente comme le gardien de la vérité. Il tente donc de recueillir autant d'informations que possible relatives à ce qui se déroule autour de lui, afin de les inclure dans ce qui, à ses yeux, sera son premier véritable roman. Faire un portrait de l'artiste au travail, consignait ce que les spectateurs sont en train de voir est une

façon d'insister sur le lien qui unit ce qui est présenté sur scène et la vie elle-même. Certes, du point de vue de l'écriture, on est en droit de considérer que le procédé est quelque peu grossier. Cependant, ce qui importe dans la perspective qui est la nôtre est le fait qu'il insiste sur ce qu'il considère comme un élément clef de l'existence.

MARSDEN. ... "This is life and this is sex, and here are passion and hatred and regret and joy and pain and ecstasy, and these are men and women and sons and daughters whose hearts are weak and strong, whose blood is blood and not a soothing syrup!"²

Marsden dit cela à l'acte huit, et ses propos constituent une réflexion générale sur ce qui s'est passé jusqu'alors. La tentative O'Neillienne consistant à représenter un "réalisme véritable" signifiait qu'il espérait montrer ce qu'il croyait être la Vérité. Si l'on analyse le début de la phrase de Marsden, on remarque que l'auteur, par l'intermédiaire de celui-ci, réaffirme son désir d'être aussi proche que possible du réel. Ainsi, l'absence de rupture entre la réalité et sa représentation est elle indiquée par l'expression "this is life" et non par exemple, par "this is a representation of life". Dans le même temps, et ceci est essentiel, il affirme que la vie ne peut être dissociée de la sexualité. "This is life and this is sex". La répétition de "this is" et la présence de "and" permet non seulement d'établir un rapport entre les deux mots, mais tend à réduire la vie à la sexualité. En d'autres termes, O'Neill semble affirmer ici que le fait de montrer les désirs, les besoins de chaque individu dans le domaine de la sexualité est une façon de mettre à jour leur véritable personnalité. Une telle équation peut paraître un peu primaire ; elle permet cependant de souligner l'importance accordée à la sexualité dans *Strange Interlude*. A de nombreuses reprises, l'auteur nia avoir été influencé par Freud, mais la façon dont il assimile la vie d'un individu à son comportement sexuel paraît résulter d'une lecture récente et imparfaite des théories freudiennes. A cet égard, le caractère presque didactique des propos de Marsden ne s'est guère amélioré avec le temps, à cause de son côté simpliste. Il serait sans doute injuste de condamner O'Neill pour son manque de recul. Cependant, force est de constater que si cette relecture de la vie de l'homme en mettant l'accent sur son comportement

sexuel a paru novatrice au public de l'époque, elle risque de paraître primaire, voire grotesque à un public contemporain³.

Assimiler la vie à la sexualité signifie que la manière dont les êtres ou la société réagissent quand ils y sont confrontés révèle qui ils sont. Paradoxalement, Marsden, dont les paroles montrent que la sexualité est ce qui importe le plus, est présenté comme une sorte de personnage asexué qui, en dépit de son amour mi-paternel, mi marital pour Nina, s'est révélé incapable d'accepter l'attrance physique qu'il éprouvait pour elle.

DARRELL. ... has the talent but doesn't dare... afraid he'll meet himself somewhere... one of those poor devils who spend their lives trying not to discover which sex they belong to!...⁴

Les derniers mots qu'il prononce sont quelque peu ambigus, car ils pourraient laisser croire que Marsden craint de découvrir qu'il est homosexuel, mais sa conversion tardive aux joies du mariage semble indiquer le contraire. Il faut noter qu'en dépit de son caractère, jugé provocateur par certains, la vision de l'amour, ou de l'attrance sexuelle entre les êtres, demeure tout à fait orthodoxe. En effet, elle est présentée dans une perspective unique, c'est-à-dire que les hommes sont attirés par les femmes et réciproquement, sans qu'il soit fait allusion à des amours homosexuelles. L'homosexualité latente, l'amitié qui lie les hommes entre eux, mériterait sans doute d'être étudiée de plus près, mais il ne semble pas que dans *Strange Interlude*, cela soit une question essentielle. C'est pourquoi, on interprétera le comportement de Marsden d'une manière autre, en le mettant en rapport avec le lien qu'il établit entre la sexualité et la vie. A première vue, son rejet de la sexualité est puéril, mais fondamentalement, il lui est impossible de devenir un homme, car du vivant de sa mère, il restera avant tout un fils dévoué. Nina évoque sa situation un peu plus tard, mais ses sentiments sont mitigés, car elle mesure les risques qu'il encourt en restant un fils éternel. Elle prend acte de l'amour qu'il éprouve pour sa mère, mais lui reproche d'être incapable de se libérer de la forte emprise maternelle qui l'étouffe.

La peur doit également être prise en compte, mais cela ne fait que souligner l'existence d'un lien inaltérable entre la

sexualité et la vie. Le comportement frileux de Marsden en ce domaine est expliqué lorsqu'il avoue à Nina que l'existence lui fait peur.

