

Critique Psychanalytique de *Strange Interlude*

Brigitte GAUTHIER
(Paris X)

Bien que l'intersection de la psychanalyse et du théâtre semble converger vers l'histoire du complexe d'Oedipe, j'aimerais vous montrer qu'il y a beaucoup d'autres façons d'adapter une lecture psychanalytique au théâtre.

PSYCHANALYSE ET THEATRE

Il est vrai que Freud a fortement insisté sur la notion cruciale de complexe d'Oedipe. D'après lui, "aimer l'un de ses parents et haïr l'autre" serait l'un des facteurs essentiels de notre réserve de pulsions psychologiques.

Il a en fait découvert le principe d'Oedipe en 1897, l'année suivant la mort de son père, au cours de l'auto-analyse qu'il avait commencée et qui était fondée sur l'analyse de ses propres rêves.

La représentation de troubles psychiques sur scène date de l'origine du théâtre, parce que le théâtre naît d'une situation de crise.

La structure des pièces grecques suit un développement systématique : l'exposition d'une crise, suivie d'une période d'instabilité au cours de laquelle les personnages explorent les conséquences de ce qui est arrivé. Puis, il y a un nouveau moment "pivot" lorsque les personnages prennent une décision. Dans les pièces grecques ceci s'appelle la PERIPETEIA, qui peut être précédée de l'ANAGNORISIS, c'est-à-dire, de la prise de conscience par le personnage de son véritable état. Il en résulte une réconciliation mais souvent d'après des conditions différentes des données initiales.

Dans le théâtre précédant la Réforme, la crise psychologique était exprimée par une chute, la perte de la grâce,

ensuite, il y avait une rédemption grâce à un repentir et une expiation, puis un retour à la grâce, suivi du salut.

Un autre trait liant la Psychanalyse au Théâtre est la représentation d'un monde imaginaire. Dans le Théâtre de l'Absurde, dont Strindberg fut un pionnier, il n'y a pas de distinction claire entre l'imagination et la réalité.

Un paysage intérieur remplace le monde extérieur, des conditions mentales sont représentées sur scène sous forme de métaphores visuelles ou auditives.

Plusieurs des pièces de Strindberg ont été écrites pour imiter des expériences oniriques. On trouve dans les descriptions que Strindberg fait de ses personnages des termes utilisés par Freud pour commenter les rêves. Les personnages de Strindberg ont peu de contours. Ils sont à peine plus que des ombres et ils font une apparition flottante. Dans *A Dream Play*, par exemple 41 personnages se déplacent de façon kaléidoscopique sur un fond de nuages.

Au sujet de ses personnages dans *A Dream Play* et *To Damascus*, Strindberg a écrit :

"Time and place do not exist; on an insignificant basis of reality the imagination spins, weaving new patterns; a mixture of memories, experiences, free fancies, incongruities, and improvisations. The characters split, double, multiply, evaporate, condense, disperse, assemble. But one consciousness rules over them all, that of the dreamer."¹

La réflexion sur l'interaction entre la Psychanalyse et le Théâtre fut en fait annoncée par une interrogation sur l'identité.

Dans le *Peer Gynt* de Ibsen, l'un des thèmes majeurs de la pièce est la quête de Peer. Il cherche à comprendre ce que cela signifie d'être soi-même. Un écho lui demande qui il est. Il s'interroge :

"Where was I? Myself. Complete and whole?

Where? With God's seal upon my brow?"

Solveig lui répond :

"In my faith, in my hope and in my love."²

Dans *Strange Interlude*, on retrouve ces différents thèmes. D'autre part, Darrell, l'un des personnages principaux est un neurologue. O'Neill ne lui donne pas le titre de psychanalyste. Il préfère le présenter comme un scientifique et il refuse l'assimilation au freudisme. Cette réticence à représenter sur scène la psychanalyse s'inscrit dans l'histoire de la représentation de la psychanalyse. Celle-ci demeura pendant très longtemps un tabou théâtral, de la même façon que dans le théâtre classique, la criminalité et la sexualité avaient lieu hors scène et étaient simplement des incidents racontés.

Il n'y a pas de processus analytique dans *Strange Interlude* et le fait que Darrell ne soit pas psychanalyste permet à O'Neill de le présenter comme l'amant de Nina sans avoir à ajouter à ce personnage une aura d'illégalité.

