

Le Masque chez Yeats et O'Neill

Trudy BOLTER

(Institut d'Etudes Politiques, Bordeaux)

Le masque fut mis à la mode du vingtième siècle, dans sa première décennie, par la théorie sublimante de Gordon Craig, qui fit de lui l'héritier d'une marionnette masquée apparentée aux idoles sacrées de la Grèce ancienne. Pourtant, cet accessoire - le symbole même du théâtre - a été assez peu exploité sur la scène occidentale moderne.¹ Il a pourtant été utilisé par l'irlandais W.B. Yeats dans une série de pièces écrites à partir de 1916, et par l'américain Eugene O'Neill à partir de 1921.

Bien que l'on reconnaisse très généralement l'influence yeatsienne, associée à celle l'Abbey Theatre dont le poète fut un des fondateurs, sur les débuts du théâtre d'art américain vers 1912, il n'existe, à notre connaissance, aucune étude sur l'empreinte qu'aient pu laisser les pièces tardives de Yeats conçues pour des danseurs masqués, sur le théâtre masqué de Eugene O'Neill. Dans le présent article, nous postulons cette influence, dont un des vecteurs puissants aurait été *Four Plays for Dancers*, publié à New York comme à Londres en 1921, l'éditeur, Macmillan, synchronisant les éditions anglaise et américaine. (Certaines de ces pièces masquées de Yeats ont été produites à Paris à l'Odéon Théâtre de France pendant la saison 1994-95).

Outre des utilisations accessoires ou analogues, comme celle qu'on pourrait appeler un "masque vocal" (constitué par le dédoublement des dialogues par des discours intérieurs) de *Strange Interlude* (1926-27)² qualifiée par O'Neill comme

an attempt at the new masked psychological drama without masks³

- ou ce que l'on peut qualifier de "masque intégral" de *Days Without End* (1932-33) - le fait d'y faire jouer par deux acteurs le même personnage aux émotions divisées -, O'Neill a utilisé

sous des formes différentes et surtout dans les années vingt le masque dans *The Hairy Ape* (1921), *The Fountain* (1921-22), *All Gods Chillun Got Wings* (1922-23), *Marco Millions* ((1923-24)⁴, et *Dynamo* (1928). Certains brouillons de *Mourning Becomes Electra* (1929-31) préconisaient que ses personnages soient masqués.⁵ Dans deux de ses pièces que nous examinerons de près, *The Great God Brown* (1925) et *Lazarus Laughed* ((1925-26) O'Neill a fait une utilisation essentielle et à grande échelle du masque. De nombreux éléments présents dans ces deux pièces, surtout, comme dans la "théorie" - peu suivie et informelle - d'O'Neill formulée en 1932-33 dans une série de trois articles, rappellent le dire et le faire de W.B. Yeats, qui, une quinzaine d'années plus tôt, avait fait du masque la pierre angulaire de sa propre réflexion dramatique, illustrée- à la différence de son cadet américain - par une mise en pratique théâtrale fort limitée.⁶

O'Neill ne se réfère pas dans ses écrits aux pièces masquées de Yeats. Mais, grand bibliovore, il les a certainement lues et, à la différence de la quasi-totalité des européens de l'époque, en a probablement vue une, puisque *At the Hawk's Well* a été représentée dans Greenwich Village en novembre 1916 quelques mois après son début anglais. Il nous semble impensable qu'un lecteur tel qu'O'Neill n'ait pas été lancé sur la voie yeatsienne, et qu'il n'en soit pas par la suite resté un fidèle suiveur, car sur O'Neill - comme sur le théâtre d'art américain dan son ensemble - l'influence d'un Yeats première manière avait été proprement déterminante.

L'EXEMPLE YEATSIEN

Yeats était à New-York comme à Dublin une présence littéraire familière et incontournable. Il rendit lui-même visite à l'Amérique pour faire des conférences en 1903, en 1916, en 1919, en 1932.⁷ Il y accompagna aussi dans sa première tournée américaine, dans la saison de 1911-12, l'Abbey Theatre, qu'il avait fondé avec Lady Gregory. Leur répertoire était alors déjà bien connu en Amérique, à tel point que les publics, récitant les textes avec les comédiens, n'hésitèrent pas à corriger un acteur

qui déforma une réplique.⁸ Pour donner une idée du rayonnement américain de Yeats, notons en passant qu'en 1911 le Président Roosevelt (qui le connaissait depuis sa tournée de 1903-1904) avait parlé du répertoire de l'Abbey Theatre comme d'un modèle pour les dramaturges américains, qui devaient écrire

of the American life with which they are familiar.⁹

En 1911, Yeats a parlé à Harvard devant les étudiants du Professeur Baker, qui fut brièvement le maître-ès-dramaturgie (pendant 1914-1915) de Eugene O'Neill¹⁰, au sujet de "The Theatre of Beauty" et des idées de Gordon Craig. Robert Edmond Jones, alors jeune assistant en Histoire de l'Art, futur décorateur et metteur en scène de pièces d'O'Neill, y assista.

Il n'y a probablement que peu des mille théâtres d'art américains qui furent fondés entre 1912 et 1920 à ne pas avoir subi une influence de l'Abbey. L'ancêtre commun à tous était the Little Theatre, mis en place à Chicago en 1912 par l'acteur anglais Maurice Browne : il y a même rendu hommage, en donnant pour son ouverture une représentation d *On Baile's Strand*, la pièce de Yeats qui avait servi en 1904 pour l'ouverture de l'Abbey Theatre. George Cram ("Jig") Cook, l'un des fondateurs des Provincetown Players, le groupe qui servit à lancer le jeune O'Neill, était animé par des idées politico-culturelles qui correspondaient aux objectifs de l'Abbey, qu'il voulait imiter.¹¹ O'Neill lui-même, qui assista à toutes les représentations de l'Abbey, dit que

It was seeing the Irish players for the first time that gave me a glimpse of my opportunity

car leur jeu naturaliste correspondait à sa révolte contre "the old ranting, artificial, romantic stage stuff" qui le faisait à l'origine mépriser le théâtre.¹²

Nous remarquons que l'influence yeatsienne reçue par O'Neill, avouée (sinon clamée) se borne à celle de Yeats en tant que fondateur du poétique et patriotique Abbey Theatre, et comme auteur des pièces réunies dans le Volume *Plays for an Irish Theatre*, dont quelques-unes seulement étaient jouées en Amérique par l'Abbey. Les pièces de Yeats masquées,

emblématiques d'un style délibérément hyper-raffiné, visant un public d'élite ne l'étaient évidemment pas car elles font partie d'une évolution postérieure à la tournée de 1911-12, qui fonda l'immense réputation américaine de Yeats (C'est de l'influence sur l'oeuvre d'O'Neill, certainement moins directe, en tout cas moins ouverte - car jamais déclarée - de ces pièces yeatsiennes plus tardives dont il est ici question.)

Après 1910 et le retrait de la subvention personnelle jusqu'alors assurée par Annie Horniman, lorsque l'Abbey Theatre forcé de vivre de ses recettes commençait à refuser ses textes, Yeats, introduit au théâtre japonais par Ezra Pound, y trouvant un nouveau point de départ pour un théâtre hautement personnel, a commencé à écrire une série de "pièces pour danseurs" masqués - théorisées dans *Certain Noble Plays of Japan*, sa préface au recueil publié en 1916 par Pound. Les pièces écrites par Yeats dans ce nouveau style devaient constituer la littérature d'un théâtre "à la place du théâtre" (*Instead of a Theatre* fut le titre donné à la Préface pour *At the Hawk's Well*, premier effort yeatsien du genre, lorsqu'elle fut publiée dans une revue américaine, *Theatre Arts Magazine*, en janvier 1919).¹³ Yeats a écrit dans cette veine une "kyogen" ou petite pièce comique, *The Cat and the Moon* en 1917, *The Dreaming of the Bones* en 1918 et *The Only Jealousy of Emer* en 1919 ; ensuite *Calvary* en 1920, *The Resurrection* en 1931, et deux pièces jumelles, *The King of the Great Clock Tower* en 1934 and *A Full Moon in March* en 1935.¹⁴ Un ballet, *Fighting the Waves*, fut tiré de *The Only Jealousy of Emer* et *The Player Queen*, publiée en 1922, se réfère au même genre sur un mode comique et un peu plus populaire.

