ESSAI BIOGRAPHIQUE
et
ESQUISSE d'une PRESENTATION de L'OEUVRE

par
Claude COULON
(Paris-IV Sorbonne)

I/ PREMIER ACTE

"Il faut tout prendre au tragique, rien au sérieux." Elie Faure

1846 **14 Octobre** Naissance de **JAMES O'NEILL** (qui prétendait être né en Octobre 1847) à Kilkenny (Leinster) en Irlande. Il est le 4ème de 8 enfants. Sa famille, avec 2 frères et 5 soeurs (il ne s'en accordait que 3), quitte l'Irlande poussée par la famine, émigre aux Etats-Unis et s'installe à Buffalo (1855).

1857 La famille déménage à Cincinnati, le centre industriel de l'Ouest à l'époque. Peu après, le père, Edward O'Neill, de tempérament mystique, reçoit de ses ancêtres celtes l'annonce de sa mort prochaine et retourne en Irlande pour y mourir. Les deux frères aînés s'en vont. James reste le gagne-pain de la famille. Dures années de petits métiers.
Les **QUINLAN** venus d'Irlande s'installent à Cleveland et y prospèrent. Naissance de leur fille Mary Ellen (que sa famille appellera **ELLA** à partir de son mariage) à New Haven.

1867 **17 Octobre** On a besoin de figurants pour une pièce de l'Irlandais Dion Boucicault au National Theater de Cincinnati, près duquel James habite. Il fait ainsi ses débuts au théâtre et décide de lui consacrer sa vie.
Il s'agit d'une époque de transition pour le théâtre. On admire et joue Shakespeare mais on fait fortune avec Dion Boucicault. Le grand acteur du temps est encore Edwin Forrest ("tonneau de muscles doué d'une voix à peine moins retentissante que les chutes

du Niagara" Louis Sheaffer), mais le public se tourne vers Edwin Booth, beaucoup plus mesuré et nuancé, homme de charme à la voix modulée, frère de l'assassin de Lincoln.

1872 Ella a quinze ans et rencontre, chez ses parents, le séduisant James O'Neill (26 ans) dont elle se prend à rêver. A l'automne elle est envoyée au Couvent St Mary's (Indiana) pour y poursuivre des études supérieures. Elle songe à entrer dans les ordres, mais Mère Elizabeth (qui dirige ses brillantes études de piano) la renvoie à l'essai dans le monde.

1874 James O'Neill est devenu célèbre. Il joue à Chicago où arrive Booth. Ils alternent dans les grands rôles shakespeariens et un soir où James est Othello et Booth Iago, le maître dit au régisseur: "Ce jeune-homme est un meilleur Othello que je ne le fus jamais!"

1875 James O'Neill triomphe à San Francisco.

1876 Il monte à New York pour y jouer *Les deux orphelines.*
Son père qu'elle adorait étant mort, Ella part à New York achever ses études musicales. Elle va complimenter James O'Neill après une de ses représentations.

1877 **14 Juin** Jour de tempête; Ella et James se marient à l'église catholique St Ann, en privé, O'Neill ne tenant pas à perdre son public d'admiratrices.
Alors commence la vie exténuante des tournées, qui sera celle de toute la famille jusqu'à la fin de la carrière de James, Ella refusant toujours d'être séparée de son mari. Moins de trois mois après la cérémonie, James est poursuivi en justice par Nettie Walsh, qui l'accuse d'être le père de son enfant. Choc terrible pour Ella, qui ignorait tout des liaisons de James avant son mariage (il n'en aura pas après) - dont l'une aboutit au suicide de sa maîtresse, une actrice célèbre (Louise Hawthorne).

1878 **10 Septembre** Naissance de James O'Neill, Jr.

1883 **12 Février** Création au Booth's Theatre de New York de *The Count of Monte-Cristo*, en pleine vogue des mélodrames français. Grâce à Edmond Dantès, O'Neill atteint la gloire incontestée et la fortune, mais il ne ressortira jamais de ce rôle-piège qui aurait dû marquer une étape et fut un vain couronnement. Ironie de sa réplique-clé : "The world is mine!". Il jouera Dantès plus de 6000 fois sur un quart de siècle, dans tous les Etats du pays, et y gagnera plus de 800.000 dollars. Il quittera le théâtre en 1912.
Ce renoncement au vrai théâtre marqua Eugene O'Neill: "C'est ce qui me fit jurer qu'on ne m'aurait jamais. J'ai pris la décision à ce moment-là que je n'écrirais pas pour des salles combles."

