

***Long Day's Journey into Night* : autobiographie irlandaise d'un dramaturge américain.**

Thierry DUBOST
(Université de Caen)

Livrée à la connaissance du public trois ans après la mort de l'auteur, *Long Day's Journey into Night* occupe une place particulière dans l'œuvre O'Neillienne. Elle met en scène quatre personnages principaux, un couple et leurs deux fils, en villégiature à New London. Au cours de la journée et de la nuit représentées sur scène, ils s'entre-déchirent sans aucun espoir de rémission ou d'apaisement, puisque dans la famille Tyrone, qui forme une unité que seule la mort pourra briser, dire engendre une souffrance. La composante biographique, sur laquelle l'œuvre est construire, se manifeste tant au niveau de l'espace que dans la caractérisation des personnages. Soucieux d'exhaustivité, les biographes d'O'Neill ont par ailleurs complété avec force détails un tableau que le dramaturge n'avait fait qu'esquisser pour des raisons liées au mode d'écriture choisi. Le manque de finitude dans la description doit en effet être mis en rapport direct avec le genre retenu par l'auteur : contrairement au roman, le théâtre ne permet guère de dessiner des portraits pointillistes de personnages qui, lors de la représentation, seront réincarnés sous les traits d'acteurs, d'où certaines impossibilités matérielles concernant le physique des protagonistes.

Long Day's Journey Into Night mérite-t-elle l'appellation d'autobiographie, ou doit-on la considérer comme un drame dans lequel se trouvent des éléments biographiques ? L'association des termes "autobiographie théâtrale" ne laisse pas de surprendre dans la mesure où, si l'on s'en tenait à des critères formels très stricts, cela présupposerait un type d'énonciation unique, conduisant à une forme épique dominante au détriment d'une dimension dramatique, à même de conduire à une disparition de ce qui fait la spécificité théâtrale d'un texte¹.

Point d'orgue de la carrière du dramaturge, *Long Day's Journey into Night* est d'une facture très classique. Par sa puissance, cette œuvre retient fréquemment l'attention de metteurs en scène, un choix dont la pertinence n'est pas démentie par l'émotion qu'elle suscite dans l'auditoire. Si les idiosyncrasies des personnages étaient mises en avant avec trop de force, l'autobiographie constituerait une entrave à toute identification marquée chez les spectateurs, mais l'absence d'exhaustivité sclérosante mentionnée plus haut donne à chacun la possibilité de s'investir dans le drame humain représenté sur scène. À l'évidence, le récit d'une vie prend une forme différente selon les genres littéraires retenus, et l'écriture dramatique impose ses propres contraintes. Les interrogations formelles évoquées précédemment ne sont pas contingentes, mais par delà la réflexion esquissée autour d'une énonciation particulière, plusieurs questions demeurent : celle de la place de l'autobiographie, tout d'abord ; comment fait-elle sens à l'intérieur du drame, et quelle valeur faut-il accorder à l'ancrage irlandais mis en avant dans la pièce ?

L'unicité attendue de l'auteur, du narrateur, et des personnages² pourrait, dans le cas d'une œuvre dramatique, se réduire à une identité commune de l'auteur et de l'un des personnages. Malgré la disparition du narrateur (et donc de l'une des contraintes), force est de constater que *Long Day's Journey into Night* ne répond guère aux exigences du pacte autobiographique tel qu'il est défini par A. Compagnon. Une lecture de la dédicace adressée à Carlotta, dans laquelle l'auteur prend un instant un rôle de narrateur campant une situation existentielle, en apporte la preuve :

Dearest: I give you the original script of this play of old sorrow, written in tears and blood. A sadly inappropriate gift, it would seem, for a day celebrating happiness. But you will understand. I mean it as a tribute to your love and tenderness which gave me faith in love that enabled me to face my dead at last and write this play - write it with deep pity and understanding and forgiveness for all the four haunted Tyrones.³

La dédicace placée en exergue a plusieurs niveaux d'intérêt. Le lecteur férù de biographie O'Neillienne la prendra sans doute comme champ de réflexion et méditera à loisir sur la distance qui sépare l'écrit et le vécu. La citation retiendra probablement l'attention des autres critiques dans la mesure où elle établit très explicitement un lien entre l'auteur (Eugene O'Neill) qui offre un manuscrit à son épouse (Carlotta) et les personnages mis en scène dans l'oeuvre théâtrale qu'il vient d'achever. "*This play of old sorrow, written in tears and blood*" atteste que l'investissement de l'écrivain dans ce drame familial ne se limite pas à sa rencontre avec une histoire inventée ou qui lui aurait été rapportée. Elle indique que la force des sentiments éprouvés était telle que l'écriture s'est faite dans la douleur. Une tel comportement n'a rien d'exceptionnel et n'est pas, en soi, un signe d'écriture autobiographique.

Point plus important, dans la perspective de la présente étude, les liens qu'il établit entre lui-même et la pièce par l'intermédiaire de son passé : "*old sorrow*". S'il restait quelques doutes quant au référent, "*to face my dead at last*" permettrait de lever toutes les ambiguïtés. Dans ce discours d'escorte particulier qu'est la dédicace, l'auteur se situe nettement dans un cadre autobiographique et le paradoxe surgit dans la dernière phrase. Si les sentiments évoqués ne laissent aucun doute quant à l'investissement affectif qui fut le sien, en particulier grâce à *forgiveness*, la surprise du lecteur provient du nom de famille qu'il mentionne, "Tyrone", qui n'est pas celui attendu.