L'idée d'un théâtre masqué n'est pas chez Yeats uniquement associé aux modèles japonais, et bien que *At the Hawk's Well* ait finalement été "adopté" par les japonais eux-mêmes, et fasse partie du répertoire national de Nô, la teinture japonaise même des premières pièces pour danseurs de Yeats est à nos yeux, moins forte que celle dans certaines gravures de Whistler.¹⁵ Dès 1908, le masque, indépendamment de toute teinture orientale, était un concept important pour Yeats, et dès lors il avait en chantier pendant plus de douze ans une pièce

comique auto-référentielle, au sujet du masque, *The Player Queen*, qui ne devait être terminée, produite ou publiée qu'après les pièces pour danseurs apparemment régies par l'inspiration japonaise.¹⁶ Le théâtre à la japonaise esquissé dans *At the Hawk's Well* était une idée qui venait s'incruster sur des idées de théâtre masquée telles que l'incarnaient les propositions de Gordon Craig (qui avait imaginé des masques pour renouveler le répertoire yeatsien et notamment pour *On Baile's Strand*, qui n'ont finalement pas servi) ou les brouillons de *The Player Queen*.¹⁷

Le masque s'intègre naturellement, presque avec "naturalisme" dans le monde scénique de Yeats poétique, mythique, surnaturel ou légendaire. Ces "pièces pour danseurs" en vers, toujours très courtes, traitent de fantômes, de miracles, de religion, des héros de saga irlandais. L'auteur préconise un accompagnement musical, et notamment un accompagnement percussif pour les mouvements stylisés des acteurs masqués ou bien maquillés de manière le paraître.¹⁸ Les rares représentations de ces pièces souvent publiées sous une forme à chaque fois légèrement différente, ont été faites devant des familiers de la page yeatsienne, de telle sorte que le masque devient un signe autoréférentiel complexe dont le sens dépasse son utilisation scénique.

Mais en dehors de raisons esthétiques justifiées par le souhait de gérer une intrication thématique du corpus tout à fait exceptionnelle, de nombreuses raisons pratiques justifient pour Yeats ses pièces pour danseurs. Cette forme "aristocratique" - "a true theatre of Beauty"¹⁹ - est également une forme économique : sans décors, ces pièces peuvent être jouées dans un salon ou un atelier

for so little money that forty or fifty readers of poetry can pay the price....."

n'ayant "no need of mob or Press to pay its way".²⁰

Le théâtre masqué de Yeats resta longtemps confidentiel. Peu de représentations de ces pièces n'ont eu lieu en Europe-deux à Londres de *At the Hawk's Well* en 1916, une troisième

dans le propre salon de Yeats à Dublin en 1924, la production pour un soir à l'Abbey Theatre de *The Only Jealousy of Emer* et *The Cat and the Moon* en 1926. En 1929, la version ballétique de *Emer, Fighting the Waves*, incorporant les masques de Hildo van Krop, qui les avait faits pour une production hollandaise donnée à l'insu de Yeats entre 1922 et 1926, a été mise en scène à l'Abbey Theatre (pour un soir seulement). Ninette de Valois dansait sur une musique de George Antheil devant un public qui réunissait le gratin artistique et littéraire de Dublin.²¹

LE MASQUE A GREENWICH VILLAGE

Il est fort possible que le rayonnement américain de *At the Hawk's Well* ait été plus grand que l'europpéen. En 1917, écrivant sa préface, dans laquelle il rend compte de la première représentation de sa pièce, survenue dans le salon d'une aristocrate anglaise, Yeats nous dit qu'il est empêché pour le moment de poursuivre ses recherches de ce type

now that our Japanese dancer, Mr Itow, whose minute intensity of movement in the dance of the hawk, so well suited our small room and private art, has been hired for a New York theatre.²²

Effectivement, Michio Ito, ce danseur japonais installé à Londres, a été engagé par le Greenwich Village Theatre à New York, et devait par la suite rester en Amérique. Quelques mois seulement après les représentations londoniennes, en novembre 1916, il y produisit *At the Hawk's Well* de Yeats. Les masques dessinés par Edmond Dulac, qui avait également écrit la musique originale, et qui jouait dans cette production new yorkaise de 1916, étaient exposés dans une galerie d'art de New York : celui pour Cuchulain, s'il était accompagné de sa cagoule au rayon saillant²³, n'aurait pas pu ne pas fasciner les créateurs du théâtre nouveau, des intellectuels progressistes imbus de freudianisme.²⁴

Il serait difficile à croire que ces représentations yeatsiennes animées par Michio Ito n'aient pas reçu de visite de la part d'O'Neill, de Robert Edmond Jones, le décorateur et théoricien

qui devait par la suite mettre en scène plusieurs oeuvres d'O'Neill, ni de Kenneth Macgowan, fondateur en 1916 de *Theatre Arts Magazine*, et critique en exercice à New York dès 1918. Le masque avait un sens particulier et important pour chacun de ces membres du "triumvirat" qui mit en place en 1923 The Experimental Theatre, lieu où le théâtre masqué d'O'Neill devait s'épanouir. Jones était un craigien convaincu, bien que Craig avait refusé de l'admettre comme étudiant à son école de Florence. Dans une production de *Macbeth* de 1921²⁵, Macgowan avait utilisé le masque comme symbole scénique des forces qu'incarnaient les trois sorcières. Il avait publié en 1923 un livre, *Masks and Demons*, souvent invoqué comme influence sur les masques d'O'Neill. Dans *The Theatre of Tomorrow*, dans lequel Macgowan fait longuement l'éloge de Gordon Craig, le critique postule pour l'avenir l'utilisation théâtrale du masque :

In the mask and the marionette - the inanimate given life - there lies and almost equal fascination for the worker in the theatre of tomorrow... One can conceive of a drama of group-beings in which great individuals, around whom these groups coalesce, could be fitly presented only under the impersonal and eternal aspect of the mask ; or, again, a drama in which the foil to the mob is the marionette who is thought to give it utterance. One can conceive as easily the mask and the marionette finding an inevitable use in intimate symbolic drama or in the expression of the unconscious."²⁶ -

- ce programme devait être appliqué par Eugene O'Neill dans les années qui suivirent. Finalement, dans la production de 1922 de *The Hairy Ape*, mettant à l'oeuvre la suggestion de la costumière, Blanche Hays, O'Neill avait poussé la théâtralité au point d'y intégrer une scène masquée.²⁷

Pour O'Neill comme pour Yeats, le masque s'associait à un nouveau départ, une deuxième époque théâtrale, avec la grande différence que, pour Yeats, ce tournant correspondait à un rétrécissement de son rayonnement théâtral, alors que pour O'Neill, le masque s'associait à une grande réussite et à l'acroissement, et non pas à la diminution, des possibilités scéniques mises à sa disposition. Le succès en 1920 de *The*

Emperor Jones, et en 1922 de *The Hairy Ape*, des productions qui ont quitté Greenwich Village pour aménager dans des théâtres de Broadway et en confirmant la réussite sur Broadway de *Beyond the Horizon*, ont assuré la renommée d'O'Neill, mit une fin aux huit saisons de The Provincetown Playhouse (le groupe de théâtre estival fondé sur Cape Cod qui fonctionnait par la suite à New York sous des noms et à des endroits différents).²⁸ "Jig" Cook, l'un des fondateurs, était déçu, craignait d'avoir trahi ses idéaux d'origine et se retira en Grèce. En 1923, Jones, MacGowan et O'Neill ont fondé the Experimental Theatre dans les mêmes locaux que son avatar précédent, de telle sorte que ce nouvel établissement fut également connu sous le nom de Provincetown Playhouse, bien que l'esprit et les objectifs en différaient. Le "Provincetown" d'origine était un théâtre semi-amateur, théoriquement désintéressé et consacré à la découverte et à la mise en valeur de pièces de théâtre spécifiquement américaines. The Experimental Theatre se considérait comme un creuset d'influences internationales : dans ce contexte, on s'attendait à ce qu' O'Neill prenne place dans un panthéon où siégeaient déjà Ibsen, Strindberg, et Shaw.