Le manque d'expérience de Marsden ne signifie par qu'il ignore ce qui se déroule autour de lui. Une sorte de sixième sens, qui souvent confine à l'omniscience, lui fera par exemple découvrir la nature des liens qui unissent Nina à Darrell et, en dépit de ses très fortes inhibitions, il demeure un excellent observateur.

MARSDEN. (*looking at Evans - contemptuously thinking*)

What a poor simpleton Sam is!... boasting of his virtue!... as if women loved you for that!... they despise it!⁵

Ses paroles font figure de commentaire, de jugement émis par l'auteur à l'endroit des personnages. Ici, il critique l'innocence de Sam car, symboliquement, son aveuglement révèle une sorte d'impuissance. Il y a des points communs entre Marsden et Sam, cependant, à l'inverse de son ami, Marsden n'est pas dupe ; il a vaguement conscience de la vérité, tandis qu'Evans appartient au monde des aveugles.

Dans les propos de Marsden, on retrouve l'idée O'Neillienne de ce qu'un homme devrait être et de ce que les femmes sont censées aimer. Dans ce discours, on perçoit l'influence de Schopenhauer, manifestée par l'idée selon laquelle un homme se doit de montrer sa virilité. Dans l'optique O'Neillienne, la force est un élément essentiel dans le processus de séduction des femmes par les hommes. Le commentaire désobligeant de Marsden à propos de Sam renvoie à la réflexion de Nina lorsqu'elle compare les mains de Darrell et celles de son mari, dont elle critique la faiblesse, sachant que les caractéristiques physiques des personnages reflètent manifestement leur personnalité véritable⁶. Le fait que Sam ne s'affirme pas en tant que "healthy male", pour reprendre les termes de Mrs Evans, le rapproche de Marsden, et la conclusion que l'on peut en tirer est qu'aucun homme ne saurait accéder à l'existence véritable avant d'avoir rendu dignement hommage aux charmes de Vénus.

Métaphoriquement, le fait que Sam se vante de son innocence est en quelque sorte une déclaration de virginité et cela correspond parfaitement à l'image enfantine qui lui sera associée tout au long de la pièce. Gordon prend la suite de son "père", dans la mesure où il ne saurait imaginer que sa mère ait pu entretenir une relation coupable avec Darrell. Contrairement à lui, sa fiancée n'est pas dupe. Madeline a une vision beaucoup plus réaliste de la situation, et le regard qu'elle pose sur l'ingénuité de son fiancé n'est guère flatteur⁷. Dans son cas, comme dans celui de Nina lorsqu'elle juge Marsden, on relève une attitude contradictoire. Il y a en elles une sorte de compassion amoureuse envers leurs proches s'ils se révèlent incapables de faire face à la réalité de la vie, mais malgré cela, elles ne peuvent s'empêcher de poser un regard méprisant sur leurs compagnons. Lorsque, grâce au monologue, le spectateur découvre les pensées des protagonistes, il rencontre souvent cette attitude ambivalente. Elle consiste pour les personnages à juger sévèrement une personne qu'ils aiment, mais ils ne parviennent pas à la considérer comme leur égal. Cela concerne Evans, Nina, Marsden, Darrell, et Madeline et, en général, fonctionne dans les deux sens. Si l'on juge Nina et Madeline selon les critères moraux habituels, elles ne sont nullement supérieures à ceux de leurs amis dont elles critiquent l'aveuglement, mais ici la perspective est différente. Nina par exemple, s'est souvent trompée de chemin, mais ce qui est reproché tant à Sam qu'à Gordon est leur incapacité à entrevoir la vérité, ainsi que leur constant aveuglement. En conséquence, ce handicap fait d'eux des êtres inférieurs. Ce constat est d'importance car il y a un principe fondamental dans la pièce, et pourrait-on ajouter dans toute l'oeuvre d'O'Neill, qui veut que l'on ne peut être soi-même, un individu complet, tant que l'on reste en proie à des illusions. A cet égard, le manque de compréhension de Sam et de Gordon quant à la manière dont les êtres gèrent leur comportement sexuel fait qu'ils demeurent incapables de comprendre le monde, et resteront donc confinés dans le royaume de l'illusion, aveuglement et niaisement heureux.

Quelles qu'en soient les raisons, la peur ou l'aveuglement, le fait de ne pas assumer sa sexualité est présenté sous un aspect négatif, car cela signifie que les personnages sont incapables de

gérer leur propre vie. Ils tentent d'échapper au réel en se retranchant derrière des clichés et ainsi, même s'ils n'en n'ont pas conscience, vivent dans un monde irréel, dans lequel ils ne pourront jamais trouver le bonheur en raison du caractère profondément superficiel de leur quête existentielle.