À la lecture de la pièce, trois changements de patronyme apparaissent : un transfert d'identité entre Eugene et Edmund ; Ella, la mère, se voit appelée Mary et la famille O'Neill disparaît au profit des Tyrone. On peut s'interroger sur le pourquoi du choix retenu par l'auteur et sur l'utilité d'un changement de nom dans la mesure où la référence à la famille O'Neill était transparente à la lecture de la pièce, même pour des spectateurs qui n'appartenaient pas au cercle des intimes de l'auteur. O'Neill lui-même avait conscience de l'insuffisance du masque employé, contrairement à ce qui fut le cas pour d'autres pièces, *All God's Chillun Got Wings*, par exemple, où la description du couple

parental échappa tant aux spectateurs qu'aux lecteurs et ne fut reconnue que beaucoup plus tard. Le passage d'un nom à un autre prend ici une valeur symbolique dans la mesure où il met en évidence une tension entre une réalité vécue et sa représentation réaliste donnée à voir aux spectateurs, sans que celle-ci puisse avoir uniquement une valeur d'exorcisme.

Le nom de Tyrone acquiert une valeur symbolique dans la mesure où, paradoxalement, il marque l'entrée en littérature de la famille O'Neill. En substituant Tyrone à O'Neill, le dramaturge ne cherche pas refuge derrière un masque inopérant⁴ ; il met en avant une convention d'écriture qui place son récit dans l'ordre de la littérature, marquant ainsi sa volonté de passage vers un sens élargi de son propos. Il ne s'agit pas uniquement de dire combien sa vie a été façonnée par son ancrage familial, en dehors de tout autre phénomène causal ; un déterminisme latent se fait jour grâce à une appartenance liée à un nom qui renvoie à un comté d'Irlande. Loin de renier ses origines irlandaises, en changeant de patronyme il évoque les terres de ses ancêtres et place son parcours existentiel ainsi que celui de ses proches sous le signe d'un destin irlandais.

Les deux autres modifications relatives aux prénoms des personnages méritent également l'attention. Dans le cas de la mère, on note (beaucoup de critiques l'ont souligné), que celui d'Ella est transformé en Mary, sorte d'ironie dramatique en forme d'allusion à la Vierge Marie à laquelle Mary se réfère régulièrement. L'ancrage irlandais réapparaît indirectement grâce à la religion évoquée par une morphinomane qui souffre de son exclusion du monde des fidèles.

Le point le plus délicat à saisir dans sa dimension biographique demeure sans doute l'autre modification des prénoms et le transfert qui s'effectue entre Eugene et Edmund. Les références au vécu O'Neillien, telles qu'elles apparaissent à la fois dans le discours d'Edmund et dans les didascalies, ne laissent aucun doute quant à son identité première, c'est-à-dire, l'auteur avant son départ pour le sanatorium. Edmund prend ainsi le rôle de Eugene, mais la disparition de celui qui appartenait encore au monde des vivants n'est pas complète. Tacitement, Eugene reste présent sur scène ; il figure d'ailleurs au nombre

des reproches implicites, des évocations furtives, étoffées à mesure que le brouillard s'instaure, élément ineffaçable de la mosaïque de malheurs qui ont laissé leur marque sur les membres du clan. Au troisième acte, il revient brutalement au premier plan lorsque Mary, incapable de faire son deuil d'un passé tragique, redonne vie à une souffrance que tous cherchent à oublier et parle de Eugene, son enfant mort. Ce prénom devient le signe manifeste d'une brisure que ni l'amour familial ni le temps ne pourront effacer. A l'évidence, l'échange de prénoms n'est nullement troublant pour un spectateur qui ignorerait tout de la vie de l'auteur dans la mesure où chaque personnage se voit octroyer une place virtuelle ou matérielle qui fait sens à l'intérieur du drame. Sans évoquer pour l'instant l'aspect biographique, on se gardera de sous-estimer l'importance de l'enfant mort dans la composition théâtrale. D'une part parce que l'auteur a souvent insisté sur l'influence indirecte des absents⁵, et d'autre part parce que la disparition de Eugene engendre un malaise familial auquel les Tyrone ne peuvent échapper.

Si l'on s'attache à Eugene O'Neill et à ce que l'on pourrait peut-être qualifier de suicide métaphorique, lequel s'effectue à travers ce changement de prénom, on peut s'interroger sur le pourquoi d'un tel choix. En effet, il se met en scène à un moment de son existence où sa confrontation avec la mort se fait plus présente. Un rappel de ses origines irlandaises, du décès de son grand-père maternel des suites de la même maladie, souligne combien son avenir est placé sous le signe d'une incertitude tragique. Comme si la menace d'une défaite dans le combat à livrer ne suffisait pas, Edmund fait état à plusieurs reprises du rapport particulier qu'il entretient avec la mort. On garde en mémoire l'évocation de sa tentative de suicide et la réaction de son père au cours de leur longue confrontation au quatrième acte.