La première saison de The Experimental Theatre s'ouvrit sous le signe du masque, presque comme s'il était le symbole de l'union et de la force du triumvirat. Rappelant un peu le Yeats qui refaçonna (dans sa tête) d'anciennes productions en les habillant de masques créés par Gordon Craig, O'Neill veilla dans un premier temps à masquer des oeuvres qui n'étaient pas de lui.²⁹ Le premier spectacle de the Experimental Theatre, *The Spook Sonata* de Strindberg, utilisait des masques. O'Neill fit une adaptation, une sorte d'argument de ballet pour accompagner le poème, de *The Ancient Mariner* de Coleridge, y ajoutant une douzaine de lignes nouvelles, et des indications scéniques empreintes d'un écho yeatsien, qui préconisaient pour deux personnages :

Two of them have mask-like faces of smug, complacent dullness ; they walk like marionettes.³⁰

D'un point de vue général, la carrière d'O'Neill semble avoir été subtilement mais profondément marqué par l'exemple du maître dublinois : on peut par exemple s'interroger sur le sens

pour O'Neill de l'Histoire américaine par rapport à l'utilisation des sagas irlandais dans l'oeuvre de Yeats, et sur l'idée de construire des "cycles", qui obséda O'Neill et qui fut importante pour Yeats aussi. La série de trois articles théoriques publiés par O'Neill en 1932-33 - dont le *Memoranda on Masks* - est frappée de résonances yeatsiennes. Le ton de l'écriture, qualifié comme "nietzschéenne" par un grand expert américain, rappelle plutôt, à notre avis, les exhortations exaltées et dogmatiques des articles publiés dans *The Mask* par Gordon Craig, et, en même temps, les essais sur le théâtre écrits par Yeats dans les premiers temps de l'Abbey Theatre, avec quelques touches qui rappellent les beaux textes légèrement mystificateurs que le poète irlandais rattacha à ses pièces après 1921 pour orienter la vue de ceux qui devaient les lire.³¹

ECHOS YEATSIENS DANS LES PIÈCES D'O'NEILL

Développer un tableau complet des échos yeatsiens qui résonnent chez O'Neill, dépasse malheureusement les limites de cette étude qui ne peut brosser qu'une esquisse rapide des contours d'un sujet qui reste apparemment inexploré. Une fois lancé à l'affût des traces qu'auraient dû laisser dans l'oeuvre d'O'Neill des lectures yeatsiennes, le chercheur en retrouve à tout bout de champs. Bien qu'O'Neill les attribue à d'autres sources d'inspiration, les battements de tambours dans *The Emperor Jones*, sont peut-être des réminiscences de la pièce pour danseurs yeatsienne dont le modèle est incarné dans *At the Hawk's Well*. Doit-on rappeler à propos de *The Fountain* - qui traite de Ponce de Léon- que *At the Hawk's Well* de Yeats, est également une pièce dans laquelle on attend que jaillisse un puits magique, et que son titre, lorsqu'elle fut publiée pour la première fois dans *Harper's Bazaar*, une revue américaine, fut même *The Well of Immortality* ? Dans la Chine d'O'Neill, où se passe *Marco Millions*, ne serait-il justifié d'induire un écho du Japon yeatsien, à plus forte raison que le mouvement du cortège funébre-composé de personnages masqués- de la Princesse Kukachin aboutit la lamentation officielle faite par un personnage qui

declaims in a high, wailing voice accompanied by the musicians and by the chorus and by the Chorus who sway rhythmically and hum a rising and falling mourning accompaniment,³²

une scénographie qui n'est pas sans rappeler Yeats. Ce Chant commence :

We lament the shortness of life / Life at its longest is brief enough..."³³

La simplicité et la concision déclaratives de ces lignes ne sont pas très éloignées de certains chants des musiciens compris dans les pièces pour danseurs de Yeats, et notamment dans *At the Hawk's Well*

(The boughs of the hazel shake, / The sun goes down in the west... / The heart would be always awake, / The heart would turn to its rest.)³⁴

Des rappels stylistiques similaires se retrouveront dans *Lazarus Laughed*.³⁵

Les pièces masquées d'O'Neill foisonnent de détails de toutes sortes qu'on pourrait rapprocher à des modèles yeatsiens. A la fin de *Marco Millions*, l'acteur qui a joué Polo, maintenant habillé en homme d'affaires moderne, et assis dans le public, se lève de sa place, sort du théâtre et en part en voiture de maître. On aperçoit alors que Marco Polo et ce Monsieur sont chacun le masque ou la figure de l'autre. Cette utilisation de l'identité double pousse à l'extrême le principe du masque, en rappelant la "théorie du masque" de Yeats, telle qu'elle s'exprime dans une ligne publiée en 1917 :

Saint Francis and Caesar Borgia made themselves
overmastering, creative persons by turning from the mirror
to meditation upon a mask

- car c'est dans une époque d'histoire ancienne que chaque homme trouve l'image - le masque - qui lui donne la clé de son inspiration et de son épanouissement.³⁶

Mais si, chez Yeats, le port du masque est toujours justifié, soit dans *The Player Queen* par une logique narrative, soit dans les *Plays for Dancers* par l'ailleurité du monde décrit, de telle sorte que le masque devient l'équivalent d'une figure, l'utilisation du masque dans les pièces d'O'Neill n'est pas toujours très cohérente. Travis Bogard distingue chez lui trois types de masques, le "symbolique" (le masque congolais dans *All Gods Chillun Got Wings*), le "freudien" (comme les masques censés manifester en même temps les personnalités extérieures et intérieures des personnages, dans *The Great God Brown*), et "l'esthétique" (l'utilisation de masques, comme dans *The Ancient Mariner* et *The Spook Sonata*, pour réaliser une conception décorative.³⁷

Il est peut-être utile de rajouter à ce catalogue deux termes, "psycho-expressif" et "descriptif", pour distinguer ce qui peut représenter la projection d'un psychisme et ce qui renvoie à la représentation d'un monde fictif alternatif, fantastique ou poétique. Dans *The Hairy Ape*, les passants sur la cinquième avenue sont masqués : ce décalage visuel (isolé dans la pièce) est psycho-expressif, et correspond au dérapage mental de Yank. O'Neill ne décrit pas un monde alternatif, mais conserve le référent réel, la cinquième avenue, un monde connu, déréalisé par la stylisation. Dans *All Gods Chillun Got Wings*, la folie grandissante du personnage principal féminin, une blanche Ella mariée à un noir, est exprimé par le grossissement d'un masque africain, symbole de négritude, sous l'effet d'un rétrécissement du décor qui représente la pièce où il se trouve accroché au mur. C'est également le cas du générateur électrique dans la dernière scène de *Dynamo* -Reuben tend ses bras

to the exciter-head of his Dynamo-Mother with its whirling
metal brain and its blank oblong eyes³⁸

devenu l'équivalent d'un personnage masqué : ce glissement visuel exprime la folie du personnage central. Dans *The Fountain*, les transformations et les personnages masqués perçus par Ponce de Léon lors du jaillissement de la source de la Scène X, peuvent être "psycho-expressifs" ou "descriptifs", suivant le

choix qu'on fait : est-ce le récit d'un fait qu'on nous donne pour réel, ou bien un rêve, ou une hallucination ?

Deux pièces d'O'Neill en particulier semblent assez clairement marquées par l'une connaissance de l'oeuvre tardive de Yeats, *The Great God Brown* et *Lazarus Laughed* ; ces pièces sont en même temps les exemples les plus intéressants de son utilisation personnelle de masques. Le vecteur d'influence pour ces pièces n'est pas la seule *At the Hawk's Well* (éventuellement transmise par *Harper's Bazaar* ou par la production de M. Ito), mais plutôt les *Four Plays for Dancers* telles qu'elles ont été présentées dans un volume important de Yeats publié en 1923 (l'année qui précéda la remise de son Prix Nobel) *Plays and Controversies*, qui distilla la quintessence de sa carrière dramaturgique. Commenant avec un long récit, *The Irish Dramatic Movement*, et deux des premières pièces de Yeats y compris *The Countess Cathleen*, le tome se termine avec les *Plays for Dancers*, et les notes afférentes écrites à partir de 1921, aussi bien que les photographies de la production londonienne de *At the Hawk's Well*. Rappelant les débuts glorieux de Yeats en même temps qu'il dessine son nouveau départ, ce livre a dû intéresser Eugene O'Neill, arrivé lui aussi à un tournant. qui le rapprocha de l'apothéose. Aussi bien que les Préfaces et Notes les concernant, le recueil de Yeats contient *The Only Jealousy of Emer*, que nous pensons avoir eu quelque influence sur *The Great God Brown*, mais aussi *Calvary*, qui certainement compté dans l'élaboration de *Lazarus Laughed*.