La chasteté est-elle véritablement condamnée ? Au vu des remarques précédentes, il serait tentant de répondre par l'affirmative. Cependant, il faut prendre en compte l'évolution du discours tenu par les protagonistes. En effet, si l'on étudie l'ensemble de la pièce, on peut s'interroger sur ce point. Lorsque le rideau tombe, la vision que l'on a de la vie des personnages est totalement changée, et contrairement à ce qui avait été dit à propos de Marsden lors de la première scène, le fait d'être chaste prend une autre signification lorsque l'on atteint un âge mûr. Vingt-cinq années se sont écoulées entre le premier et le neuvième acte. A la fin de la pièce, Charlie a environ soixante ans, et sa vie est en grande partie caractérisée par son abstinence sexuelle. Vu sous cet angle, il ne correspond nullement à la définition des êtres précédemment citée, dont les vies n'étaient pas des "fairy tales and whose blood was no soothing syrup". Cependant, au neuvième acte, son asexualité est cohérente avec son absence de désir, donc il n'y a plus de contradiction entre son existence même et une absence d'activité sexuelle. Son mariage avec Nina n'a que peu de rapports avec la réalisation d'un désir sexuel inassouvi. Il relève davantage de la cohabitation de deux êtres humains ayant atteint la vérité ultime (dans son acception bouddhiste), laquelle implique une indifférence totale face aux désirs, (ce qui inclut indirectement le désir de la chair).

Tous les personnages ne rejettent pas la dimension sexuelle de leur vie parce qu'ils sont inhibés. Ainsi, la chasteté de Mr et Mrs Evans est-elle expliquée par la crainte de voir naître un enfant anormal, s'ils consomment leur union sans prendre de multiples précautions. Forte de son expérience malheureuse, Mrs Evans conseille à sa belle fille de trouver un "healthy male" afin de concevoir un enfant, et de couler des jours heureux en compagnie de Sam par la suite. Il y a un aspect conte de fées dans ses propos, mais elle prédit que le choix que Nina effectuera concernant sa sexualité sera déterminant, et lui vaudra d'avoir une vie de rêve, ou transformera celle-ci en cauchemar. Elle lui

donne un conseil, qu'elle même n'a pu se résoudre à mettre en pratique, en partie pour des raisons religieuses, mais aussi parce qu'elle ne pouvait accepter de tromper son mari malgré les effets positifs espérés. On constate ici une grande distance entre les propos tenus et les actes, signe peut-être de la faiblesse humaine. Il n'y a pas lieu de s'en étonner si l'on se remémore *Now I Ask You*, une comédie de jeunesse écrite en 1917. On voyait une jeune femme militer en faveur de l'amour libre, et l'on se souviendra du portrait caustique qui se dessinait quand elle se révélait incapable d'accepter que son mari aille au théâtre en compagnie d'une de ses amies.

Strange Interlude est dans le droit fil de la pièce précitée, car si la sexualité occupe une place centrale, jamais elle ne devient banale. L'attitude de Mrs Evans révèle qu'en dépit du discours tenu par elle-même ou par Darrell, et qui consiste à réduire l'accouplement à son aspect animal, on ne saurait limiter ses effets à un niveau physique. Potentiellement, l'acte sexuel cache deux réalités contradictoires, lesquelles ne sauraient coexister, et qui résultent des liens qui se tissent entre les êtres. Nina en fait l'expérience : Le premier aspect est l'amour, lorsqu'elle trouve un amant idéal et rencontre Darrell. Le second est la perte de soi. Même si, dans la perspective O'Neillienne, une rédemption est toujours possible, on voit dans quelques pièces que le fait d'avoir des rapports sans éprouver de sentiments amoureux peut conduire à un anéantissement moral de la personne, et être une expérience totalement destructrice.

Après l'examen des réponses individuelles concernant la sexualité, il paraît souhaitable d'élargir le champ d'étude. Nous nous attacherons au rapport entre l'impossibilité qu'il y a pour l'individu d'avoir une vie sexuelle correspondant à ses désirs ou à ses besoins, et le rôle de la société.

Après avoir découvert le malheur qui frappe Sam, Nina ne sait que faire, car bien que Mrs Evans lui ait dit de se mettre en quête d'un autre partenaire, elle ne trouve pas la force d'agir en ce sens.

NINA. But she is ashamed, it's adultery, it's wrong.⁸

Le bien et le mal ne sont pas des concepts qui existent en soi. Ils sont définis par les êtres, la société, ou la religion. L'adultère est l'un des péchés capitaux, et bien que Nina ne croie pas en Dieu (le père), elle reste prisonnière de critères moraux émanant d'une société qui porte la marque des valeurs judéo-chrétiennes. Ce n'est pas la première fois qu'elle se trouve face à un besoin contraire aux valeurs morales définies par la communauté. On garde en mémoire sa propre définition d'elle-même, "Gordon's silly virgin", ses propos indiquant que les rapports de l'individu et de la société sont placés sous le signe du conflit. Cette fois, Nina a peur d'agir, car dans le passé la hardiesse de son comportement l'avait menée au désastre. C'est pourquoi elle a besoin de conseils avant de s'engager dans une autre voie, afin de se libérer du carcan moraliste de la société, car en accédant à la liberté sexuelle, elle pourrait enfin être elle-même. Grâce à Darrell, elle parvient à surmonter cette nouvelle épreuve, alors qu'au moment du départ de Gordon, elle n'avait pas trouvé en elle la force de passer outre les interdits communautaires. On constate donc que les valeurs morales définies par la société jouent un grand rôle dans la vie des personnages. Paradoxalement, et bien que la sexualité concerne leur être le plus intime, ils ont du mal à faire abstraction des lois qu'on leur a enseignées, et les rejettent à grand peine. Ils tendent à les respecter, même lorsqu'ils comprennent qu'elles ne répondent pas à leurs besoins, et pourraient être ignorées, sans que quiconque en souffre. Travis Bogard cite Henry Adams, lequel trouve la source de ces comportements dans le puritanisme, et dans l'image qu'il donne de la femme dans la société américaine.