L'histoire de *Strange Interlude* fonctionne presque comme un théorème mathématique : si une femme désire un enfant et si elle craint l'existence de gènes de folie dans la famille de son époux, pourquoi ne lui offrirait-elle pas un enfant grâce à un père d'appoint. Cette formule en syllogisme n'aurait pas fonctionné aussi bien si Darrell avait été psychanalyste.

Quelques années avant l'écriture de *Strange Interlude*, des récits satiriques sur la psychanalyse, *Suppressed Desires* de Susan Glaspell et *Jig* de George Cram Cook, avaient été mis en scène au Wharf Theatre de Provincetown, en 1915, une année avant qu'O'Neill s'installe dans cette ville.

Mais la représentation d'un psychanalyste sur scène ne fut officialisée qu'en 1949 avec *The Cocktail Party* de T.S. Eliot. Pour la première fois, un personnage de psychanalyste fut décrit sur scène, même si encore une fois il ne fut pas nommé ainsi. T.S. Eliot le présente d'abord comme "l'hôte non-invité" puis il le désigne en tant que Sir Harcourt-Reilly. Ce personnage ne semble pas être là pour soigner, mais plutôt pour offrir le salut et son rôle est très proche de celui d'un confesseur.

Pendant très longtemps, le traitement de la folie demeura relégué dans le hors scène, avant ou après le drame. Ce fut le cas dans *A Streetcar Named Desire* (1947), pièce de Tennessee Williams, à la fin de laquelle on vient chercher Blanche Dubois pour la conduire à l'asile.

Puis, progressivement, les dramaturges se mirent à représenter des sujets dans des asiles ou dans des bureaux de psychanalystes, tels que *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1963) de Dale Wasserman, *Marat/Sade* (1964) de Peter Weiss, mis en scène par Peter Brook et *Equus* (1973) de Peter Shaffer.

*

* *

Strange Interlude correspond à une période de transition. Cette pièce est imbibée de psychanalyse mais O'Neill a refusé de reconnaître avoir été profondément influencé par la psychanalyse.

Il a affirmé à maintes reprises que toute lecture freudienne de sa pièce serait une trahison de ses intentions créatives et un déchiffrement naïf du processus littéraire à partir d'un instrument herméneutique inadapté. Il a insisté sur le fait que tout ce qui est qualifiable de freudien dans sa pièce, est en fait plus fidèle aux conflits dramatiques qu'à tout écrit psychologique.

Ce point de vue d'O'Neill donne à une critique psychanalytique de la pièce une image déformée, et presque interdite. Faut-il se livrer à ce déchiffrement abstrait? Et offrir à un auditeur des thèmes, des schémas récurrents et des obsessions métaphoriques?

Strange Interlude semble bien, malgré les réticences d'O'Neill correspondre à une expérimentation freudienne. Pour une fois c'est cette première lecture qui sera une vision de surface dissimulant d'autres traces explicatives.

UNE EXPERIMENTATION FREUDIENNE

Le thème freudien majeur dans la vie et l'œuvre d'O'Neill, c'est bien évidemment THANATOS, une pulsion de mort qui semble parcourir faits et pensées.

En 1912, l'un des colocataires d'O'Neill se donne la mort en se jetant par la fenêtre. Un mois plus tard, O'Neill cherche à mettre fin à ses jours par overdose de véronal. Mais on le découvre à temps et on le ranime à l'Hôpital Bellevue. Cette tentative de suicide était sa réaction à son insatisfaction générale, face à la maladie et à un mariage raté. Il divorce peu après de Kathleen Jenkins, la mère de Eugene Jr., qu'il avait épousée en 1909.

Une référence à cette tentative de suicide est associée dans *Long Days' Journey Into the Night* à la rumeur selon laquelle son propre grand-père se serait donné la mort. O'Neill interprète cette pulsion autodestructrice en tant que manifestation d'un destin familial. Son fils Eugene Jr. devait lui-même se tuer.

Dans *Strange Interlude*, c'est une mort qui déclenche tout le processus dramatique. La mort de Gordon tisse toutes les ramifications entre les personnages. A tel point que Nina nomme son fils Gordon et même cette nouvelle vie semble être née de la mort.

O'Neill souligne que "Gordon Jr." ne ressemble ni à son père biologique, Darrell, ni à son père officiel, Sam Evans. Ceci rappelle *Les Affinités Electives* de Goethe, récit dans lequel les enfants ressemblent à l'homme que leur mère a vraiment aimé. Ceci introduit dans la pièce, un élément d'inquiétante étrangeté, de cet "UNCANNY" décrit par Freud. Le désir de mort est soudain lié à des pulsions sexuelles inconscientes. Nina ne perçoit plus clairement la différence entre l'imagination et la réalité.