DU PANTHEON CELTIQUE AU GREAT GOD BROWN

Dans une *Preface* à *Four Plays for Dancers* datée 1920 (reprise dans *Plays and Controversies*) Yeats dit qu'il a écrit *The Only Jealousy of Emer*

to see what dramatic effect one could get out of a mask changed while the player remains upon the stage to suggest a change of personality.³⁹

On peut clairement identifier en dehors des traces textuelles - toutefois plus discrètes - une influence yeatsienne dans le grand paratexte à plusieurs mains qui entoure *The Great God Brown*. Rappelant le Yeats de la préface citée ci-dessus, Kenneth Macgowan, écrivant dans le programme pour la pièce d'O'Neill, nous dit :

So far as I know, O'Neill's play is the first in which masks have ever been used to dramatize changes and conflicts in character... as a means of dramatizing a transfer of personality from one man to another.⁴⁰

- presque comme pour nous suggérer qu'O'Neill se soit livré ici à la même expérience que Yeats dans *Emer*. Nous trouvons significatif la reprise de l'usage insolite du mot "personality", là où on s'attendrait à lire "character" - dans le sens d'un personnage de théâtre, ou bien alors "identity" ou même "person." Une filiation détournée reliant par ce texte O'Neill à Yeats (par Kenneth Macgowan interposé) nous semble certaine.

Cette ressemblance étonnante d'intentions ne correspond pas pourtant à une identité de réalisations. Dans *The Only Jealousy of Emer*, le décor est planté dans une cabane sur la plage, où l'effigie masquée du roi Cuchulain, le héros, qui, ayant commis une méprise infanticide, s'est récemment suicidé, est étendu sur un lit. Par le biais d'un jeu de rideaux de lit et d'un changement de masques, on le voit investi par Bricriu, le dieu de la discorde, au bras flétri, qui parasite la forme du héros défunt. En même temps, le fantôme de Cuchulain, un personnage masqué de façon à ressembler exactement au cadavre, s'accroupit près du lit, et dialogue avec la déesse Fand, qui cherche à le séduire et à le conduire dans le monde des esprits. Puisque la vie de Cuchulain est rachetée par le sacrifice de sa femme, Emer, ce personnage s'éclipse en même temps que l'effigie héroïque changeant de masque reprend en renaissant son identité première.

The Great God Brown commence et se termine par un prologue et un épilogue dont le décor est planté sur un point géographique entre la mer - lieu mythique pour O'Neill comme pour Yeats - et une salle de bal : ces scènes encadrantes au ton lyrique ont peut-être quelque filiation avec les chants poétiques

qui ouvrent et qu ferment les pièces pour danseurs. Comme *The Only Jealousy of Emer*, *The Great God Brown* intègre la convention du drame triangulaire : Yeats exprime l'hésitation de son héros entre la vie et la mort par une bataille entre trois femmes - Emer, sa femme, Eithne Inguba, sa maîtresse et une déesse de la mer, Fand- se rivalisant pour l'amour de Cuchulain. O'Neill aussi choisit d'articuler la rivalité et la complémentarité de ses deux héros autour d'une telle intrigue toute à fait conventionnelle, habillée par une scénographie insolite. Deux "triangles" amoureux convergent aussi dans *The Great God Brown*, car les deux hommes au centre de la pièce, Dion Anthony, artiste échoué et alcoolique, et William Brown, architecte archi-terne, mais réussi (le type, comme Marco Millions, de l'arriviste américain), aiment tous deux Cybel la prostituée et Margaret la bonne épouse de Dion Anthony.⁴¹ Amoureux des mêmes femmes, ces deux versants antipodéens de l'*Homo americanus* incarnent chacun ce qui manque à l'autre, formant ensemble deux moitiés d'un tout, comme, dans les pièces de Yeats, Conchubar et Cuchulain dans *On Baile's Strand*, ou bien le Vieil Homme et le Jeune Homme dans *At the Hawk's Well*.

Dans *The Only Jealousy of Emer*, le masque qui habille tous les personnages a droit de cité sur une scène à la frontière entre la vie et la mort, dans un monde où les héros de légende fréquentent les dieux, et où la vie se poursuit après la mort. Ces pré-supposés peuvent logiquement justifier le dédoublement d'un personnage évoluant sur à différents moment sur plusieurs plans de réalité. Dans sa *Préface à Four Plays for Dancers* Yeats ne préconise pas un masque spécifique pour chaque personnage disant que le masque de Cuchulain pouvait servir pour un personnage féminin dans une autre pièce et que "I shall hope for a small number of typical masks, each capable of use in several plays."⁴² Le masque, signe chez les personnages d'une identité commune et presque "nationale" est parfaitement intégré dans le monde de ces pièces : pour les habitants du Yeatsland qu'elles décrivent, leur figure unique et naturelle est un masque. Mais dans *The Great God Brown*, le monde de la pièce est plus difficile à identifier, car le référent réaliste est moins nettement

exclu, et la multiplicité des personnages a été différemment conçue.

O'Neill a multiplié les plans de réalité de *The Great God Brown* selon un schéma vaguement comparable à celui de Yeats mais fondamentalement différent. La connotation classique et tragique qui s'attache au fait même de porter un masque correspond ici à l'intention de dresser derrière l'histoire d'un homme moderne un tableau de connotations mythologiques valorisantes. (Cette démarche devait flatter le public, car à la différence des pièces masquées de Yeats, *The Great God Brown* a connu une réussite splendide-huit mois sur Broadway). Sans faire appel à un niveau culturel excessif, les noms de Dion Anthony - échos de Dionysos et de Saint Antoine - comme celui de Cybel matérialisent les ombres mythologiques et religieux dont l'auteur voulut doter ces personnages de telle sorte qu'ils dorent le blason d'une intrigue construite d'éléments mélodramatiques absolument banaux - le mari vaurien, la sainte femme, la putain au coeur d'or, la chasse à l'homme, l'erreur judiciaire, le tout relevé par un adultère sur le modèle de *Cyrano de Bergerac* tout à fait innocent puisque la femme concernée ne voit dans son amant que son mari.

Mais à la différence de Yeats, qui enchâssait ses références mythologiques dans une mythologie particulière, et refusait les modèles freudiens en les remplaçant par des explications de sa propre facture, O'Neill construit des personnages conçus selon une vision grossièrement "freudienne" (qui doit beaucoup à l'idée jungienne de la persona) qui, elle, justifie la représentation fractionnée.⁴³ Les masques pour *The Great God Brown* copient en dédoublant les figures des acteurs, "giving the effect of two faces."⁴⁴ Ils sont conçus comme le prolongement et l'extension des indications scéniques fournies par O'Neill pour ses personnages, presque trop précises, comme si le personnage devait être une personne spécifique. Le masque ainsi utilisé comme l'outil d'un hyper-naturalisme extrêmement poussé permet d'accéder aux pensées intimes des personnages qui correspondent au visage nu, permettant aussi de donner une représentation psychologisante de comportement sociaux : le masque est une armure, le voile obscurcissant la face cachée de

toute figure. Faire l'addition des masques et des figures, faire converger les différentes parties incomplètes d'êtres entiers que sont les personnages, exige du spectateur qu'il accomplisse un acte - presque celui du thérapeute- présenté comme divin, collant les multiples morceaux de l'homme cassé sur un fond de mythologie.⁴⁵

Mais ces masques ne sont pas que symboliques, et les personnages sont conscients d'en porter. Cybel interdit à Dion de porter le sien chez elle comme s'il s'agissait de bottes en caoutchouc.