The Woman, he wrote, had once been supreme" but in America, she had been covered with fig leaves by Puritans who knew that "sex was sin". Nevertheless, Adams noted, the Puritans knew that The Woman, in whatever representation she was made manifest, was not worshipped for her beauty: "She was goddess because of her force; she was the animated dynamo; she was reproduction-the greatest and most mysterious of all energies; all she needed was to be fecund."⁹

A cet égard, ce qui est dit dans la pièce par Darrell, mais également par Nina, correspond à la vision d'Adams. Après son amère expérience auprès des soldats blessés, Darrell, qui à ce stade est uniquement perçu comme médecin, souligne que dans le cas de Nina, la maternité sera salvatrice. Une fois encore, la science prétend détenir toutes les réponses, et ses recommandations ont des allures de citation freudienne¹⁰. A l'acte quatre, Nina s'accorde avec lui sur ce point, car bien qu'elle soit insatisfaite de sa relation conjugale, sa seule préoccupation est de donner naissance à un enfant, sans que Sam en pâtisse, et sans sortir du cadre familial dans lequel elle a accepté d'entrer. Le divorce est exclu pour des raisons expliquées dans l'intrigue, mais l'épanouissement sexuel reste contingent, jusqu'à ce qu'elle découvre le plaisir en compagnie de Darrell (la frustration ressentie jusqu'alors étant partie intégrante de son sacrifice). Ce thème du sacrifice, de l'épouse qui veille sur son mari resurgira après la crise cardiaque de Sam, lorsque la dimension sexuelle sera passée aux oubliettes.

Dans la perspective puritaine, devenir mère est le but de toute femme. Confrontées à de tels principes, selon lesquels les relations sexuelles ne sauraient être que maritales, et en rapport avec l'enfantement, nous constatons que les femmes, dont Nina est le symbole, voient leurs désirs réfrénés par une société répressive. Même si O'Neill ne partage pas entièrement le point de vue qui consiste à lier exclusivement la sexualité à l'enfantement, force est de reconnaître que les figures maternelles occupent une place de premier rang dans son théâtre et *Strange Interlude* ne fait pas exception à la règle. En effet, O'Neill assimile la maternité à une sorte de renaissance, au cours de laquelle la femme est en symbiose avec le monde environnant et peut enfin atteindre l'unité. Le rejet de Dieu le père, au profit de la déesse mère, associée à l'enfantement, mérite également notre attention, car cela signifie que la procréation est assimilée à un don divin.

Dans cette perspective, l'avortement devient le pire des crimes puisque cela consiste à détruire ce qui est présenté comme le plus beau cadeau fait par la nature et la déesse mère aux êtres humains. C'est pourquoi, il vaut de noter que la position de Nina est très clairement définie, et on doit garder en mémoire son refus

instinctif d'un avortement. Mrs Evans lui explique qu'il n'y a pas d'autre alternative, en conséquence, Nina ne porte pas seule la responsabilité de ce crime. On la voit au troisième acte, déchirée entre son amour maternel et une logique salvatrice pour Sam (logique dont les prémisses sont quelque peu étranges, il est vrai). A ce stade, elle n'existe pas en tant que sujet mais en tant qu'objet, dans la mesure où elle se trouve prise dans un conflit (dois-je ou ne dois-je pas avorter?), et soumise à des forces contraires (Mrs Evans, la société, le destin), ensemble de forces qu'elle ne saurait maîtriser.

Un cadre social plus étroit, celui de la famille, se révèle essentiel pour les personnages. Lorsque Nina fait état de son désir inassouvi, elle énumère quelques raisons qui l'ont réduite à cet état de frustration. Au nombre des causes, figurent le respect de l'honneur pour Gordon, sa propre faiblesse, le poids de son éducation, puis elle fait référence à son père, disant que le fait d'avoir des rapports sexuels avant son mariage aurait été une trahison envers le professeur Leeds. Dans une autre scène, centrale dans la perspective sexuelle qui nous occupe à présent, Marsden fait également référence aux liens familiaux.