1884 Naissance de Edmund Burke O'Neill, deuxième fils du couple, à St Louis. Les O'Neill décident d'acheter une résidence, point fixe pour les enfants et lieu de vacances pour les parents, à New London, très jolie petite ville de Nouvelle-Angleterre et port baleinier important, où vit la mère d'Ella. Ils acquièrent "la maison rose" à laquelle ils ajouteront bientôt deux cottages, dont le Monte-Cristo Cottage, 325 Pequot Avenue (décor de *Long Day's Journey into Night*).

1885 Ella accompagne James en tournée et laisse les deux jeunes enfants à sa mère. Jim attrape la rougeole et la transmet au bébé (18 mois) qui en meurt. Désespoir d'Ella, qui se considère coupable et croit aussi que Jim a désobéi à l'interdiction de voir son frère par jalousie.
Jim sera envoyé à l'école Notre-Dame (Indiana) pour les neuf années suivantes, ce qu'il considérera comme une punition.

1888 Ella, enceinte, souffre horriblement.Le docteur qu'elle consulte, relation de James, lui prescrit de la morphine. L'effet de la drogue tend à créer "une sorte de zone crépusculaire"(Eugene) qui rend la réalité acceptable parce que confuse. Ella devient morphinomane (jusqu'en 1914)

16 Octobre: naissance de EUGENE Gladstone O'NEILL, qui s'est toujours considéré responsable de la destruction mentale de sa mère. Il naît à New York dans un hôtel (Broadway/ 43ème rue) donnant sur Longacre Square (aujourd'hui Times Square). "Ma mère m'a bercé dans les coulisses et dans les loges."

1888-1895 Sept années de voyages sur les routes des Etats-Unis au gré des tournées de ses parents, avec sa nurse Sarah Sandy qui le plonge dans des contes de terreur et de mort. Il découvre l'envers du décor et le monde quotidien du théâtre(origine de sa haine des artifices romantiques) et ressent l'absence totale de point fixe (d'où son sentiment de déracinement permanent).

1895-1900 Cinq ans de "rigid Christian exile" à Mount St Vincent, où il est élève d'une école gérée par un couvent de soeurs catholiques dans le Bronx. Il supporte mal la discipline religieuse et, à 9 ans, a ce mot: "Religion is so cold." Il n'aime pas "the God of Punishment"(*Days Without End*), qu'il découvre alors.

1900-1902 Elève du De La Salle Institute, école catholique de Manhattan. Il découvre que sa mère se drogue tandis que Jamie (James, Jr.), en proie à un sentiment de culpabilité, échoue dans ses études et plonge dans le cynisme et l'alcool.

1902-1906 Il force ses parents à choisir une prep school laïque et va à Betts Academy (Conn.). A 15 ans il rompt avec la religion malgré la violente réaction de son père. Ce rejet définitif le hantera toute sa vie.
Cependant Jamie, à qui son père a confié de petits rôles dans sa troupe, n'a de succès que dans les bars et auprès des prostituées. Il entraîne Eugene.
Ella est opérée d'une tumeur au sein.

1906-1907 Ses brillants résultats ouvrent à Eugene les portes de Princeton University, présidée par Woodrow Wilson. Il réagit à la rigueur traditionaliste de l'université en fréquentant davantage les bars et les filles. Un soir d'ivresse avec des amis, il rentre à l'université par le

train et brise les vitres de la maison du chef de gare. Son ami le critique George Jean Nathan créera la légende d'un Gene ivre descendant avec une bouteille de bière la vitre du Président de l'université. Le résultat fut le même: renvoyé.

1907-1908 Influencé par l'anarchisme individualiste du libraire Tucker, il apprend par coeur Nietzsche et son *Zarathoustra*. "L'homme est une corde tendue entre l'animal et le surhomme - au-dessus d'un abîme." Débauche de nuit dans les quartiers chauds de New York.