Haven't I told you to take off your mask in the house ?⁴⁶

Dans le deuxième acte, on retrouve Dion

reading aloud from the 'Imitation of Christ' by Thomas à Kempis to his mask, which is on the table before him.⁴⁷

A partir de la mort de Dion Brown, la notion du masque bascule dans une sorte d'incohérence, et la pièce, toujours à cheval entre le référent réel et le fantastique, avec ses toiles de fond manifestement peints, mais foisonnant de détails hyperréalistes- glisse dans le fantastique pur, celui fréquenté par le Dr. Jekyll ou par Dorian Gray. Dans la première partie de la pièce, le masque semble exprimer l'analyse psychologique de l'auteur en se référant au réel, ces personnage étant des gens comme nous vus à travers une loupe déformante - ou révélatrice. Les masques sont légèrement "psycho-expressifs" selon le terme que nous avons établi ci-dessus : leur port ne survient qu'à la suite de quelque cassure, ou "traumatisme émotionnel". William Brown n'en arbore pas avant la mort de Dion, les parents de la première scène ne sont pas masqués. On perçoit que chaque personnage masqué matérialise sa perception fragmentée de lui-même. Mais à la fin de la pièce, le masque devient, en plus que le signe d'un aspect d'une personnalité, l'équivalent d'une personne toute entière, de son cadavre, ou même de son fantôme : cette conclusion ne semble pas découler avec une logique incontournable de la première hypothèse. William Brown enterre dans son jardin le cadavre de Dion Anthony, victime d'une mort naturelle, en conservant son masque que par la suite il revêt comme un manteau magique invisible à autrui. Ce masque,

trésor, grigri, et image sainte, trône parfois sur la table de Brown et tombe finalement entre les mains d'une Cybel éplorée.

LES MASQUES DU MYSTICISME

Dans une pièce postérieure d'O'Neill, l'influence yeatsienne perçoit différemment et davantage. *Lazarus Laughed* peut être vue comme une pièce pour danseurs conçue à la mode yeatsienne mais poussée à une échelle presque mégalomane. Les chants à strophes courts, comme ceux de *The Fountain*, rappellent les chants *At the Hawk's Well* ou de *The Only Jealousy of Emer*, et certains choix de mots - "timidities of thought" dans *Lazarus* qui rappelle les "intricacies of pain" dans *Emer* - ou d'images surprenantes comme celle de Leda dans le chant de Caligula, semblent témoigner de l'influence du maître irlandais.⁴⁸ La pièce se laisse interpréter en termes du conflit entre l'objectivité (dont Caligula serait l'exemple) et la subjectivité (incarnée par Lazare) exposé par Yeats dans la *Note* écrite par Yeats pour *Calvary* une pièce pour danseurs recueillie avec *Emer* dans *Four Plays for Dancers*⁴⁹.

La pièce de Yeats traite, comme celle d'O'Neill, de Lazare, mais à la différence du personnage d'O'Neill, dont l'affirmation nietzschéenne le conduit jusqu'à nier la réalité de la mort, le personnage de ressuscité créé par Yeats reproche à Jésus son miracle et lui réclame une mort définitive. Néanmoins, *Calvary* affirme l'aptitude du péplum chrétien à être détourné à des fins intellectuelles et esthétiques, tant et si bien qu'elle ait pu conforter O'Neill dans son choix de reprendre ce type de pièce, qu'il traite dans une manière semi-freudienne dans la mesure où son Lazare est une sorte de thérapeute libérateur et, vis-à-vis de Caligula, un analyste échoué. Exemplum de l'affirmation nietzschéenne, Lazare lui-même, ne portant pas de masque mais rayonnant de lumière et rajeunissant continuellement jusqu'à sa crucifixion, rit constamment de tout, malgré tout. Nous apprenons, dans les premières pages de la pièce, qu'il n'a connu que des malheurs : les morts successives de ses enfants, la stérilité de sa femme, la perte de sa fortune, à tel point qu'il en était venu à vouloir la mort dont Jésus l'a guéri.⁵⁰ Pour celui qui connaît en détail l'oeuvre de

Yeats, ces trois malheurs, et le personnage lui-même, rappellent dans le désordre et le détournement non pas le Lazare du *Calvary* de Yeats, mais un personnage qui appartient à la fiction dans laquelle cette pièce se trouve enchâssée par le biais de la *Note* rajoutée, le vieil Arabe, auteur des *Three Songs of Joy*, frappé par trois malheurs qui lui inspirent à chanter paradoxalement les louanges d'un dieu du Hasard.⁵¹

Dans *Lazarus Laughed*, le masque est utilisé à des fins totalement différentes de celles recherchées dans *The Great God Brown*. Dit O'Neill,

In masking the crowds in that play, I was visualizing an effect that, intensified by dramatic lighting, would give an audience visually the sense of the Crowd, not as a random collection of individuals, but as a collective whole, an entity.⁵²

Déployant une variété de masques allant du demi au double format, O'Neill représente l'humanité dans son ensemble selon un schéma particulier, extrêmement bien élaboré :

There are seven periods of life shown : Boyhood (or Girlhood), Youth, (etc....and each of these periods is represented by seven different masks of general types of character... the Simple, the Ignorant, the Happy... the Introspective... (etc). Thus in each crowd (this includes amongst the men the Seven Guests who are composed of one male of each period-type... ; there are forty-nine different combinations of period and type. Each type has a distinct predominant colour for its costumes, which varies in kind according to its period.⁵³

et une foule de l'Acte Deux se trouve masquée "according to the scheme of Seven Periods in Seven Types of Character for each sex."⁵⁴

Nous pensons que ce schéma s'apparente à, et s'inspire peut-être de la tendance yeatsienne à la classification et la systématisation, qui s'exprime partout dans l'oeuvre et aboutit à la Grande Roue, image maîtresse de *A Vision*, qui organise la personnalité humaine mais aussi l'Histoire et les cycles de vie et

de mort. Les exemples sont très abondants : citons-en quelques-uns qui auraient très probablement frappé un O'Neill lecteur de Yeats ; dans un texte de 1904, *The Dramatic Movement*, Yeats exprime son souhait d'accumuler des costumes "in all the main colours and shades " afin de pouvoir

get new effects by combining them in different ways without buying new ones... the audience would soon get used to this way of symbolising, as it were, the different ranks and classes of men ⁵⁵

Dans un autre registre, dans sa *Note* de 1921 à *The Only Jealousy of Emer* Yeats fait référence à son système philosophique :

The soul through each cycle of its development is held to incarnate through twenty-eight typical incarnations, corresponding to the phases of the moon... In a poem... I have described certain aspects of this symbolism which purports to be a complete classification and analysis of every possible type of human intellect.⁵⁶

Comme Yeats, O'Neill, qui décora sa maison d'une collection de masques de toutes provenances, a fait de l'image du masque le centre d'un réseau de sens personnels, pas toujours très cohérent, car il utilisa le mot "masque" tantôt pour désigner une époque (parlant de la période dans laquelle se déroule l'action de *Mourning Becomes Electra* comme un "mask of time and space")⁵⁷ ; tantôt pour indiquer un plan de réalité, disant de la même pièce que le

Mannon drama takes place on a place where outer reality is mask of true fated reality-unreal realism ;⁵⁸

tantôt comme l'équivalent du destin ou de la source déterminante de la personnalité, décrivant les "masks that govern (souls) and constitute their fates"⁵⁹ ; tantôt pour parler d'un niveau de la personnalité humaine, nous demandant

For what, at bottom, is the new psychological insight into human cause and effect but a study in masks, an exercise in unmasking ? ⁶⁰

On pourrait même dire que la tendance globale de sa carrière dramaturgique obéissait à la courbe imposée par un “exercice in unmasking”, à mesure qu’il abandonnait les masques fictifs pour aboutir dans les pièces finales à une révélation de vérités autobiographiques. Yeats suivait un trajectoire inverse, masquant de plus en plus sa pulsion confessionnelle, toujours impérieuse, avec le monument polymorphe que fut son Oeuvre complète.