Cependant si nous devons donner une définition clinique de Nina, elle ne serait pas assimilée à une psychotique, même si pour le psychotique il n'y a pas de distinction entre ses fantasmes et la réalité. Nina serait plutôt la névrosée ultime. Le névrosé accomplit ses fantasmes. Nina désire un enfant de Gordon, elle

utilise Darrell pour donner un enfant à Sam et elle le nomme Gordon.

Dans une configuration non clinique, elle serait considérée comme quelqu'un de pervers. Mais cliniquement, elle ne l'est pas, car le pervers répète constamment le même fantasme qui, pour lui, est l'équivalent du désir. En fait, elle n'est pas perverse, elle serait plutôt une sadique émotionnelle, c'est ainsi qu'elle transforme son agressivité résultant d'une libido irrémédiablement frustrée.

Ce type de personnage peut être rattaché à une tradition de la représentation du SADISME au Théâtre. Le sadisme théâtral est un héritage de Sénèque, on le retrouve dans les crucifixions du théâtre médiéval, les décapitations du Théâtre Jacobéen, les mises en scène des textes de Sacher-Masoch par le Living Theatre (*Seven Meditations on Political Sadoomasochism*, 1973), ou les pièces plus récentes de Mishima. Le Living Theatre ne s'est d'ailleurs pas contenté de mettre en scène une esthétique sadique, il a intégré ce type de pratique à l'entraînement des acteurs, dans l'exercice du tapis, "The Mat Piece"; un échauffement au cours duquel on s'assoit sur un acteur au centre d'un cercle, on le bat, on lui marche sur les testicules, on le torture de diverses manières afin de le préparer à un niveau supérieur de sensibilité d'acteur.

Ici, dans *Strange Interlude*, il s'agit d'un sadisme tiède, d'un sadisme bourgeois. Nina n'est pas motivée par un pur sadisme, qui aurait impliqué la tentative de posséder l'autre afin de jouir de sa soumission, afin de posséder son égo sexuel. Elle réduit Darrell à un objet sexuel, mais aussi à un objet asexuel. Il y a glissement d'un sadisme émotionnel à une simple pulsion de puissance. Ce type de pulsion tend à conduire à la destruction de l'objet. Cette pulsion de possession dans laquelle l'individu est fasciné par le pouvoir et veut dominer sans implications forcément sexuelles fut nommée par Freud : DIE BEMÄCHTIGUNGSTRIEB.

Nina n'utilise pas la sexualité pour actualiser ses pulsions sexuelles, sa sexualité reste au service de son esprit. La façon dont elle manipule sa propre sexualité détermine l'action dramatique et le langage dramatique de la pièce.

LA PSYCHANALYSE ET LE LANGAGE DU DESIR

La psychanalyse s'intéresse au langage du désir. Elle déchiffre comment le désir se canalise dans des activités sociales acceptables. Le langage du désir est régulé par des lois qui ont tendance à le camoufler.

Le désir n'est pas censé être formulé de façon ouverte. Ce serait "impropre". Il y a eu traditionnellement une prohibition du langage libre du désir.

Nina non seulement exprime son désir, elle impose son propre langage du désir et même sa propre grammaire du désir aux autres.

Elle détermine ce qui est permis d'être dit ou révélé et ce qui doit demeurer dans le non-dit. De plus, elle fait comprendre à ceux qui l'entourent qu'elle peut changer les règles à tout moment. Le langage de la pièce fluctue au gré de son propre inconscient.

Parce que le langage de tous les autres personnages est dévié, on peut seulement repérer la réalité de leur désir dans le sous-texte qui redouble artificiellement leurs pensées dans cette tentative de donner une voix parallèle non pas à l'inconscient, mais au conscient non révélabile. La réalité des désirs, issue des strates de l'inconscient n'est perceptible que dans des moments d'inattention, lorsque le véritable langage du désir remonte à la surface. Freud traque l'inconscient grâce à une logique des symptômes, des rêves et des lapsus. C'est le personnage de Darrell qui incarne ici le retour du refoulé. Ses propres conflits résident dans l'émergence des désirs interdits et de la résistance qu'il leur oppose.