1909 Rencontre avec **Kathleen Jenkins**, désoeuvrée dans sa haute société. Ils ont tous deux 20 ans. **Mariage secret** le 2 Octobre. James a auparavant décidé de séparer les jeunes-gens en envoyant Eugene au Honduras, vérifier si une mine achetée par Ella est aurifère (!) Le 16 Octobre, jour de son 21ème anniversaire, Eugene est en mer. Après quatre mois et demi d'enfer, ayant attrapé la malaria, il revient à New York, à l'insu de sa femme.

1910 **5 Mai - Naissance de son fils, Eugene Gladstone, Jr.**, qui ne verra son père qu'à 12 ans. La comète de Halley était apparue la veille à New York, et Eugene Jr. considérera toujours cela comme un mauvais présage.
6 Juin - Eugene embarque comme matelot sur un voilier pour 65 jours en mer jusqu'à Buenos Aires. Découverte du sentiment de la liberté et de la mer comme son véritable élément, ce qui restera un thème majeur de sa vie et son oeuvre, la mer étant source de vie, évasion du quotidien et occasion d'union mystique dans la paix divine.
Il passe l'automne et l'hiver à Buenos Aires ("J'y suis arrivé pour ainsi dire gentleman et je m'y suis retrouvé clochard sur les quais."), survit à grand'peine, et finalement s'engage sur un transporteur de bétail pour l'Afrique du Sud, revient en Argentine et vit sur les docks dans la plus profonde misère.

1911 Il parvient à rejoindre New York au printemps. Il vit pour 3 $ par mois dans un bouge des quais, Jimmy-the-Priest's, parmi les anarchistes, prostituées et épaves dont il dira trente ans plus tard qu'ils furent ses meilleurs amis. Une de ses rares sorties est la découverte des pièces de Yeats et Synge qu'une troupe irlandaise présente alors à New York.

II/ DEUXIEME ACTE : LE DEBUTANT.

"I rate myself as a beginner - with prospects." O'Neill to Nathan (1920)

1912 **Janvier** - Kathleen Jenkins demande le divorce mais propose des conditions très favorables à Eugene.
Mai - Il fait une tentative de suicide en prenant du veronal mais est sauvé. (Strindberg meurt le même mois.)
Il part pour la Nouvelle Orléans, sans doute pour y rencontrer "par hasard" son père qui y passe en tournée. Il finit la tournée avec un rôle de deux mots, où il réussit à être désastreux.
Eté - Période-clé de sa vie, où il décide d'être écrivain. Depuis le printemps, la famille entière est réunie à New London et vit ce que Eugene décrira dans *Long Day's Journey.*, dans une atmosphère tragique de faute individuelle et de destruction partagée.
Son père le fait engager comme reporter au New London Telegraph, où il acquiert une réputation de poète sardonique.
Il est soigné pour un "gros rhume" qu'on découvre en Novembre être la tuberculose. Il arrive au sanatorium de Gaylord Farm (Conn.) la veille de Noël dans une tempête de neige. Il y découvre Strindberg, qui restera sa grande admiration, et Dostoïevski, et l'écriture comme refuge, confession et patrie. Il se met à composer des pièces en un acte.

1913 Il quitte le sanatorium en Juin, retourne à New London, y écrit 6 pièces en un acte et une pièce longue.

1914 Sa première oeuvre est sans doute *A Wife for a Life.* Son père fait publier à ses frais le premier volume de son fils, recueil de 5 oeuvres: *Thirst and Other One-Act Plays.*
Il achève *Bound East for Cardiff*, première pièce importante. Il écrit à George Pierce Baker, célèbre professeur de la classe ENGLISH 47 à Harvard, une lettre où il lui demande de l'accepter à son cours "because I want to be an artist or nothing." Il est accepté et acquiert là la connaissance nécessaire des techniques de la création dramatique et s'oppose fièrement au savoir-faire mélodramatique du théâtre commercial, au nom des "faits de la vie" qui peuvent être laids mais débouchent sur la vérité, qui n'est jamais laide.

1915 Vie de bohème à Greenwich Village. Il vit dans un saloon irlandais, The Golden Swan, surnommé the Hell Hole, dont les habitués se retrouveront dans *The Iceman Cometh* avec leur culte de l'anarchie et leur besoin d'illusion.