Edmund. *Dully sarcastic.* Yes, particularly the time I tried to commit suicide at Jimmie the Priest's, and almost did.

Tyrone. You weren't in your right mind. No son of mine would ever - you were drunk.

Edmund. I was stone cold sober. That was the trouble. I'd stopped to think too long⁶.

Les rapports que les personnages entretiennent avec l'alcool sont présentés différemment dans les pièces selon la perspective temporelle adoptée. Dans cet extrait, le point de vue O'Neillien s'affirme par contraste avec la vision commune qui associe étroitement alcool et naufrage individuel. Une lecture plus classique demeure pertinente pour les oeuvres qui inscrivent l'existence individuelle dans la durée, mais lorsque l'instant prévaut, il s'établit un rapport particulier entre alcool, vie et mort. L'ivresse, grâce à ce qu'elle apporte d'oubli, perd son statut d'annonciatrice de déchéance. A l'inverse, elle devient salvatrice dans la mesure où la rupture continue avec le réel, grâce au whiskey, rend possible l'existence des personnages. Elément de destruction, l'elixir irlandais se révèle en même temps être un instrument de survie car, à l'instar des "pipe-dreams", il permet aux personnages de tenir face à une réalité qui leur renvoie sans cesse une image d'eux-mêmes, qui les inciterait à se donner la mort s'ils ne trouvaient des moyens pour y échapper.

Contrairement aux présupposés de la doxa, visibles dans le discours de James, l'enchaînement logique qui voudrait que le suicide résultât d'une mauvaise évaluation de la situation existentielle d'un individu, conséquence directe de l'ivresse de celui-ci, se révèle inopérant. Edmund sous-entend au contraire que la seule manière de dissocier la vie de la mort consiste à masquer la réalité tragique de l'existence. L'inversion de la relation causale attendue entre alcool et mort souligne combien l'évocation du suicide n'est pas fortuite, car la mort s'inscrit au cœur même de l'existence d'Edmund. Dans ce contexte d'images doubles, d'inversions inattendues, le changement de prénoms ne saurait donc être assimilé à une coquetterie d'écrivain. Il prend un sens particulier du fait même que l'échange s'effectue symboliquement entre deux frères, l'un vivant et l'autre disparu. La rupture avec sa propre histoire, incarnée par la commutation prénominale, permet au dramaturge de mettre au premier plan une facette du personnage, certes perceptible dans sa dimension morale, mais qui n'aurait pas eu une telle force s'il avait fait le choix d'un réalisme littéral et n'y avait apposé le sceau du tragique.

Plus qu'un suicide métaphorique, l'échange de prénoms lui permet de se présenter sous la forme d'un être dont l'existence

est marquée par un rapport constant et intime avec la mort. Se pose alors indirectement la question du spectateur et des limites de sa compréhension d'une œuvre dramatique lors de sa représentation. Seuls les spectateurs⁷ au fait de la biographie O'Neillienne pourront prendre en compte cette permutation identitaire. Pour Eugene, tout ajout à caractère informatif serait superflu. En effet, le refus d'assimiler le trépas à une disparition fait de lui un mort inoubliable dont la présence se manifeste dans le discours et le comportement des autres membres de la famille. A l'inverse, et cet aspect restera obscur si le spectateur ne dispose pas d'information à ce sujet, Edmund acquiert une dimension particulière dans la mesure où sa construction identitaire s'échafaude à partir d'un être mort.

L'échange de prénoms constitue une transgression par rapport à un pacte autobiographique auquel l'auteur semble souscrire implicitement dans la dédicace, où le masque ne semble porter que sur le patronyme. Cet écart, non systématique puisque son père et son frère conservent leur prénom, lui permet de tracer son propre portrait et de mettre l'accent sur ce qu'il juge être essentiel dans cette représentation de lui-même. Une telle démarche d'écriture est tout à fait cohérente dans la mesure où il s'agit de dire une vérité sur soi, et non de se contenter d'une représentation vaguement conforme à la réalité. Tout en ayant conscience des limites qui s'imposent à la représentation du réel lorsque celui-ci passe par l'écriture, on peut néanmoins constater que l'auteur n'élude pas la réalité, même dans ce qu'elle devait avoir de plus douloureux, la mise en scène d'une mère morphinomane en témoigne. Cependant, comment parler d'autobiographie lorsque par un jeu sur les prénoms, l'auteur se présente comme n'ayant vécu que quelques mois, d'où un questionnement à propos d'une autobiographie qui, apparemment, ne tracerait pas un parcours existentiel, mais se réduirait à un constat d'inexistence⁸.