Quand il s’est repenché en 1932 et 1933 sur ses écrits de la décennie précédente, O’Neill a fait du masque la clé de sa théorie dramatique, le symbole de sa réussite et de ses espoirs. Ce fut le cas du Yeats qui se tournait pourtant vers un théâtre masqué à mesure que l’Abbey s’éloigna de lui. Les conceptions de chaque auteur sont profondément divergentes- pour O’Neill, le masque était indissociable d’un système d’analyse psychologique bien étranger à Yeats, qui refusa l’apport freudien. Les notions modernes de psychologie, dit O’Neill,

have impressed the idea of mask as a symbol of inner reality upon all intelligent people of today, and I know that they would welcome the use of masks in the theatre as a necessary, dramatically revealing new convention, and not regard them as any ‘stunty’ resurrection of archaic props.⁶¹

Mais si nos deux auteurs eurent des idées divergentes sur, la consitution de la personnalité humaine, les idéaux de théâtre qui animaient leur pièces masquées étaient très similaires. Dit Yeats dans *Certain Noble Plays of Japan* :

Our unimaginative arts are content to set a piece of the world as we know it in a place by itself, to put their photographs as it were in a plush or a plain frame, but the arts that interest me, while seeming to separate from the world and us a group of figures, images, symbols, enable us to pass for a few moments into a deep of the mind that had hiterto been to subtle for our habitation.⁶²

Il aurait été approuvé par O’Neill qui, sûrement dans une sorte d’hommage quasi inconscient à Yeats, appela *Lazarus Laughed* “a play for an imaginative theatre”, qu’il défini ainsi

... the one true theatre, the age-old theatre, the theatre of the Greeks and Elizabethans... a legitimate descendant of the first theatre that sprang... out of ... worship of Dionysus... a Temple where the religion of a poetical interpretation and symbolical celebration of life is communicated to human beings, starved in spirit by their soul-stifling daily struggle to exist as masks among the masks of the living !⁶³

Ces deux conceptions de théâtre, esthétisantes et idéalistes, empreintes par l'ambition de rénover la scène moderne en réhabilitant le théâtre ancien, préconisaient la stylisation - qualifiée par O'Neill de "super-naturalism"⁶⁴ ou "unreal realism"⁶⁵, afin de révéler ce qui fut pour Yeats, "a deep of the mind," pour O'Neill la "behind-life life"⁶⁶ des équivalents de ce qui était pour Gordon Craig, "l'éprit de la Beauté". Yeats et O'Neill doivent tous deux beaucoup aux principes formulés par celui-ci. Comme pour Craig, une des justifications du masque commune à nos deux auteurs était qu'il permettait de pallier les manquements éventuels d'acteurs insuffisants. Yeats dit

a mask will enable me to substitute for the face of some commonplace player, or for that face repainted to suit his own vulgar fancy, the fine invention of a sculptor....A mask never seems but a dirty face and no matter how close you go is yet a work of art.⁶⁷

O'Neill dit dans son *Memoranda on Masks*.

... the mask is dramatic in itself....At tis best, it is more subtly, imaginatively, suggestively dramatic than any actor's face can ever be...⁶⁸

Il reproche plus tard à cette profession si peu cultivée d'avoir fait de la scène de la foule dans *Jules César* un "gum-chewing Coney Island Mardi Gras" affirmant qu'en modifiant leurs voix des masques auraient permis au public de ne pas remarquer les accents incultes ("Third Avenue and Brooklyn accents") des petits rôles.⁶⁹ Mais les vedettes sont à son avis tout aussi décourageants. O'Neill se demande s'il ne serait pas une bonne idée de monter toutes les pièces classiques dans une version masquée :

We would be able to see the great drama we are now only privileged to read, to identify ourselves with the figure of Hamlet as a symbolic projection of a fate that is in each of us, instead of merely watching a star giving us his version of a great acting role.⁷⁰

Pour Gordon Craig, l'acteur n'était pas un artiste, mais une sorte de phénomène hybride et aléatoire qui mélangeait les caractéristiques d'un appareil photographique et d'un ventriloque, s'exhibant devant le public moderne pour l'exciter de la même manière que faisait dans les temps anciens "the passionate tussle between the elephant and the tiger."⁷¹ Il fallait remplacer sa figure hyper-vitale et cabotine par une "übermarionette" exécutant des gestes symboliques, faisant partie d'un théâtre total où tous les éléments étaient soumis au metteur en scène.

The applause may thunder or dribble, their hearts beat no faster, no slower...There is something more than a flash of genius in the Marionette, and there is something in him more than the flashiness of displayed personality.⁷²

Dans une certaine manière, ces louanges de la marionnette masquée appelaient au remplacement du védettariat en réaction contre le théâtre de l'époque qui se déroulait en grande pompe dans des "secular cathedrals"⁷³ où officiaient les monstres sacrés que furent Sarah Bernhardt, Coquelin, Henry Irving ou Ellen Terry, la mère de Gordon Craig, ou, en Amérique, James O'Neill, le père de Eugene, une réaction à laquelle nos deux auteurs ont largement participé.

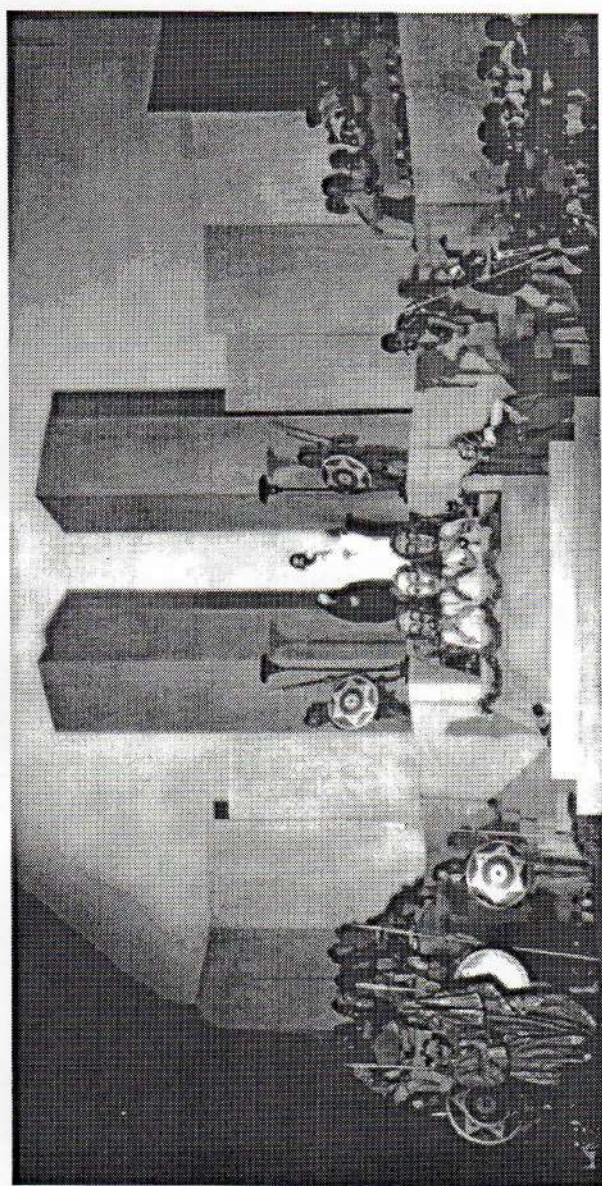
25 mai 1995



O'NEILL,
The Great God Brown, New York, 1926, Photo Vandamme -
Prologue (Collected Plays, page 616).



O'NEILL,
The Great God Brown, New York, 1926, Photo Vandamme - Acte IV,
scène 2 (Collected Plays, page 641).



O'NEILL,
Lazarus Laughed, Pasadena, California, 1928.