1916 **Eté** - O'Neill est à Provincetown, village à l'extrémité du Cap Cod, découvert par le milieu artistique new yorkais, où George Cram Cook et sa femme, Susan Glaspell, ont créé un groupe théâtral amateur, les Provincetown Players, avec l'ambition de favoriser l'éclosion d'un théâtre américain non-commercial à l'opposé du boulevard. Ils lisent *Bound East for Cardiff* et le créent le 28 Juillet, dans l'enthousiasme, dans leur barraque au bout d'un quai, un soir de brouillard et de mer forte, comme la pièce le demande.
Le succès les conduit à s'installer à New York, près de Washington Square, dans Greenwich Village, au 139 MacDougal Street, à prendre le nom suggéré par O'Neill de "The Playwrights'Theatre" et à présenter *Bound East for Cardiff* le 3 Novembre puis *Before Breakfast, Fog, The Sniper.*
O'Neill était allé à Provincetown pour suivre Louise Bryant, maîtresse puis épouse de son ami le célèbre journaliste John Reed. Elle tombe amoureuse

d'O'Neill, et la relation triangulaire durera jusqu'en 1918.

1917 Unique publication d'une nouvelle de lui: "Tomorrow" dans The Seven Arts. Pour la première fois il gagne 50 $.
Eté - Il échappe à la conscription (le milieu artistique est très opposé à la guerre).
The Smart Set, grand magazine iconoclaste de George Jean Nathan et H.L. Mencken, publie 3 pièces d'O'Neill, très surpris. La première est *The Long Voyage Home* (la pièce de lui qu'il préférait). Réaction d'Ella; "N'est-ce pas merveilleux? Eugene a gagné 75 $!"
31 Octobre - Le groupe des Washington Square Players, créé en 1914, et installé au 133 MacDougal Street, auquel Cook appartenait, et qui deviendra la Theatre Guild, donne *In the Zone.* Critiques enthousiastes - ce qui fait douter O'Neill de la valeur de sa pièce.
2 Novembre - Le Playwrights'Theatre présente *The Long Voyage Home.* Grand succès.
O'Neill fréquente assidument le Hell Hole.

1918 Il rencontre **Agnes Boulton**, qui ressemble à Louise Bryant, écrit des nouvelles mais ne s'intéresse pas au théâtre. Il repart avec elle à Provincetown et l'y **épouse le 12 Avril.** Le couple est romantique et remarquable par ses querelles.
In the Zone est acheté par une tournée professionnelle. Succès financier. Il écrit beaucoup. *The Rope. Beyond the Horizon.* Le Playwrights'Theatre crée *The Rope* en Avril et *The Moon of the Caribbees* en Décembre.

1919 Il écrit *The Straw* (à partir de son expérience à Gaylord Farm) et *Chris Christopherson* (qui deviendra *Anna Christie).*
Mai - Première rencontre avec George Jean Nathan, qui restera un fidèle ami pour la vie.
Eté - Le couple O'Neill va vivre à Peaked Hill dans une ancienne maison de garde-côte, isolée par des dunes et surplombant un point très dangereux de la

côte près de Provincetown ("le cimetière de l'océan"), que James achète et leur offre. Bonheur de Eugene dans cette maison qui ressemble à un navire et où il écrit face à l'immensité. (La maison devait glisser dans l'océan en 1931).
30 Octobre - Agnes donne **naissance à SHANE O'NEILL**, à Provincetown.

1920

3 Février - *Beyond the Horizon,* première pièce d'O'Neill montée à Broadway. James y assiste, ému, et dit à son fils: "Veux-tu vraiment envoyer les gens se suicider en rentrant chez eux?" Succès populaire. 111 représentations. Prix Pulitzer (= 1000 $)
Mars - *Exorcism*, "a play of anti-climax", interprétation de son propre suicide, créé par le Playwrights'Theatre.
10 Août - Atteint d'un cancer, James O'Neill meurt à New London où il a demandé à revenir. Ses derniers mots sont pour Eugene: "Cette sorte de vie - ici - rien que de l'écume - rien de bon - de la pourriture!" Ella se métamorphose en caractère fort et responsable, dont Jamie dépend désormais entièrement.
Eté-Automne - Intense activité entre Peaked Hill et Provincetown. Il achève *Gold*, transforme *Chris Christopherson* en *Anna Christie* et écrit *The Emperor Jones* et *Diff'rent.*
17 Octobre - John Reed meurt du typhus en Russie.
1er Novembre - *The Emperor Jones* créé au Playwrights' Theatre. Première pièce où un noir joue le rôle principal, elle est un triomphe (204 représentations) et est transférée à Broadway le 27 Décembre, jour où le Playwrights'Theatre présente *Diff'rent. Jones* est une pièce expérimentale, écrite sur les terreurs primitives et utilisant le tam-tam à la manière expressionniste d'une hypnose.