Ceci explique pourquoi, il est lui-même le personnage qui exprime plusieurs lapsus, qui correspondent, d'après Freud, à l'émergence du refoulé. Au lieu d'encourager Gordon Jr. dans la course de bateaux à laquelle il participe, il encourage Navy au grand étonnement de tous les autres.

Et c'est par Darrell, qu'arrive la faute la plus grave, ce qui aurait dû demeurer caché est observé par le jeune Gordon qui voit Darrell et Nina s'embrasser. Ceci correspond pour lui à la

séquence traumatique de la "URZENE", la vision du coït parental (*Totem et Tabou*). Cela offre à Gordon Jr. les potentialités du voyeurisme, de la dénégation et même de l'acceptation de la réalité. Ce qui semble être nécessaire dans un processus de maturité.

L'image de la "Urzene" nous conduit par un phénomène d'écho à observer la FIGURE DU PERE dans *Strange Interlude*. Celle-ci représente dans cette pièce la loi de la pureté et un code éthique d'un autre temps. Le père de Nina incarne directement le SUPEREGO, les conseils des ancêtres. Cette image de pouvoir détermine le traumatisme originel, c'est dans la décision de son père que réside le sort de Nina.

Ce qu'il y a de plus freudien dans cette pièce est la relation père-fille. L'influence de son père détermine la vie de Nina et son processus d'alternance entre obéissance et réaction.

Grâce au principe de l'ANTROPOMORPHISME, O'Neill transpose dans les différents personnages les trois agents de la psyché : l'ID (les pulsions sexualisées: Ned), l'EGO (la tentative d'équilibrer pulsions et interdits : Nina) et le SUPEREGO (le père de Nina et Marsden). Sam, l'époux est trop neutre pour appartenir à cette configuration, c'est la raison pour laquelle il parvient à passer tout l'interlude dans l'ignorance au-delà des jeux d'attraction et de répulsion, il est protégé par les hésitations des autres et leur incapacité à dire leur véritable désir.

Les personnages du superego fonctionnent comme agents de la répression, ils cherchent à maintenir Nina hors de la passion, et à la conserver comme une "petite fille". L'interlude se déroule entre deux moments de régression à cet état d'enfance.

Le PRINCIPE DE REPRESSION est également transposé spatialement. Darrell part en exil à plusieurs reprises, cet éloignement spatial correspond à l'acceptation des dictats du superego.

STRANGE INTERLUDE : UNE AUTO-ANALYSE

La théorie de Freud sur la psychanalyse est née d'une étude de ses propres rêves et de son passé. Il parla lui-même d'auto-analyse.

Un grand nombre des caractéristiques freudiennes de la pièce ont des échos dans la vie personnelle d'O'Neill. Il était effectivement très vulnérable. Il chercha à constituer sa personnalité en tant que héros, marin, aventurier de Buenos Aires... mais il était malade, tuberculeux, alcoolique et torturé par des sentiments de culpabilité et de frustration. Ceci explique le choix d'un mode de réflexion introspectif.

Strange Interlude décrit l'évolution d'un personnage féminin dont le destin semble être lié à ses relations avec les hommes. Sans eux, Nina est une absence. Ils la définissent, ils la transforment en Reine des Abeilles. Elle finit par devenir une Mère Phallique, elle castre toute l'autonomie de ses hommes, Nina est une mante religieuse qui se nourrit de leur sang.

Ceci relègue les hommes de cette pièce à une position subordonnée, de plus la fragmentation des images de mâles en une multiplicité de facettes, contribue à une désacralisation, à un affaiblissement de chacun d'entre eux. Ce qui ressort de ce besoin d'une représentation plurielle de l'homme est l'incapacité de chacun d'entre eux à réaliser les attentes de Nina.

Bien qu'O'Neill ait refusé de façon véhémement d'admettre une influence freudienne sur son travail, il est l'un des écrivains américains les plus proches de l'aventure psychanalytique. Il a reconnu avoir lu *Au-delà du Principe de Plaisir*, *Totem et Tabou* et *La Psychologie de l'Inconscient*. Et il alla jusqu'à se proposer avec sa femme comme cobayes dans une expérience menée par un ami psychanalyste, le Dr. Gilbert V. Hamilton. Les résultats de cette étude furent rassemblés dans l'ouvrage *A Research in Marriage*, publié ensuite sous le titre *What is Wrong in Marriage?* O'Neill et son épouse se prêtèrent également à une analyse gratuite de six semaines.