Le jeu sur l'écriture, perceptible grâce à l'échange de prénoms, trouve sa source dans une vision authentique, propre à l'auteur. Ce doute quant à la réalité de sa propre vie se retrouvait dans les actes quotidiens du dramaturge et n'a rien d'un artifice littéraire. Accusé de vanité par l'un de ses amis à propos de son habitude qui consistait à se regarder sans cesse dans des miroirs,

O'Neill répondit qu'il ne s'agissait pas tant d'admirer son esthétique, comme semblait le croire son interlocuteur, que de vérifier qu'il existait véritablement. Par delà les incertitudes identitaires évoquées précédemment et qui donnent, au moins sur un plan symbolique, un caractère fantomatique au personnage d'Edmund / Eugene, celui-ci se voit malgré tout accorder une présence matérielle, d'où la description suivante dans *Long Day's Journey into Night* :

*His big, dark eyes are the dominant feature in his long, narrow Irish face.*⁹

Cette description physique assez sommaire n'a rien d'original pour ce qui est de la caractérisation du personnage, puisqu'elle apparaît dans d'autres oeuvres où l'artiste part de ses propres traits pour établir un profil de personnalité des protagonistes. Face à une interrogation morale très profonde, susceptible d'aboutir à un questionnement sur l'existence même de l'individu, on note que la réponse se fonde de prime abord sur un plan matériel, ce qui donne au personnage une réalité tangible. Loin d'être contingents, illustration morphologique nécessaire à l'imagination du lecteur ou guide pour le metteur en scène, les quelques éléments fournis servent à mieux cerner le paysage *intérieur* de celui qui les possède. Naïvement pourrait-on croire, si l'on faisait fi des croyances de l'auteur relatives aux liens entre le physique et l'esprit des êtres¹⁰, se profile une réponse qui indique que l'extérieur entretient quelque rapport avec des mondes intérieurs plus secrets. Ainsi, les "*big dark eyes*" renvoient-ils souvent au caractère romantique du personnage¹¹. Bien que lié à la personnalité d'Edmund¹², ce trait demeure néanmoins secondaire car le rappel de ses origines constitue l'élément essentiel de cette description. En effet, face à un questionnement implicite né de l'échange des prénoms, où l'auteur se demande s'il a jamais vécu, et si oui, qui il est, il répond par l'intermédiaire de ce portrait de l'artiste en jeune irlandais : "*His long, narrow Irish face*".

Quel statut accorder à l'adjectif *Irish* ? La mise en relief de celui-ci résulterait-elle d'une attention trop grande consacrée aux aspects irlandais dans *Long Day's Journey into Night* ? L'axe

d'étude choisi pourrait le laisser croire, mais dans la perspective O'Neillienne, *Irish*, associé à un individu, prend valeur de signe car il renvoie à la lignée, au clan auquel l'individu appartient. Les particularités physiques, loin d'être contingentes (simple élément de caractérisation) relèvent principalement d'un déterminisme auquel les protagonistes ne peuvent se soustraire¹³. C'est pourquoi, leur intégration dans une culture irlandaise aura des conséquences matérielles ou morales, en rapport direct avec leurs origines. Il suffit pour s'en convaincre de prendre en compte le mal dont souffre Edmund. La tuberculose, maladie emblématique du pays natal¹⁴ devient presque une affection symbolique en cela qu'elle continue de frapper cette famille irlandaise dont les conditions de vie n'ont pourtant rien de commun avec celles de leurs ancêtres. D'autre part, un regard porté sur les pièces irlandaises le démontrerait, les origines irlandaises constituent une dimension fondamentale dans l'existence individuelle, car les émigrés ou leurs descendants entretiennent des liens particuliers avec le monde, que leur ancrage américain ne fait que souligner. Il s'ensuit que l'autobiographie d'Edmund, dès lors qu'il se voit accorder un crédit existentiel devient par essence irlandaise, dans la mesure où vivre implique la mise en rapport d'un présent avec un héritage, conscient ou non, qui influe d'une manière inexorable sur le déroulement de sa vie.

A ce titre, la didascalie d'ouverture sert de point de départ à la définition d'attaches culturelles qui ne se résument pas à l'Irlande¹⁵, mais qui soulignent l'omniprésence du pays d'origine. Des liens incessants s'établissent entre passé et présent, et le monde des ancêtres abrite sinon quelques malédictions, au moins des coutumes lourdes de conséquences pour chaque personnage.

Le whiskey, par exemple, dont les deux frères sont devenus esclaves, occupe une place centrale dans cet univers irlandais. Edmund reproche à James ses croyances aveugles car dès leur plus jeune âge il a fait ingérer à ses enfants un breuvage jugé miraculeux¹⁶. Cette fois encore, il ne s'agit pas tant d'établir un lien entre des causes et leurs effets, que de marquer l'impossibilité d'une rupture entre des causes et leurs conséquences, comme si les personnages étaient prisonniers d'un

destin irlandais. En l'occurrence, il se manifeste ici sous la forme d'une accoutumance au whiskey, qui fait d'eux les victimes d'un fatum perceptible mais insurmontable. Témoignage implicite de l'emprisonnement des Tyrone, l'ingestion d'alcool figure au nombre de leurs automatismes gestuels car, face à un temps presque immobile, ils ponctuent leur attente en levant leur verre, incantation dérisoire de l'oubli.