1921

Après l'échec de *Gold* et la composition de *The Fountain* et de *The First Man*, grand succès de *Anna Christie*, créée le 2 Novembre (177 représentations), pièce qu'il n'aima jamais mais qui lui vaut un deuxième Prix Pulitzer. Deux films en seront tirés, un muet et un parlant, celui-ci avec Greta Garbo (1929).

10 Novembre - *The Straw* créé au Greenwich Village Theater.
Décembre - Il commence *The Hairy Ape* où le souvenir d'un suicide en mer le conduit à une mise en cause du monde américain du matérialisme auquel il refuse d'appartenir.
Fin Décembre - Ella et Jamie (qui tient sa promesse faite à sa mère de ne plus boire, depuis la mort de son père) vont en Californie (où Jamie est né).

1922 O'Neill assiste aux répétitions de *The First Man* et de *The Hairy Ape*, créées presque en même temps, la première le 4 Mars sans succès, la seconde le 9 Mars au Playwrights'Theatre avec un énorme succès (127 représentations).
Le 28 Février - Ella meurt à Los Angeles d'une tumeur au cerveau. Le 9 Mars, soir de la création de *The Hairy Ape*, O'Neill va attendre le train qui transporte le corps de sa mère et son frère ivre-mort qui a passé la nuit dans son wagon avec une prostituée (l'une des sources de *A Moon for the Misbegotten)*. Puis il fait enterrer Ella près de James et d'Edmund à New London.
The Hairy Ape dépasse le succès prévu et est transféré à Broadway où l'un des rôles est confié à une jeune et superbe actrice, Carlotta Monterey, qui a le même âge qu'O'Neill (32 ans), regrette sa Californie et fait du théâtre sans l'aimer.
Avant de quitter New York, il accepte la proposition de Kathleen de rencontrer son fils Eugene, Jr. qui a 12 ans. L'entrevue se passe bien et O'Neill désormais paiera les frais de son éducation.
Il achète une luxueuse maison à Ridgefield, Brook Farm (Conn.), et le ménage O'Neill se détériore peu à peu en une situation très strindbergienne (transcrite dans *Welded* dans l'espoir de l'exorciser).

1923 Jamie cherche à en finir en plongeant dans un alcoolisme illimité. Il passe son temps entre Provincetown et New London, à demi aveugle, et meurt le 8 Novembre à 45 ans. Enterré à New London. Eugene est le dernier Irlandais pur-sang de la famille: "I must consider myself the real last one."

Il est désormais libre d'écrire sur sa famille, d'abord inconsciemment puis de façon délibérée.
O'Neill écrit pour Nathan *All God's Chillun Got Wings*, sur un mariage entre un noir et une blanche - qui reprend le couple si mal assorti de ses parents et ébauche *Long Day's Journey* tout en attaquant tous les préjugés.

III/ TROISIEME ACTE : LE CREATEUR

"In O'Neill, the American theatre has found its first really important dramatist." George Jean Nathan