NOTES

- 1 La première édition de *On the Art of the Theatre* de Gordon Craig fut publié à Londres en 1905, et le premier numéro de la revue animée par Craig, intitulée *The Mask*, fut publié à Florence en mars 1908.
- 2 Toutes les dates pour les oeuvres de O'Neill sont celles données dans les *Collected Plays*, Londres, Jonathan Cape, 1988, 1239-40.
- 3 Cité par C.E.W. BIGSBY, *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama*, Londres, Cambridge University Press, 1982, Volume I, 68: la remarque fait partie de notes faites par O'Neill, conservées dans la Bibliothèque universitaire de Yale
- 4 Produite seulement en 1928, alors que l'écart entre la composition et la première production était normalement d'une seule année.
- 5 Ecrite en 1929-31, produite en 1931. Voir à ce sujet *Working Notes and Extracts from a Fragmentary Work Diary*, 1931, la reprise dans Barrett H. CLARK, ed., *European Theories of the Drama*, New York, Crown Publishers, 1961, 530 -536, d'un texte imprimé en 1931 dans le *New York Herald Tribune* sous le titre, *O'Neill's Own Story of Electra in the Making* ce document est également repris dans Travis BOGARD, *The Unknown O'Neill*, Londres, Yale University Press, 1988.
- 6 Les trois articles, publiés dans *The American Spectator* sont les suivants, *Memoranda on Masks*, de novembre 1932, *Second Thoughts*, de décembre 1932, et *A Dramatist's Notebook*, de janvier 1933. tous sont repris dans Toby COLE, *Playwrights on Playwriting*, New York, Hill and Wang, 1961.
- 7 Le père du poète, le peintre John B. Yeats, habita New York pendant de nombreuses années avant sa mort en 1922, fréquentant les intellectuels d'avant garde: un tableau, de John Sloan le montre conversant chez Petipa, propriétaire d'un restaurant très à la mode dans le milieu artistique international new-yorkais de l'époque.
- 8 Lady Augusta GREGORY, *Our Irish Theatre*, New York, Oxford University Press, 1974, 104: "There was nothing but a welcome for all the plays, many of them already so well known, especially through Professor Baker's dramatic classes at Harvard, that we were now and again reproved by some one in the audience if a line or passage were left out, by design or forgetfulness."

- 9 James W. FLANNERY, *W.B. Yeats and the Idea of a Theatre*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1976, 360.
- 10 FLANNERY, *Idea of a Theatre*, 361. Le discours de Yeats fut publié dans *Harper's Weekly*, 11 novembre 1911.
- 11 Adele HELLER, *The New Theatre*, A. HELLER, et L. RUDNICK, eds. *1915: The Cultural Moment*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1991, 221.
- 12 W.D. SIEVERS, *Freud on Broadway*, New York, Hermitage House, 1955, 205.
- 13 Cette pièce fut imprimée pour la première fois dans *Harper's Bazaar Magazine* (New York) en mars 1917.
- 14 Les dates sont celles données dans Russel K. ALSPACH et Catharine C. ALSPACH, eds., "*The Variorum Plays of W.B. Yeats*", Londres, Macmillan, 1989.
- 15 Helen CALDWELL, *Michio Ito*, Berkeley, University of California Press, 1977, 54.
- 16 Curtis BRADFORD, ed. *The Writing of "The Player Queen"*, DeKalb, Northern Illinois University Press, 1977, 455.
- 17 Les masques conçus par Craig pour les pièces de Yeats sont illustrés dans Liam MILLER, *The Noble Drama of W.B. Yeats*, Dublin, The Dolmen Press, 162-165.
- 18 Un traitement récent en langue française de ces pièces est celui de Jacqueline GENÊT, *Les innovations scéniques de Yeats, Etudes irlandaises*, N°XVIII-2, décembre 1993, 45-67.
- 19 W.B. YEATS, *Certain Noble Plays of Japan, Essays and Introductions*, 1969, Londres, Macmillan, 1969, 228.
- 20 YEATS, *Certain Noble Plays*, 221.
- 21 MILLER, *Noble Drama*, 283.
- 22 YEATS, *Variorum Plays*, 417.
- 23 Les masque pour Cuchulain est souvent représenté nu, sans cagoule ni rayon saillant, mais une illustration de la coiffe complète portée par l'acteur, Henry Ainley, se trouve dans W.B. YEATS, *Plays and Controversies*, 1923, Plate 17.

- 24 En 1918, Michio Ito devait redonner des représentations de la pièce de Yeats, avec les mêmes masques, mais avec une musique et une troupe japonaises, dans une production qu'il amena en tournée sur la Côte Est des Etats Unis.
- 25 Ce décor est illustré par Arthur B. FEINSOD dans son article, *Stage Designs of a Single Gesture: The Early Work of Robert Edmond Jones*, 103-20 *The Drama Review*, Vol. 28, Number 2, Summer, 1984.
- 26 Kenneth MACGOWAN, *The Theatre of Tomorrow*, New York, Boni and Liveright, 1921, 275.
- 27 Très souvent reproduite par exemple dans BIGSBY, "A Critical Introduction to American Drama, 1900-1940", Vol. I, page 61.
- 28 Voir à ce sujet Margaret RANALD, *The Eugene O'Neill Companion*, Westport, Connecticut, The Greenwood Press, 1984, 212.
- 29 Que le lecteur occasionel de Yeats qui utilise *The Collected Plays* de 1934, soit mis en garde: l'indication scénique préconisant des masques pour certains personnages: est bien postérieure à la date proposée pour la pièce.
- 30 BOGARD, *Unknown O'Neill*, 169.
- 31 Par exemple, pour les textes liés à l'Abbey, *The Reform of the Theatre*, 45 ff., *Plays and Controversies*, ou bien, dans le même volume, 116, *The Play, The Player and the Scene*. L'expert américain est Eugene M. WAITH dans son article remarquable, *Eugene O'Neill: An Exercise In Unmasking*, dans John GASSNER ed., *O'Neill: Twentieth Century Views*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1964, 30. Les notes mystificatrices de Yeats: celles pour *The Only Jealousy of Emer*, *The Cat and the Moon*, ou pour *Calvary*, par exemple. O'Neill a été presque aussi peu clair au sujet de *The Great God Brown* quand il en a parlé à Barrett CLARK dans une lettre reprise dans Toby COLE, ed., "Playwrights on Playwriting", New York, Hill and Wang (Dramabooks), 1960, 237-39.
- 32 O'NEILL, *Collected Plays*, 609.
- 33 O'NEILL, *Collected Plays*, 609.
- 34 YEATS, *Variorum Plays*, 400.

- 35 Par exemple O'NEILL, *Collected Plays*, 646: "The stone is taken away! The spirit is loosed! The soul let go!", ou bien page 654, "Life is a fearing / a long dying/ from birth to death."
- 36 *Anima Hominis* dans *Per Amica Silentiae lunae*, dans W.B. YEATS, *Mythologies*, New York, Collier Macmillan, 1969, 331-332
- 37 BOGARD, ed., *Unknown O'Neill*, 405.
- 38 O'NEILL, *Collected Plays*, 820.
- 39 YEATS, *Variorum Plays*, 1305.
- 40 Barrett H. CLARK, *Eugene O'Neill*, NEW YORK, Robert Mcbride And Co, 1929, 159.
- 41 Peut-on voir dans cette antithèse féminine un rappel de l'antithèse Emer-Eithne Inguba? Dion Anthony rappelle certains personnages analogues dans le théâtre de Yeats, Paul Ruttledge, "poète maudit" ou du moins visionnaire dévié - et buveur- dans *The Unicorn from the Stars*, et Septimus, l'alter ego déridé par Yeats dans *The Player Queen*.
- 42 YEATS, *Variorum Plays*, 1305.
- 43 W. David SIEVERS, *Freud On Broadway*, New York, Hermitage House, 1955, 108.
- 44 O'NEILL, *Collected Plays*, 617 (Act One, Scene One)
- 45 O'NEILL, *Collected Plays*, 639: "Man is born broken. He lives by mending! the grace of God is glue!" - c'est l'intuition métaphysique reçue peu avant sa mort par William Brown .
- 46 O'NEILL, *Collected Plays*, 624 (Act Two, Scene One).
- 47 O'NEILL, *Collected Plays*, 626, (Act Two, Scene Two).
- 48 Pour les strophes courts, voir ci-dessus, Note 40. Les "timidities of thought", O'NEILL, *Collected Plays*, 680: Leda paraît sur la page 662 dans le chant de guerre très yeatsien de Caligula; pour les "intricacies of pain", YEATS, *Variorum Plays*, 559.
- 49 YEATS, *Variorum Plays*, 789 "Objective men, however personally alone, are never alone in their thought, which is always developed in agreement or in conflict with the thought of others and always seeks the welfare of some cause or institution, while subjective men are the

more lonely the more they are true to type, seeking always that which is unique or personal."