*Jamie pushes the bottle toward him. He pours a drink without disarranging the wedding gown he holds carefully over his other arm and on his lap, and shoves the bottle back. Jamie pours his and passes the bottle to Edmund, who, in turn, pours one. Tyrone lifts his glass and his sons follow suit mechanically, but before they can drink Mary speaks and they slowly lower their drinks to the table, forgetting them.*¹⁷

De même que l'absence souligne parfois l'importance d'un être, la rupture de prévisibilité gestuelle dans son rapport à l'alcool joue un double rôle. Elle devient d'abord un support scénique, mais en rompant une habitude, même de manière éphémère, elle révèle par ailleurs combien cette " imprégnation " irlandaise fait partie de l'existence même des personnages. En effet, l'ultime prise de parole de Mary engendre une émotion telle que James et ses fils cessent de boire - comportement sans précédent depuis le début de la pièce - et lorsqu'ils reposent leur verre, le temps semble s'arrêter. Conscient de la force d'un silence renforcé par un mouvement commun, écart inattendu par rapport à une mécanique qui témoigne de leur ancrage irlandais, le dramaturge traduit l'intensité émotionnelle par le recours au gestuel. A ce stade de souffrance, il devient inutile de dire combien le délire de Mary affecte ceux qu'elle ne reconnaît plus car l'arrêt du comportement machinal d'Edmund et de ses proches, emblématique de leur esclavage éthylique, l'exprime mieux que des mots.

Le malheur qui affecte Edmund (une mise à mort symbolique lorsque Mary réfute son statut d'épouse et de mère) se trouve également lié au pays de leurs ancêtres. Cette dimension raciale gomme la spécificité de l'être car elle fait entraver à la mise en avant du personnage d'Edmund, lequel est

avant tout considéré comme membre d'un groupe. L'Irlande surgit implicitement lorsque Mary évoque un parcours spirituel irlandais idéal qui ne fut pas le sien, puisqu'elle n'entra pas dans les ordres. En effet, la relation de l'être à Dieu - troublée par son mariage non prévu dans son chemin de foi - loin de constituer un support au sein de l'épreuve, se compte au nombre des éléments qui façonnent sous forme de reproches latents ou exprimés un destin irlandais qui s'acharne quotidiennement contre Edmund et les siens.

Comment dissocier Edmund des autres Tyrone ? Tous sont victimes d'un mauvais sort qui, d'une manière ou d'une autre, s'acharne sur eux. En conséquence, il paraît difficile de mettre en avant un aspect particulier dont souffrirait un membre du clan et qui épargnerait les autres. Ainsi, face à une réalité insupportable à ses yeux, Mary emprunte-t-elle un chemin différent de celui de ses proches, puisqu'elle a recours à la morphine et non au whiskey. Les effets sont plus intenses, mais ils participent cependant de la même démarche, car tous ces rêveurs irlandais (pléonasse, selon O'Neill) se révèlent incapables d'accepter une réalité qui les conduit au désespoir. L'absence de personnification du sort tragique qui frappe chaque personnage, tuberculose, alcoolisme et aliénation dans le cas d'Edmund, trouve sa source dans l'ancrage irlandais qui est indissociablement relié à tous ces malheurs.

Malgré toutes ses dissensions internes, la famille Tyrone reste très unie, ce qui fait obstacle à l'unicité du discours attendue, caractéristique des écrits autobiographiques. C'est pourquoi on rencontre une fois encore un point limite de l'autobiographie, dans la mesure où la cohésion familiale irlandaise s'oppose à une mise en avant du moi, comme si l'être n'était rien en dehors de la famille, et ce d'autant que l'ostracisme dont ces irlandais sont victimes ne fait que renforcer la solidarité familiale. L'opposition impossible entre unique et générique contribue à augmenter l'intensité tragique de l'existence individuelle, puisque celle-ci n'occupe pas une place centrale, au point qu'à propos de *Long Day's Journey into Night*, on pourrait résumer cette impossibilité en parlant d'"autobiographie familiale".

Mary. He hates calling on people, or receiving them. All he likes is to hobnob with men at the Club or in a barroom. Jamie and you are the same way, but you're not to blame. You've never had the chance to meet decent people here. I know you both would have been so different if you'd been able to associate with nice girls instead of - You'd never have disgraced yourselves as you have, so that now no respectable parents will let their daughters be seen with you.¹⁸

Que les sources d'exclusion aient comme cause première la fréquentation des maisons closes, l'alcoolisme ou tout simplement les origines irlandaises des personnages, les conséquences sont identiques. Elles renvoient au destin qui sous des formes diverses impose sa marque sur l'existence des Tyrone. Mary fait allusion ici au comportement de ses fils, en particulier à celui d'Edmund, auquel elle s'adresse, montrant en quoi il s'est lui-même exclu d'une société dans laquelle Mary pense qu'il aurait pu s'épanouir. En fait, elle se trompe quant aux possibilités offertes dans la mesure où le comportement d'Edmund traduit son renoncement à un monde auquel il a le sentiment de ne pas appartenir. Implicitement rejeté depuis la naissance par Mary, puis confronté à la déchéance maternelle, Edmund a grandi dans un monde où tout paraissait détruit par l'image souillée de sa mère morphinomane¹⁹. On retrouve alors, au niveau même de la naissance de l'enfant, une composante irlandaise, légèrement transformée par l'intégration progressive dans la société américaine. Pour cette seconde génération d'immigrants, une naissance n'apparaît plus comme un malheur réductible à l'angoisse parentale d'avoir une nouvelle bouche à nourrir - cauchemar alimentaire qui fut le lot des premiers arrivants dans le Nouveau Monde - écho indirect des famines irlandaises dont James témoigne²⁰. Il demeure qu'à l'instar de la situation passée, la mise au monde d'un enfant reste, consciemment ou non, associée à l'annonce de nouvelles épreuves, en cela qu'elle incarne la continuation d'un destin irlandais dont la force destructrice se manifeste sans cesse²¹.