MARSDEN. test of manhood... ashamed to face Jack again unless... fool! I might have lied to him! but I honestly thought that wench would feel humiliated if I... oh, stupid kid!... back at the hotel I waited till they were asleep... then sobbed... thinking of Mother... feeling I had defiled her... and myself forever.¹¹

Il s'agit là d'un épisode clef dans la vie de Marsden. Dans son esprit, ce qui relève du domaine sexuel restera toujours plus ou moins lié à l'idée de perte, non de l'innocence, mais de la pureté. Malgré ses craintes, le lien particulier qui le reliait à sa mère ne s'est pas rompu. Sa chasteté, immuable après cette mésaventure, est une manière de se racheter, de mériter à nouveau le titre de fils dévoué qu'il conservera jusqu'à la mort de sa mère. A l'évidence, la présence de celle-ci était un obstacle infranchissable, qui s'opposait à ce qu'il devienne un homme. Nous avons vu par ailleurs que la structure familiale faisait entrave à la liberté individuelle et à l'épanouissement de tous, car le fait d'être fils ou fille triomphait du désir d'être soi-même,

jusqu'à ce que le personnage trouve la force de s'affirmer. D'autre part, il ne faut pas oublier que le rituel qui consiste à quitter l'enfance pour devenir un homme est également défini par des lois communautaires non écrites. La manière dont Marsden le présente "test of manhood" montre que la société lui a imposé cette perte de l'innocence. Sa métamorphose obligée est une figure inverse de la loi concernant la virginité féminine, laquelle aurait correspondu aux souhaits de Marsden et qui veut qu'une demoiselle reste vierge jusqu'à son mariage. L'expérience de Marsden est particulière car la société intervient dans sa sexualité. Il lui faut obéir à l'ordre donné par ses amis, lesquels exigent de lui qu'il se soumette à un rite de passage, obligatoire pour entrer dans le monde des adultes.

Cependant, il n'est pas seul à rejeter la dimension sexuelle de l'existence, quand celle-ci se limite au commerce de la chair. Lorsque les sentiments sont absents et que, seul, l'aspect physique est pris en compte, l'acte sexuel ne répugnera pas simplement à Marsden et au professeur Leeds, mais également à Nina, laquelle se souviendra avec horreur du don de sa personne aux soldats blessés¹². Nina refusera également de s'unir à un inconnu après que Mrs Evans lui aura dit de choisir "a healthy male". Son changement d'attitude apparaît quand elle avoue à Darrell ne plus pouvoir accomplir l'acte de chair avec un être qu'elle n'aimerait pas¹³.

MARSDEN. So let's you and me forget the whole distressing episode, regard it as an interlude, of trial and preparation, say, in which our souls have been scraped clean of impure flesh and made worthy to bleach in peace¹⁴.

Dans cet extrait, en forme de conclusion, Marsden résume partiellement ce qui se trouve à l'origine des entraves sociales au libre épanouissement sexuel des individus, c'est-à-dire l'opposition chrétienne entre l'esprit et la chair. L'association de l'adjectif "impure" et du mot "flesh" tend à renforcer le lien entre ce qui est dégradant et les besoins physiques des êtres. Cependant, les choses sont peut-être plus complexes qu'il n'y paraît, car les personnages devront sortir de cette prison morale, et cette démarche est valorisée. Elle impliquera de leur part un

acte de volonté, de courage, à cause du refus social qui s'oppose à l'épanouissement sexuel des membres d'une communauté. Apparemment, à ce stade, Nina semble souscrire au point de vue de Marsden puisque, elle aussi, se situe au delà du désir, en gardant à l'esprit qu'au début de la pièce, son insatisfaction était due à son union manquée avec Gordon.

On peut donc en conclure que la société s'oppose au bien-être de quelques personnages. Cela met à jour une contradiction totale entre les principes d'un monde qui ne cesse de promouvoir l'idée de la recherche d'un bonheur individuel, lequel devrait inclure la sexualité, et ce qui est montré sur scène. Après avoir souligné le caractère répressif des forces sociales, on peut s'interroger sur leur efficacité, car elles finiront par être ignorées.

MRS EVANS. I loved him an awful lot. I said to myself, I'll be his salvation - and maybe I could have been if we hadn't had Sammy born. My husband kept real well up to then. We'd swore we'd never have children, we never forgot to be careful for two whole years. Then, one night we'd both gone to a dance, we'd both had a little punch to drink, just enough - to forget - driving home in the moonlight - that moonlight! - such little things at the back of big things! ¹⁵