Sa relation ambiguë à la psychanalyse est d'autant plus révélatrice qu'O'Neill a refusé de voir un lien entre son travail et

les écrits de Freud, alors qu'il ne cesse d'utiliser une terminologie freudienne et qu'il fonde le drame de *Strange Interlude* sur la relation entre Nina et un neurologue.

Cette attitude est à rapprocher de la notion du refoulé et reprend la dualité entre le langage du désir et la métamorphose de ce langage afin de respecter les schémas sociaux.

Paradoxalement, en niant cette influence freudienne, et en donnant à Marsden une réplique délibérément anti-freudienne, O'Neill surdétermine le véritable impact du freudisme sur son oeuvre. La plus grande partie des textes de critique sur O'Neill parlent de ce dilemme freudien-non-freudien. Naturellement O'Neill a raison lorsqu'il affirme que les écrivains ont traité des thèmes freudiens avant l'existence de Freud, cependant ces schémas sont très présents à l'intérieur de ses propres pièces et la question n'est plus de déterminer si O'Neill utilisait consciemment un matériau freudien ou non, mais si une lecture freudienne peut enrichir notre perception de cette pièce.

Je pense qu'une des plus grandes réticences d'O'Neill à lier son nom à celui de Freud est due au processus de simplification et de vulgarisation que ceci implique. Il essaye de retravailler les schémas du théâtre grec, et une réduction freudienne occulterait la complexité de ce qu'il cherche à réaliser.

Il ne s'agit donc pas de faire une "shopping-list" freudienne mais plutôt d'être attentif à l'essence du freudisme, telle qu'elle apparaît non seulement dans les écrits de Freud, mais aussi dans ceux de Schopenhauer, de Nietzsche, de Strindberg, d'Ibsen, ainsi que dans le Bouddhisme et le Christianisme. La chronologie ne veut plus rien dire lorsque l'on recherche cette ligne directrice à travers les siècles et les différentes cultures.

Nous découvrons alors que toutes ces écritures/*scriptures* ont en commun une réflexion sur la place de l'homme dans l'univers en relation avec la sexualité et Dieu.

O'Neill joue souvent avec le feu, son auto-analyse dégénère par moments en psychodrame médiocre. Il réussit le mieux lorsqu'il plonge plus profondément dans le magma familial et qu'il atteint des conflits universels. C'est grâce à la

surthéâtralisation des hésitations intimes que la vérité universelle transcende la narration de *Strange Interlude*.

Ceci explique que le langage théâtral devient de plus en plus proche de la forme romanesque. O'Neill semble devoir céder à un besoin d'explicitation de tous les tropes de ses personnages, et pour décrire ces mouvements infimes, il incorpore des procédés romanesques. Le Théâtre est trop concis, il est censé être plus direct, appartenant souvent au mode performatif d'après lequel une parole implique une action immédiate. Il y a une contradiction inhérente entre le texte dramatique et le roman qui réside dans une notion de rythme. Le théâtre est fondé sur le conflit et l'action, le roman classique étend le temps, il peut délayer les éléments d'exposition sur une période de cent pages, il se nourrit de procrastination et du procédé de *slow reveal*, même s'il est surchargé d'action.

La langue hybride qu'O'Neill crée dans *Strange Interlude* renforce cette ambivalence des réactions de l'homme avec son désir et avec Dieu. Ce langage est doublement hybride : dramatique et romanesque, un dialogue normal et des commentaires internes. Cela exprime un état de confusion résultant de l'absence de véritable respect de Nina pour elle-même et pour les autres.

Parce qu'elle ne peut pas croire en un Dieu Mâle, elle refuse la représentation traditionnelle de l'humanité qui est censée déterminer la position de chacun dans la vie. Cela est basé sur une acceptation générale de sa propre condition, parce qu'il s'agit de la volonté de Dieu, parce que la vie est un simple "interlude" et même la souffrance serait compensée dans l'au-delà.

Refuser la distribution du Bien et du Mal, du Bonheur et du Malheur, entraîne un sentiment de Vide, une perte totale des repères. Cela propulse l'homme dans un univers nietzschéen dans lequel Dieu est mort et ne surgira pas à la fin de la pièce pour fournir toutes les réponses.