Mary. Everyone used to say, dear, you'd cry at the drop of a hat.

Edmund. *Cannot control his bitterness.*

Maybe I guessed there was a good reason not to laugh.²²

Le pathos, mis en avant par l'évocation de la tristesse d'Edmund, se voit renforcé par son impuissance d'enfant face à une faute inconnue, dont la force engendre un sentiment de culpabilité, alors inexplicable. La mélancolie enfantine d'Edmund, prélude à sa future angoisse tragique, résume la manière dont il percevait sa condition existentielle. Comment s'étonner de l'échec de son intégration familiale et sociale quand son existence même s'avère destructrice pour ses proches ? Exprimées ou sous-entendues, récurrentes à souhait, les critiques relatives à sa venue au monde le couvrent d'infamie et ne font qu'ajouter à son désir de mort. Lorsque s'ouvre la pièce, le temps a déjà fait son ouvrage et l'innocence enfantine, même si elle n'a jamais coïncidé avec un bonheur parfait, fait figure de paradis perdu lorsqu'elle est mise en regard avec la situation présente du personnage. Face à une réalité insupportable, l'alcool, le réconfort procuré par des étreintes furtives, lui permettent de survivre en effaçant pendant quelques heures un passé traumatisant qui, sans cesse, resurgit dans un présent qui ne l'est pas moins.

Edmund. It was a great mistake, my being born a man, I would have been much more successful as a sea gull or a fish. As it is, I will always be a stranger who never feels at home, who does not really want and is not really wanted, who can never belong, who must always be a little in love with death²³.

Cet autoportrait en forme de bilan ne laisse pas de surprendre par le regret d'une métamorphose impossible - incarnation de la personne en animal - qui libérerait Edmund du poids d'un destin tragique. Un tel souhait s'explique cependant car, pour l'individu, vivre crée une souffrance ininterrompue et fait le malheur de ses proches. Par ailleurs, à l'inverse de l'état animal²⁴, la condition humaine implique fréquemment une rupture avec l'univers. La question de l'appartenance, élément central dans le théâtre O'Neillien, reparaît ici et rapproche à

nouveau Edmund de ses origines irlandaises. En effet, le déracinement né de l'exil perdure à travers les différentes générations d'Irlandais, d'où le sentiment d'aliénation qu'Edmund partage avec ses aînés. Condamné à l'errance, comme James et Mary, car la maison de New London ne constitue pas un véritable foyer (tout au plus un havre où la famille fait relâche chaque été), il cherche l'oubli en embarquant sur un navire.

L'espace occupe une place importante dans les parcours individuels, non seulement parce que l'ailleurs incarne la possibilité d'une fuite, d'un éloignement nécessaire pour des êtres meurtris par les combats familiaux, mais aussi parce que les personnages partent en quête d'une renaissance. Face à l'étouffement familial dont Edmund perçoit les effets délétères, il tente de se libérer en changeant de milieu, d'où son engagement comme matelot sur un navire marchand.

Edmund. Then another time, on the American Line, when I was lookout on the crow's nest in the dawn watch. A calm sea, that time. Only a lazy swell and a slow drowsy roll of the ship. The passengers asleep and none of the crew in sight. No sound of man. Black smoke pouring from the funnels behind and beneath me. Dreaming, not keeping lookout, feeling alone, and above, and apart, watching the dawn creep like a painted dream over the sky and sea which slept together. Then the moment of ecstatic freedom came. The peace, the end of the quest, the last harbour, the joy of belonging to a fulfillment beyond men's lousy, pitiful, greedy fears and hopes and dreams! And several other times in my life, when I was swimming far out, or lying alone on a beach, I have had the same experience. Became the sun, the hot sand, green seaweed anchored to a rock, swaying in the tide. Like a saint's vision of beatitude. Like the veil of things as they seem drawn back by an unseen hand. For a second you see - and seeing the secret, are the secret. For a second there is meaning! Then the hand lets the veil fall and you are alone, lost in the fog again, and you stumble on towards nowhere, for no good reason ! 25

Cet instant d'extase, éprouvé alors qu'il parcourait les océans, permet à Edmund de renaître, de se réconcilier avec un monde dont il se sentait exclu. La paix intérieure devient le signe de son appartenance ; elle marque une réconciliation qui pourrait se réduire à la fin des ruptures, quelles qu'en aient été les origines. De manière plus superficielle, il revit une expérience très proche lorsque, rentrant à la maison, il se trouve isolé dans le brouillard. Celui-ci fait alors office de masque, devient un baume protecteur qui lui permet de s'unir à nouveau avec le grand tout, union éphémère qui lui permettra de survivre aux déchirements familiaux. On renoue ici avec un paradoxe évoqué précédemment, celui de l'identité propre du sujet, l'inexistence d'opposition avec le monde et le fait que les instants de bonheur correspondent à la disparition du moi.