1924 Jig Cook ayant abandonné le Playwrights'Theatre, O'Neill crée le Provincetown Playhouse avec son ami le metteur en scène Kenneth MacGowan et le décorateur Robert Edmond Jones. Cook meurt en Grèce (sa patrie d'adoption) deux jours après la création du premier spectacle de la nouvelle compagnie, *La Sonate des Spectres* de Strindberg. Le trio prend en plus très vite la direction du Greenwich Village Theatre.
O'Neill écrit *Desire Under the Elms* après l'avoir rêvé une nuit, hommage inconscient à sa mère, étude naturaliste d'êtres passionnés destinés à engendrer leur propre destruction, et héritage de la tragédie grecque.
17 Mars - *Welded* est créé par le triumvirat O'Neill-MacGowan- Jones et échoue.
15 Mai - *All God's Chillun Got Wings* créé au Provincetown Playhouse (avec Paul Robeson) dans une atmosphère de scandale. O'Neill attend dans un bar le signal de la bagarre annoncée pour y participer. Mais rien ne se passe. La pièce, qu'O'Neill aimait, est reçue sans enthousiasme (100 représentations).
11 Novembre - *Desire Under the Elms* présenté au Greenwich Village Theatre (avec Walter Huston). Gros succès (2O8 représentations). Sidney Howard (célèbre depuis *They Knew What they Wanted*) écrit au "New York Times" peu enthousiaste: "*Desire* is a tragedy, a real tragedy". La pièce a bientôt un succès

de scandale, le District Attorney tentant (en vain) de la faire interdire pour immoralité.
A la fin du mois, O'Neill part en famille aux Bermudes, où il ré-écrit *Marco Millions* (où il s'attaque à la défaite de l'idéalisme par le matérialisme, thème né de l'expérience de son père et triomphant dans l'Amérique de son temps.)
Il y achève *The Great God Brown,* oeuvre encore autobiographique (l'artiste Dion Anthony, c'est lui, et les quatre O'Neill sont en scène) mais utilisant la technique des masques pour exprimer "the duality of human character."

1925 **13 Mai - Naissance de Oona** (Agnes en Irlandais) aux Bermudes.
10 Décembre - *The Fountain* créé au Greenwich Village Theatre (avec Walter Huston), ambitieuse pièce symboliste sur Juan Ponce de Leon et la fontaine de Jouvence, écrite dès 1921, échoue.

1926 **23 Janvier** - *The Great God Brown,* créé au Greenwich Village Theatre, est la cinquième pièce d'O'Neill produite en moins de deux ans, et elle marque un tournant dans l'oeuvre, abandonnant le réalisme en faveur d'un mysticisme qui durera longtemps. L'usage des masques surprend le public (283 représentations).
En 1952, invité à choisir la scène la plus représentative de son oeuvre, O'Neill opte pour l'acte I scène 3 de *Brown* pour l'anthologie *This Is My Best.*
O'Neill suit une brève psychanalyse de 6 semaines pour cesser de boire. Il réussira à peu près (sauf de brèves périodes de rechute).
En Avril, aux Bermudes, il achève *Lazarus Laughed,* ambitieuse épopée destinée à nier la finalité de la mort: "La mort n'existe pas" répète Lazare qui, seul, s'avance sans masque. La pièce est injouable mais O'Neill affirme: "Certainly it contains the highest writing I have done." Et l'oeuvre insiste sur "the death of the Old God and the failure of science and materialism to give any satisfying new one." La pièce ne sera donnée qu'à Pasadena (Californie) en 1928 et jamais représentée à New York.

Le Professeur Baker, passé de Harvard à Yale, fait attribuer à O'Neill le titre de Docteur ès-Lettres, le seul qu'O'Neill accepta jamais. Il lèguera ses oeuvres et sa collection à Yale.

IV/ QUATRIEME ACTE: L'OEUVRE REVE DE LA VIE

"I have the guts... to follow the dream and live for that alone." O'Neill
"Writing is my vacation from living." O'Neill
"When I was writing, I was alive." O'Neill

1926 **Eté** - En famille dans le Maine, avec pour la première fois Eugene, Jr., 16 ans, heureux de la présence de son père. Quelque chose pousse Eugene à détruire ce noeud familial protecteur et, protégé contre la destruction par l'alcool, il se rapproche de Carlotta Monterey ("the famous beauty", comme il l'appelle), divorcée du caricaturiste Ralph Barton, qu'il retrouve à New York et dont l'instinct maternel répond à son propre besoin d'ordre et de protection (il ne lui dit pas: "I love you" mais "I need you".)
Partagé et malheureux à propos d'Agnes ("I love her and them and my home - nothing could ever take their place - but oh Christ, there are other things - on the other side of the hills.")
Il commence à travailler à *Strange Interlude* ("our lives are merely strange, dark interludes in the electrical display of God the Father!") le 31 Décembre 1926 et l'achève en Juin 1927. Il y rivalise avec la forme romanesque: 5 heures, 9 actes où les personnages alternent les dialogues conventionnels et les monologues à voix haute révélant leurs pensées ("My people speak aloud what they think and what the others aren't supposed to hear.") autour d'une héroïne, Nina Leeds, dont le cri de bataille est celui d'O'Neill; "Life is a lie."