C'est pourquoi O'Neill doit être analysé d'un point de vue moderne. D'après Harold Bloom³, O'Neill partage avec Beckett la vision d'un cosmos gnostique, hérité de Schopenhauer. Ce sens gnostique implique que notre monde est un grand vide, le

KENOMA, comme les gnostiques du deuxième siècle avant Jésus Christ le nommèrent.

Harold Bloom précise que le cosmos post-protestant de Samuel Beckett ne pourrait pas être racheté par l'arrivée d'un Dieu antagoniste. Le monde post-catholique d'O'Neill aspire à trouver le Christ souffrant et il est en colère contre lui parce qu'il ne revient pas. Bloom conclut qu'un tel désir n'est pas dramatique alors que le cosmos évidé de Beckett l'est.

Si cette colère n'est pas reconnue comme un geste dramatique, cela semble confiner O'Neill dans un royaume de sous-tragédies. Il a écrit en effet des drames concernant des hommes et des femmes moyens, et c'est ainsi qu'il établit la chute d'une présentation religieuse grecque du langage dramatique à une simple représentation freudienne.

Strange Interlude est un prétexte pour montrer comment la tragédie peut devenir une série de tragédies, et ce manque de transcendance donne l'exemple de la dégradation d'une Weltanschauung, d'une vision générale du monde, d'un univers gouverné par Dieu à une arène purement freudienne.

Désigner les termes freudiens, les sécrétions oedipiennes, les moments jungiens d'hésitation entre les dominations masculines et féminines est facile. Oui, Nina souffre d'un complexe d'Oedipe, ou d'Electre si l'on préfère, elle a été traumatisée parce qu'elle a respecté la volonté de son père et qu'elle ne s'est pas donnée à l'homme qu'elle aimait qui est mort à la guerre. Oui, elle a compensé cette pureté oedipienne insupportable en offrant son corps à toutes les victimes mutilées de la guerre, cherchant à rééquilibrer une mutilation de l'âme par ces corps tronqués, incomplets. La personnalité de Nina est ainsi rapidement assimilée à La Vierge/Putain, en tant que personnage elle semble naître avec déjà les deux tiers de son rôle de femme. Mais O'Neill ne cesse de rendre plus complexe ce schéma premier, il l'entraîne dans un rythme alternatif compulsif, qui répète indéfiniment ces deux pôles de la vierge et de la putain. Elle semble osciller entre son rôle de jeune fille romantique et de pute à soldats, de femme mariée passive qui retombe dans le rôle de la femme adultère, pour reprendre ensuite celui de "la-femme-adultère-pour-le-bonheur-de-son-mari", elle devient alors à

nouveau passionnée pour son amant, froide pour son amant, la mère d'un enfant légitime avorté, la mère d'un enfant illégitime, la bonne mère, la mère castratrice, la mère libératrice, la femme sexuellement résignée et à nouveau la petite fille.

O'Neill semble avoir mis son personnage en observation sous microscope, ce qui le conduit à aller au-delà de la surface, dans les marais freudiens.

Ce qu'il y a d'intéressant dans l'approche psychanalytique de cette pièce ne consiste pas à faire la liste des événements conscients et inconscients mais à étudier l'émergence d'une interprétation freudienne/jungienne du monde.

J'ai mentionné un jeu d'alternance. Pourquoi y aurait-il une telle alternance dans la structure même du texte? Peut-être parce que la vie est censée être comprise au-delà du freudisme de façon plus scientifique, dans une conception newtonienne des polarités électriques, comme O'Neill semble le suggérer lui-même. La différence majeure entre les écrits d'O'Neill et les films à formule de Hollywood est cependant l'affirmation de l'existence de zones grises. Pour Hollywood, un personnage est bon ou mauvais. Il ne saurait être bon et mauvais non pas parce que le public ne pourrait plus suivre, mais peut-être à cause d'une croyance dans une conception manichéenne du monde, héritée probablement de la politique. Les films hollywoodiens reproduisent systématiquement en filigrane le conflit entre les valeurs conservatrices ou les tendances démocrates dans un monde qui a perdu une plateforme transcendante, pour le meilleur et pour le pire.

Ceci me conduira à donner une interprétation freudo-marxiste de *Strange Interlude*. Cette pièce semble être une analyse d'une société bourgeoise souffrant de la mort des passions réelles dont on a un exemple avec le personnage de Sam qui se réfugie dans un succès capitaliste. Sam incarne cette société déshumanisée, coupée de son pouvoir de reproduction humaine par peur d'un dérapage vers la folie. L'amour et la procréation sont assimilés à un risque, à une chute dans une perte de contrôle. *Strange Interlude* représente le crépuscule d'une société où l'on doit donner la vie aux enfants artificiellement.