Ce récit pourrait constituer un témoignage attestant de la fragilité des êtres humains, mais cet épisode est important à d'autres niveaux. D'une part, on voit que même si certains souhaitent changer le cours de leur vie, ils n'y parviennent pas, non seulement parce qu'ils sont faibles, mais parce qu'ils sont victimes du destin. C'est pourquoi, sur un autre plan, la tentative de Nina pour sauver son mari est vouée à l'échec. D'autre part, Mr et Mrs Evans n'étaient pas en mesure de lutter contre leur instinct amoureux qui leur faisait ressentir le besoin de donner naissance à un enfant. Or, ils étaient conscients du danger encouru, et avaient eux-mêmes défini leurs interdits, ce qui contribue à limiter la portée des lois, communautaires ou non, sur les personnes. Dans l'extrait cité, on remarque que les protagonistes sont présentés sous deux aspects contradictoires. Ils sont d'abord dépeints comme des amoureux qui tentent de contrôler leurs sentiments et refusent d'avoir un enfant pour les

raisons données précédemment. Le deuxième aspect est dévoilé lorsqu'ils ont bu. Ce qui se produit alors n'est pas le fait du hasard. La présence de l'alcool fait ressortir l'atmosphère dionysiaque qui régnait à cet instant et l'alcool révèle une partie d'eux-mêmes que, jusqu'alors, ils étaient parvenus à masquer. La boisson a un effet identique sur Marsden, lorsqu'il s'enivre au huitième acte et fait une déclaration à Nina. Mr et Mrs Evans luttent en vain contre leur instinct, contre une nature presque animale, mais en agissant de la sorte, ils renient ce qu'ils sont. La tentative ne peut que les conduire à l'échec, car finalement ils sont contraints de faire face à leur désir sexuel qui, en fait, révèle leur être le plus profond. Nous avons vu précédemment que l'union charnelle ne pouvait pas se réduire à sa dimension physique. Cependant, il y a une sorte d'instinct animal qui fait que les personnages sont attirés par d'autres êtres, et ne peuvent lutter contre un désir qui les emporte¹⁶. La luxure, l'animalité mise en rapport avec l'instinct sexuel sont également mentionnés au premier acte, lorsque Nina rompt avec son image de jeune fille bien éduquée, et dit combien elle aurait aimé s'unir à Gordon¹⁷. Ce thème du double est une constante du théâtre d'O'Neill. Ainsi, dans *Abortion*, pièce de 1914, Jack explique à son père que, bien qu'il soit un être civilisé, il y a en lui un instinct incontrôlable, qui l'a conduit à faire la conquête d'une jeune fille et à la rendre mère. Le deuxième élément de la citation qui établit un lien entre les êtres humains et le monde naturel est la référence à la lune. Non qu'il faille interpréter cela en disant que les vies des personnages sont régulées par un dieu omnipotent (d'ailleurs, Mrs Evans rejette un peu plus tard toute croyance en ce dieu). En revanche, il semble qu'il s'agit d'un signe très net indiquant que l'homme est lié à la nature. La lune, qui symbolise la sexualité, triomphe, et démontre que malgré qu'il en ait, l'homme ne peut lutter contre des instincts qui, en réalité, révèlent son être profond. Lorsque Mr et Mrs Evans accomplissent l'acte de chair, leur union est l'expression d'un désir païen, et grâce à leur amour, ils atteignent l'unité, le bonheur total, puisque à ce moment, les deux personnages se fondent en un être unique.

La sexualité est à l'origine de quelques traumatismes. En ce qui concerne l'expérience malheureuse de Marsden, il faut garder

à l'esprit que la personne avec laquelle il a fait ses premières armes était une prostituée. Celles-ci occupent une place à part dans le théâtre O'Neillien. L'auteur ne les méprise pas, il les idéalise parfois, mais le plus souvent, les montre pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire des êtres humains. Elles ne sont pas exclues en soi, et un rachat personnel est souvent envisageable, si elles viennent à aimer. D'une certaine manière, Nina démontre qu'une rédemption est possible. Au premier acte, elle reconnaît avoir joué "the silly slut"¹⁸, mais est pardonnée par la suite, bien qu'elle ait partagé sa couche avec des hommes pour lesquels elle n'éprouvait aucun sentiment amoureux.

L'initiation sexuelle de Marsden est décrite au premier acte et cela ajoute à son importance, car la sexualité est alors présentée sous un jour défavorable. La rencontre avec une prostituée marque l'entrée dans l'un des cercles de l'enfer, et les personnages, s'ils ne se complaisent dans ce monde particulier¹⁹, seront marqués par leur rencontre. On trouve des scènes identiques dans deux autres pièces. Dans *Welded*, Cape après s'être querellé avec sa femme, tente de mettre un terme à son mariage en se rendant chez une prostituée, mais il ne peut se résoudre à passer à l'acte, car une force intérieure l'empêche d'agir de la sorte. Dans *Ah, Wilderness*, une comédie, Richard, se croyant trahi par celle qu'il aime, s'apprête à suivre le même chemin, mais il rejette cette solution et s'enfuit. Charlie n'est pas aussi chanceux puisqu'il doit subir ce qu'il considère comme un avilissement. Le traumatisme que cela représente pour lui prouve que la vision de Darrell, lequel assimilait les rapports sexuels à un accouplement animal sans importance véritable, est totalement dépourvue de pertinence. Il n'est guère possible de se limiter à l'aspect physique d'un acte dont les conséquences morales ne sauraient être ignorées. A cet égard, Darrell qui s'imaginait que tout pouvait se résoudre facilement se voit reprocher son aveuglement, à l'égal des psychanalystes qui, nous dit-on, s'imaginent que l'on peut tout résoudre en analysant correctement les besoins sexuels des individus. Les critiques émises par Marsden au début de la pièce²⁰ se révèlent pertinentes, et les remèdes magiques, quels qu'ils soient, sont rejetés. En effet, suivre le courant d'idées incarné par Darrell aboutirait à confiner la sexualité dans une nouvelle prison mentale. Derrière les propos

de Darrell, se profile l'ombre de Freud, mais aussi peut-être celle de Darwin, et si les dogmes religieux sont écartés, une croyance aveugle en la science n'est guère favorisée.