- 50 O'NEILL, *Collected Plays*, 645.
- 51 YEATS, *Variorum Plays*, 790, et voir à ce sujet l'article intéressant de Cyrus DAY, *Amor fati: O'Neill's Lazarus as Superman and Saviour*, dans GASSNER ed. *Twentieth Century Views*, qui assimile le dieu du Lazare conçu par O'Neill à l'amor fati nietzschéen, 76 : il nous semble que c'est le même pour le Vieil Arabe conçu par un Yeats, également très influencé par Nietzsche.
- 52 *A Dramatist's Notebook*, janvier 1933 ,69, COLE, ed., *Playwrights on Playwriting*.
- 53 O'NEILL, *Collected Plays*, 644.
- 54 O'NEILL, *Collected Plays*, 654.
- 55 *The Dramatic Movement*, in *Plays and Controversies*, 1923, 69.
- 56 EATS, *Variorum Plays*, 566.
- 57 *Working Notes and Extracts from a Fragmentary Work Diary*, 1931, CLARK, ed., *European Theories* 531. Cette discontinuité d'usage chez O'Neill est en elle-même une indice d'influence yeatsienne, car le Maître irlandais n'était pas non plus d'une cohérence très suivie dans ses acceptions différentes du terme .
- 58 *Working Notes and Extracts from a Fragmentary Work Diar*, 1931, CLARK, ed., *European Theories* 535.
- 59 *Memoranda on Masks*, 1932, COLE, ed., *Playwrights on Playwriting*, 65.
- 60 *Memoranda on Masks*, 1932, COLE, ed., *Playwrights on Playwriting*, 65.
- 61 *Memoranda on Masks*, 1932, COLE, ed., *Playwrights on Playwriting*, 66.
- 62 YEATS, *Certain Noble Plays of Japan*, 224-225 .
- 63 O'NEILL, *Memoranda on Masks*, 1932, COLE, ed., *Playwrights on Playwriting*, 71.

- 64 O'NEILL, *Strindberg and Our Theatre*, 1924, O. CARGILL, N.B.FAGIN, et W.J.FISHER eds., *O'Neill and His Plays*, New York, New York University Press, 1961, 108.
- 65 *Working Notes and Extracts...*, CLARK, ed., *European Theories*, 535.
- 66 *Strindberg and Our Theatre*, CARGILL et. al., eds., 109.
- 67 *Certain Noble Plays of Japan*, 226.
- 68 *Memoranda on Masks*, Toby COLE, ed., *Playwrights on Playwriting*, 66.
- 69 *A Dramatist's Notebook*, COLE, ed., *Playwrights on Playwriting*, 70.
- 70 *Memoranda on Masks*", COLE, ed., *Playwrights on Playwriting*, 67.
- 71 Edward Gordon CRAIG, *The Actor and the Ubermarionette*, 1907, 54-94, *On the Art of the Theatre*, Londres, William Heinemann Limited, 1911, 58.
- 72 CRAIG, *Ubermarionnette*, *Art of the Theatre*, 1911, 82.
- 73 C'est la thèse fort intéressante de S. Benyon JOHN, exposée dans son chapitre *Actor as Puppet*., Eric SALMON, ed., *Bernhardt and the Theatre of Her Time*, Contributions in Drama and Theatre Studies, Number 6, Londres, Greenwood Press, SD.

OUVRAGES CONSULTÉS

- Russell K. ALSPACH et Catharine C. ALSPACH, eds.
The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats,
Londres, Macmillan, 1989 (1966)
- C.E.W. BIGSBY,
*A Critical Introduction to Twentieth Century
American
Drama: Vol.I, 1900-1940*, Londres, Cambridge
University Press, 1982
- Travis BOGARD, ed.
*The Unknown O'Neill: Unpublished or Unfamiliar
Writings of Eugene O'Neill*,
Londres, Yale University Press, 1988
- Travis BOGARD et Jackson R. BRYER, eds.
Selected Letters of Eugene O'Neill,
New York, Limelight Editions, 1994 (Yale 1988)
- Curtis BRADFORD, ed.
The Writing of 'The Player Queen',
De Kalb, Northern Illinois University Press, 1977
- Helen CALDWELL
Michio Ito,
Berkeley, University of California Press, 1977.
- O. CARGILL, N.B. FAGIN, et W.J. FISHER, eds.
O'Neill and His Plays: Four Decades of Criticism,
New York, New York University Press, 1961
- Barret H. CLARK,
Eugene O'Neill, The Man and His Plays,
New York, Robert M. McBride and Co, 1929,
Revised Edition, 1936
European Theories of the Drama, (ed. B.H.
CLARK) New York, Crown Publishers, 1961
- Toby COLE, ed.,
Playwrights on Playwriting,
New York, Hill and Wang (Dramabooks), 1960

- Edward Gordon CRAIG,
On the Art of the Theatre, Londres, William
 Heinemann Limited, 1911
- Cyrus DAY,
*Amor fati: O'Neill's Lazarus as Superman and
 Saviour*, John GASSNER, ed. *O'Neill: Twentieth
 Century Views*, Englewood Cliffs, New Jersey,
 Prentice-Hall, Inc., 1964
- Arthur B FEINSOD,
*Stage Designs of a Single Gesture: The Early Work
 of Robert Edmond Jones, The Drama Review*,
 Vol. 28, Number 2, Summer, 1984, pp. 103-120
- James W. FLANNERY,
*W.B. Yeats and the Idea of a Theatre: The Early
 Abbey Theatre in Theory and Practice*,
 New Haven and London, Yale University Press,
 1976
- Jacqueline GENÊT
*Les innovations scéniques de Yeats,
 Etudes irlandaises*, N° XVIII-2, décembre 1993,
 pp. 45-67
- Arnold GOLDMAN
*The Culture of the Provincetown Players,
 The Journal of American Studies*, Vol 12, N°3,
 1978, pp.291-310
- Lady Augusta GREGORY
*Our Irish Theatre, A Chapter of Autobiography by
 Lady Gregory*,
 New York, Oxford University Press, 1972
- Adele HELLER et Lois RUDNICK, eds.
*1915, The Cultural Moment: the new politics, the
 new woman, the new psychology, the new art, and
 the new theatre in America"*
 New Brunswick, New Jersey,
 Rutgers University Press, 1991
- S. Benyon JOHN
*Actor as Puppet: Variations on a Nineteenth-
 Century Theatrical Idea*, Eric SALMON ed.,

*Bernhardt and the Theatre of Her Time,
Contributions in Drama and Theatre Studies,
Number 6, Londres, Greenwood Press, SD*

Kenneth MACGOWAN

*The Theatre of Tomorrow,
New York, Boni and Liveright, 1921*

Dana S. MCDERMOTT

*Robert Edmond Jones and Eugene O'Neill: Two
American Visionaries The Eugene O'Neill
Newsletter, Vol VIII, No. 1, Spring 1984, pp. 3-
10.*

Liam MILLER

*The Noble Drama of W.B. Yeats,
Dublin, The Dolmen Press, 1977*

Eugene O'NEILL

*The Collected Plays of Eugene O'Neill
Londres, Jonathan Cape, 1988*

Margaret L. RANALD

*The Eugene O'Neill Companion,
Westport, Connecticut, The Greenwood Press, 1984*

W. David SIEVERS

*Freud On Broadway, A History of Psychoanalysis
and the American Drama, Hermitage House, New
York, 1955*

Eugene M. WAITH

*Eugene O'Neill: An Exercise in Unmasking,
John GASSNER, ed, O'Neill: Twentieth Century
Views Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-
Hall, Inc., 1964*

W.B. YEATS

*Essays and Introductions,
Londres, Macmillan, 1969
Mythologies,
New York, Collier Macmillan, 1969
Plays and Controversies,
Londres, Macmillan, 1923*