Il s'agit d'une critique sévère d'une société fondée sur le refoulement, le refus d'une sexualité libre est en fait, lié à une vision conservatrice de la société, en opposition par exemple aux projets de révolutions sexuelle et politique de Wilhelm Reich. Reich rejeta le concept de la Pulsion de Mort, conception bourgeoise tendant à maintenir l'individu dans un état névrotique justifié, il croyait plutôt aux effets de l'aliénation sociale.

On peut dès lors se demander si la strate inconsciente de *Strange Interlude* n'est pas ce sentiment de rébellion politique. Dans ce type de conception, O'Neill est en fait plus proche de Reich que de Freud dans la mesure où la psychanalyse même devient un élément de la répression sexuelle en faveur d'un idéalisme bourgeois. Cependant dans *Strange Interlude*, même la dichotomie politique est présentée en termes freudiens. Tant que Sam est déssexualisé, il peut obtenir des succès financiers, alors que Darrell, à cause de son attachement à Nina semble perdre toutes ses potentialités. La sexualité rôde dans tous les rouages des relations entre les personnages. Cette insistance sur les inadéquations sexuelles entre eux crée un sentiment de malaise. Et si Freud est mentionné, c'est finalement comme une figure paternelle, une tentative pour recoder l'Univers.

Freud et Jung deviennent radicalement plus importants dans cette pièce que s'ils n'étaient que des influences théoriques. Ils deviennent les véritables protagonistes de la pièce, qui pourrait être analysée en tant que psychanalyse au carré. Nina représente une vision jungienne alors que tous les personnages masculins doivent être perçus comme des fragments d'interprétation freudienne. O'Neill adopte la conception jungienne selon laquelle l'inconscient serait une force autonome. La vie humaine est alors perçue comme une lutte constante pour réconcilier les exigences de l'inconscient avec celle de l'ego conscient. Et d'après O'Neill, l'homme serait la victime d'un "péché de Fierté" selon lequel il lui serait possible de maîtriser ses pulsions inconscientes. D'après Nethercot⁴, le pouvoir de l'inconscient devient l'équivalent moderne des Dieux de l'Antiquité.

Je crois en fait, que c'est le contraire, le pouvoir de l'inconscient devient associé au désir des individus d'aller au-

delà des interdits de la société et de devenir l'équivalent des Dieux par l'acceptation de l'inconscient. Et j'assimilerai le pouvoir des Dieux modernes plus aux figures traditionnelles conservatrices du superego.

Si bien que Nina peut être considérée comme une héroïne tragique, victime d'un conflit qui la dépasse. Son désir d'être une simple femme : une épouse et une mère face à la lâcheté des hommes semble être l'équivalent de l'hubris antique. Ce désir est contrecarré par les instances de l'inconscient qui l'incitent à aller plus loin et à vouloir devenir une Déesse Mère, elle doit dès lors être punie par les Dieux-Pères, les instances du superego.

*

* *

Cette pièce est donc à la fois une pièce pré-freudienne, freudienne et post-freudienne. Ce n'est qu'un interlude freudien. O'Neill a vu dans le freudisme une nouvelle façon d'atteindre le niveau universel des émotions des tragédies grecques. Il a fondé la tragédie moderne dans le conflit du conscient et de l'inconscient, où l'individu est condamné à subir ses pulsions les plus sombres dans un univers où il n'est plus qu'un atome transporté d'un pôle négatif à un pôle positif. O'Neill a transposé la tragédie grâce à une conception scientifique du monde.

NOTES

- 1 Note de l'auteur, *A Dream Play*, in: Strindberg: *The Plays*, vol. 2, Michael Mayer (trans.), London, Methuen, 1982, p. 175.
- 2 *Peer Gynt*, in: Ibsen: *The Plays*, Peter Watts (trans.), Harmondsworth, The Penguin Classics Edition, p. 94.
- 3 Harold Bloom, *Eugene O'Neill*, Modern Critical Views, New York, Chelsea House Publishers, 1987, Introduction p. 4.
- 4 Nethercot, Arthur H. "The Psychoanalysing of Eugene O'Neill". *Modern Drama*. 1961. Feb. 3 (4) p. 357-372.