Après avoir lutté contre les nombreux obstacles qui s'opposent à leur bien-être, certains parviennent à découvrir qui ils sont. Le fait d'accepter ses instincts sexuels est valorisé, car cela souligne le rapport inaliénable qu'il y a entre l'homme et la nature. En effet, selon O'Neill, les *désirs naturels* d'un homme ou d'une femme ne sauraient être cachés ou reniés. On retrouve ici une vision de l'amour très proche de celle de Schopenhauer, comme le signale à juste titre Doris Alexander.

Just so, for Schopenhauer love is merely an expression of the sex impulse: "all love, however etherally it may bear itself, is rooted in the sexual impulse alone, nay, it absolutely is only a more definitely determined, specialized, and indeed in the strictest sense individualized sexual impulse²¹.

Il est impossible d'échapper à son être profond. Il s'agit là d'une idée force chez O'Neill, puisque ceux qui tentent de fuir se trouvent toujours confrontés à ce qu'ils souhaitaient voir disparaître à un autre stade de l'action. La question posée est celle des limites qui doivent être fixées à l'élan sexuel. Si le respect de la virginité est dénoncé lorsqu'il empêche une jeune fille de devenir femme, la promiscuité n'est guère valorisée. En effet, de tels comportements aboutissent à la perte de soi-même, même si une rédemption est toujours possible. Ainsi, les erreurs de Nina, contrairement à celles d'Anna Christie, ne sont pas rachetées par son seul amour, mais par la décision que prend Charlie de lui faire épouser Sam Evans. Le mariage est alors présenté comme une punition, et la sexualité conjugale devient un fardeau pour Nina. A cet égard, il s'agit là d'une attaque en règle contre la société, ce qui est visé étant l'un des piliers de l'édifice social, c'est-à-dire le mariage.

En tant qu'épouse, et au niveau sexuel, Nina se voit contrainte de mentir à son mari puisqu'elle ne souhaite pas devenir mère. C'est pourquoi leur union est vouée à l'échec car elle repose dès le départ sur une série de mensonges. Son insatisfaction forcée fait que l'adultère n'est plus condamné en

tant que tel. Il devient acceptable, mais uniquement dans une optique de procréation. Le commentaire de Nina "I don't feel wicked²²", semble accréditer cette idée, sachant que Darrell et elle même ont quand même l'impression d'avoir été punis par "Dieu le père" pour ce bonheur extra-conjugal. Il y donc acceptation de l'élan amoureux dans sa dimension sexuelle, quitte à bouleverser les structures sociales, mais sans que la sexualité ne devienne la problématique centrale de l'existence des individus.

En ce qui concerne la dimension physiologique du discours O'Neillien, on peut s'interroger sur sa pertinence, lorsqu'il considère qu'à quarante ans, Nina a tiré un trait sur sa vie sexuelle. Certains critiques en ont déduit qu'il croyait réellement que le cap des quarante ans marquait le stade terminal de la sexualité féminine. Je me démarquerai de cette vision restrictive, car je ne suis pas sûr qu'il faille donner une interprétation littérale de la dernière scène. Il me paraît que ce qui est dit à propos de l'ascétisme de Nina doit être interprété de façon globale, son absence de désir devenant le signe de sa renaissance, si l'on souscrit à la vision orientale qu'elle semble partager.

Moreover, the play's narrative, which dealt so frankly, even clinically, with matters of abortion and adultery, gave the play a *succès de scandale* whose results, including a celebrated banning in Boston could be measured at the box office²³.

En faisant de Nina le personnage central de la pièce, O'Neill s'est efforcé de construire une image nouvelle de la femme et ce, malgré le prénom de son héroïne. Même si l'on peut mettre en cause certains aspects de son propos, ce qui prévaut est l'idée qu'une femme n'est pas simplement une mère potentielle. Elle est prête à s'affranchir des lois sociales ou des principes personnels qui font entrave à son bonheur, n'hésitant pas à recourir à l'adultère pour atteindre son but. En soi, cet aspect est déjà novateur. Ce qui l'était davantage, et a pu provoquer le "succès de scandale" de la pièce était sans doute la double mention de son avortement et de son adultère. En outre, à diverses reprises, elle fait référence aux après-midis passés en compagnie de Darrell, les montrant sous leur jour véritable, c'est-

à-dire un moment où elle éprouvait du plaisir à faire l'amour avec lui²⁴. Le désir, le plaisir sexuel, sans parler du besoin explicite d'un amant, et pas uniquement à des fins reproductives, tous ces aspects plus novateurs ont dû paraître choquants à l'époque. Aujourd'hui, cela ne serait pas de nature à provoquer un tollé, et peut-être est-ce mieux ainsi. En réalité, si le caractère provocateur de la pièce a disparu, ou s'est estompé, il reste ce qui déjà à l'époque de la création était primordial, une réflexion sur des parcours existentiels.