Etre, enfin, tout en n'étant plus vraiment selon une conception occidentale de la perception du sujet ; cette immanence - pour paradoxale qu'elle soit - demeure fondamentale dans la relation de l'être au monde, puisqu'elle devient le signe d'une appartenance emblématique d'un accès à l'existence. On ne saurait donc trop insister sur l'importance de l'extrait précédent car il fait figure de point culminant dans la possibilité d'union individuelle avec le monde. Cette évocation de l'harmonie suprême occupe une place centrale dans l'existence d'Edmund, en cela qu'une renaissance constitue une réponse à tous les malheurs qui l'affectent. Malgré son infortune, caractérisée entre autres par la réitération destructrice de dénis d'existence à l'intérieur du cadre familial, il trouve un réconfort dans le souvenir d'une harmonie dont il espère qu'elle pourra se reproduire. Elle infirme en effet le caractère absurde de l'existence et offre à l'individu la possibilité de se dresser face à un destin inclément. Ce regard porté sur la vie, tel qu'il apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre O'Neillienne et en particulier dans le cas d'Edmund, constitue *de facto* une double réponse à la fois à Mary et à James. Mary estime qu'aucun changement n'est possible ; quant à James, il pense que le désespoir d'Edmund s'explique par sa perte de foi²⁶.

Mary. The past is the present, isn't it ? It's the future, too.
We all try to lie out of that but life won't let us.²⁷

Mary établit un lien entre les trois sphères temporelles, et sans prétendre que le temps soit figé, elle replace l'existence individuelle dans le cadre d'une lignée plus vaste, où vivre signifie s'incarner dans un destin funeste. Comment ne pas partager son point de vue, sachant que la roue de l'infortune s'arrête régulièrement sur les membres de la famille Tyrone ? Chacun d'eux se présente comme un être meurtri et leurs expériences passées se conjuguent en général sur le mode de l'insuccès. On se souvient du rêve impossible de Mary ; James avait également nourri l'espoir de se dépasser, en devenant un acteur de premier plan, mais il préféra finalement l'argent à une réussite authentique, corroborant ainsi la vision de sa femme. La pauvreté d'antan²⁸ a eu raison de ses scrupules mais à la fin de sa vie, il mesure combien il a fait fausse route. Qu'en est-il d'Edmund ? A l'instar de ses parents, il se montre très lucide quant à sa situation présente et dans une vision prospective inattendue, soumise à la clémence des forces néfastes, il évoque son avenir d'écrivain :

Edmund. *Sardonically*. The makings of a poet. No, I'm afraid I'm like the guy who is always panhandling for a smoke. He hasn't even got the makings. He's got only the habit. I couldn't touch what I tried to tell you just now. I just stammered. That's the best I'll ever do, I mean, if I live. Well, it will be faithful realism, at least. Stammering is the native eloquence of us fog people.²⁹

“Stammering” : à l'instar des parcours existentiels de ses aînés dont les échecs sont manifestes, l'aventure littéraire renvoie à une incapacité - celle de dire - ce qui limite la portée de l'œuvre à venir, réduite à un balbutiement.

Les enjeux étaient trop importants pour qu'O'Neill fit preuve de fausse modestie quand il écrivit *Long Day's Journey into Night* à la fin de sa vie, et cet acte d'écriture n'a pas uniquement valeur de témoignage. Partant de son ancrage familial, il dresse le portrait de celui qu'il fut, un frère maudit, le fils de parents tourmentés et bien que critique vis-à-vis de son théâtre, il se donne naissance en tant qu'écrivain. Marqué par un destin tragique, il revendique cependant ses origines avec ce qu'elles sous-tendent d'appartenance impossible, car il y trouve

sa vérité profonde. L'un des paradoxes de son autobiographie irlandaise résidait dans la tension entre le moi et les autres, débouchant même sur un questionnement quant à la réalité de sa propre existence. *Long Day's Journey into Night* lui apporta une réponse sur un plan personnel³⁰, mais eut également, par son intensité émotionnelle, valeur de révélation pour les spectateurs. L'écriture devient le lieu d'un dévoilement, menant à la découverte d'une vérité intime que jusqu'alors O'Neill n'avait pas eu la force d'aborder. Une dernière fois, en guise de conclusion à cette réflexion identitaire, on rencontre les limites du discours autobiographique, mais également une réponse à tous les questionnements puisque la réécriture de sa vie s'instaure en accès universel à l'être. Du particulier, Eugene O'Neill, héros irlandais tragique, au général, l'être dans ses ruptures et ses déchirements engendrés par l'existence, le passage par l'écriture constitue une ultime entrée dans la vie, renaissance atemporelle immortalisée dans la force des mots.