Quelle place doit-on accorder à la sexualité dans *Strange Interlude* ? En guise de réponse, et pour conclure, nous pourrions avancer que la sexualité est à la fois essentielle et contingente. Tout d'abord, elle est essentielle car la réaction des personnages envers les forces qui les empêchent d'être épanouis sexuellement est au centre de la pièce, au moins dans sa première phase. A cet égard, le combat qui consiste à s'affirmer, à faire face à la vérité dans le domaine sexuel est déterminant. Cependant, lorsque les personnages ont atteint ce but (et il importe de noter que cela se produit *longtemps* avant que la pièce ne s'achève, afin de ne pas surévaluer cet aspect), l'acceptation de la sexualité ne fait que s'intégrer dans une quête qui consistait à trouver l'unité intérieure. Lorsque celle-ci est trouvée, la sexualité se trouve reléguée au rang des contingences qui n'ont plus d'emprise sur le sens véritable de la vie de chacun.

NOTES

- 1 Smith, Madeline C. and Eaton, Richard. "Everything's Up to Date in
Kansas City." *EONR*. 1992 Spring; 16(1): 72-3. L'article est intéressant
2 si l'on cherche à savoir comment la pièce a été reçue.
Eugene O'Neill, *Strange Interlude*. *The Plays of Eugene O'Neill*, vol. 3
(New York; The Modern Library, Random House, 1982) 176.
3 Le commentaire de Frederick Wilkins souligne ce défaut : "Detractors of
O'Neill's Freudian "woman play" may not have been converted; and a
number of critics were disturbed at the amount of laughter it aroused
(laughter as much at as with the characters and speeches)".
Frederick Wilkins, "Reviews of O'Neill Plays in Performance," *The
Critical Response to Eugene O'Neill*, ed. John H. Houchin (Westport
Connecticut: Greenwood Press, 1993) 119.
4 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 34.
5 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 116.
6 NINA. (*thinking*) Strong hands like Gordon's... take hold of you...not
like Sam's...yielding fingers that let you fall back into yourself. Eugene
O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 79.
7 MADELINE. (*Thinking with a sort of tender, loving scorn for his
boyish naïveté*) How little he knows her!... Mr Evans was a fine man
but Darrell must have been fascinating once... If she loved any one she
isn't the kind who would hesitate ...any more than I have with
Gordon... Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 186.
8 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 87.
9 Henry Adams in Travis Bogard, *Contour in Time: The Plays of Eugene
O'Neill* (Revised Edition, New York: Oxford UP, 1988): 319.
10 DARRELL. And still more important, this would give her a chance to
have children. She 's got to find normal outlets for her craving for
sacrifice.
Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 37.
11 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 6.
12 NINA. Men with hot hands and greedy eyes which they called love!
Ugh! (*A shiver runs through her body.*)
Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 44.
13 NINA. She can't bear the thought now of giving herself to any man she
could neither desire nor respect.

- 14 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 88.
 15 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 199.
 16 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 59-60.
 On se souvient de la lutte intérieure menée par Darrell quand Nina veut tout révéler à Sam. A ce stade, il dit combien il était sensible à l'aspect charnel des relations qu'il entretenait avec Nina.
 DARRELL. Christ! ... touch of her skin! ... her nakedness! ... those afternoons in her arms! happiness!... what do I care for anything else?
 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 97.
 17 PROFESSOR LEEDS. (*thinking furiously*) What an animal!... and my daughter!... She does not get it from me!... was her mother like that?...
 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 19.
 18 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 44.
 19 Les propos de Jamie montrent qu'il en a une vision positive.
 EDMUND. (*changing the subject*) What did you do uptown tonight?
 Go to Mamie Burns?
 JAMIE. (*very drunk, his head nodding.*) Sure thing. Where else could I find suitable feminine companionship? And love. Don't forget love. What is a man without a good woman's love?
 Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night* (New Haven; Yale UP, 1989) 158.
 20 MARSDEN. I hope not a psychoanalyst ... a lot to account 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.
 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 34.
 21 Doris Alexander, "Strange Interlude and Schopenhauer," *The Critical Response to Eugene O'Neill*, ed. John H. Houchin (Westport Connecticut: Greenwood Press, 1993) 107.
 22 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 112.
 23 Travis Bogard, *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill* (Revised Edition, New York: Oxford UP, 1988): 297.
 24 NINA. ...then love came to me... in his arms ... happiness! ... I hid it from him ... I saw he was frightened ... his own joy frightened him ... I could feel him fighting with himself ... during all those afternoons ... our wonderful afternoons of happiness.
 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 91.