NOTES

- 1 Témoignage de la difficulté due à une mise en rapport de l'autobiographie et d'un écrit théâtral, aucun article n'est consacré à l'autobiographie dans *Le Dictionnaire du théâtre*, de Patrice Pavis (éditions sociales), dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin (Bordas) ou dans *The Cambridge Guide to the Theatre*.
- 2 Si l'on s'en tient à la perspective adoptée par Antoine Compagnon dans *Le Pacte Autobiographique*.
- 3 Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night* (New Haven; Yale UP, 1989) p 7. (Introduction).
- 4 Il prendra d'ailleurs les mesures qui lui semblaient s'imposer à l'époque pour que la dimension autobiographique demeure inconnue. Cf : "I am this day depositing with you, on condition that it not be opened by you until twenty-five years after my death, a sealed copy of an original play which I have written, entitled, *Long Day's Journey Into Night*." Sheaffer, Louis. *O'Neill: Son and Artist*. 1973. Boston: Little, Brown; 1990, p 560."
- 5 On songe par exemple à *The Iceman Cometh*, ou si l'on veut garder à l'esprit l'oubli impossible associé aux enfants disparus, on évoquera *The First Man*.
- 6 Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*. p 147.
- 7 Les lecteurs, quant à eux, pourront être amenés à se poser la question de l'identité des personnages après avoir pris connaissance de la dédicace.
- 8 La dernière tirade de Mary, au quatrième acte, équivaut à un désaveu de la fonction maternelle. Ce déni d'existence prend une valeur particulière dans le cadre de cette étude dans la mesure où un tel discours trace les limites de la possibilité d'une écriture autobiographique. Par ses paroles et par ses actes, Mary récusé ses enfants et pose donc implicitement la question du moi d'Edmund autour duquel se trouverait centré cette autobiographie. Deux autres points limites rendent particulière la prise en compte ce discours autobiographique : l'ancrage irlandais, assurément essentiel pour des raisons que nous étudierons plus avant, mais également - même si cela peut sembler paradoxal - l'influence de la philosophie taoïste sur la pensée O'Neillienne. Cette perspective, qui implique que la notion selon laquelle un moi séparé de l'univers possédant une réalité

tangible et quasi-permanente relèverait de l'illusion, ne doit pas être négligée. Sans chercher à privilégier une lecture unique, on peut penser qu'on en trouve un écho dans la pièce, lorsque Edmund évoque la dissolution de sa personne dans un grand Tout et le sentiment d'appartenance qui en résulte.

- 9 Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*. p 19.
- 10 Telles qu'elles transparaissent dans de nombreuses didascalies sur l'ensemble de l'œuvre.
- 11 S'y ajoute parfois quelques informations relatives à un front dégaî, signe que l'individu possède " a touch of the poet about him ".
- 12 On voit dans le portrait de Jamie combien le romantisme du personnage est lié à ses origines irlandaises : " But on rare occasions when he smiles without sneering, his personality possesses the remnants of a humorous, romantic, irresponsible Irish charm. Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*. p 19.
- 13 A ce propos, voir Thierry Dubost "The Last of Ireland : Becoming American Irish in O'Neill's Plays". *Etudes Irlandaises*, n° 23-2. Automne 1998 : 9-26.
- 14 Jamie. What I am afraid of is, with your Irish bog trotter idea that consumption is fatal, you'll figure it would be a waste of money to spend any more than you can help. Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*. p 80.
- 15 Même si James prétend que Shakespeare était un auteur irlandais : Edmund. (*Derisively*) Shakespeare was an Irish Catholic, for example.
Tyrone. (*Stubbornly*) So he was. The proof is in his plays.
Edmund. Well, he wasn't, and there's no proof of it in his plays, except to you ! *Long Day's Journey Into Night*. p 127.
- 16 Edmund. Anyway, it's true. You did the same thing with me. I can remember that teaspoonful of booze every time I woke up with a nightmare.
Mary. (...) Please don't think I blame your father, Edmund. He didn't know any better. He never went to school after he was ten. His people were the most ignorant kind of poverty-stricken Irish. I'm sure they honestly believed whiskey is the healthiest medecine for a child who is sick or frightened. *Long Day's Journey Into Night*. p 111.
- 17 Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*. p 175.

- 18 Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*. p 44.
- 19 Edmund. It was right after that Papa and Jamie decided they couldn't hide it from me any more. Jamie told me. I called him a liar ! I tried to punch him in the nose. But I knew he wasn't lying. His voice trembles, his eyes begin to fill with tears. God, it made everything in life seem rotten ! Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*. p 118.
- 20 Cf. Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*. p 147-8.
- 21 Tyrone. *A pause. His expression becomes somber. He speaks slowly with a superstitious dread.* It would be like a curse she can't escape if worry over Edmund - It was in her long sickness after bringing him into the world that she first -
 Jamie. She didn't have anything to do with it !
 Tyrone. I'm not blaming her.
 Jamie. *Bitingly.* Then who are you blaming ? Edmund, for being born ? Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*. p 39.
- 22 Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*. p 110.
- 23 Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*. p 154.
- 24 Cf. les vaches dans *Desire under the Elms*.
- 25 Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*. p 153.
- 26 James. When you deny God, you deny hope . That's the trouble with you. If you'd get down on your knees. Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*. p 134.
- 27 Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*. p 87.
- 28 Dans la pièce, il souligne l'influence néfaste de l'immigration alliée à ses origines irlandaises dans ce contexte américain.
- 29 Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night*. p 154.
- 30 Cf. la dédicace précitée.