1928 **Janvier** - La Theatre Guild présente *Marco Millions* avec un succès relatif (92 représentations) puis

Strange Interlude qui devient la pièce la plus populaire de son auteur (426 représentations) et lui vaut son 3ème Prix Pulitzer.
O'Neill décide d'épouser Carlotta (elle écrira: "He loved only his work... He said he needed a home... I saw to it that he was able to work.")
Février - O'Neill part pour l'Europe avec Carlotta, dans le plus grand secret ("We belong to each other! We fulfill each other!"). Le couple séjourne au Pays Basque et Eugene achève *Dynamo*, dénonciation proche de la caricature d'une Amérique qu'O'Neill voit en proie à la schizophrénie.
Agnes entreprend une instance en divorce, et O'Neill évolue vers la haine de la femme dont il a été passionnément épris, avec pour conséquence son attitude cruelle envers leurs deux enfants, Shane et Oona.
Octobre - Voyage en Orient, où il espère retrouver la paix. Le projet, qui devait durer un an, s'arrête au bout de 4 mois, et la paix lui échappe: il y est poursuivi, comme partout, par le sentiment de sa culpabilité, et miné par le retour à l'alcool.

1929 **2 Juillet** - Agnes obtient le divorce.
22 Juillet - Il épouse Carlotta. Ils s'installent tous deux en Touraine, au château (45 pièces) du Plessis (à St Antoine du Rocher, près de Tours). Il y écrit son adaptation de *L'Orestie* d'Eschyle: la trilogie de *Mourning Becomes Electra*. Il avait été impressionné dès 1926 par l'*Electra* de Hofmannsthal, et veut une "modern psychological approximation of the Greek sense of fate", le sentiment puritain du péché recréant la chaîne du crime et du châtiment et transformant love en lust. Nombreux brouillons de "this trilogy of the damned" jusqu'en Avril 1931.

1931 **6 Janvier** - Sa maison de Peaked Hill Bars, à Cap Cod (où il a écrit entre autres *Beyond the Horizon*), que son père lui avait donnée et qu'il a donnée à Eugene, Jr., s'affaisse dans l'océan lors d'une tempête. Rappel de la puissance de la mer/mère à son "Sea-Mother's Son". La jetée où s'élevait le théâtre des

Provincetown Players avait été emportée par une autre tempête quelques années plus tôt.
17 Mai - Eugene et Carlotta retournent à New York, où la Theatre Guild a accepté de produire *Electra.*
27 Octobre - Création de *Mourning Becomes Electra* après sept semaines de répétitions, la trilogie étant donnée en une seule séance de 16 à 23 heures. Critique enthousiaste, succès public appréciable (150 représentations). Cette production représente le sommet de la carrière d'O'Neill.

1932 Les O'Neill, chassés de France par le climat, vont s'établir dans le Sud, sur une île de Géorgie, et font construire une luxueuse Casa Genotta (Gene+Carlotta) dont le bureau, en forme de proue de navire, ressemble à une cabine, proche de la mer et loin de tout. L'été, il écrit en 6 semaines *Ah, Wilderness!* "comedy of recollection".
Il s'acharne à venir à bout de *Days Without End*, seconde pièce d'une trilogie projetée sur le thème de "soul's sickness" (après *Dynamo*): il y utilise des masques pour la dernière fois et y exécute, selon Carlotta, "son dernier flirt avec le Catholicisme". La pièce évoque le couple Eugene-Carlotta.

1933 **2 Octobre** - *Ah, Wilderness!* est créé par la Theatre Guild et reçoit un accueil triomphal (289 représentations). Cela restera l'une de ses pièces les plus populaires.

1934 **8 Janvier** - *Days Without End*, produit par la Theatre Guild, ne reçoit l'approbation que des autorités religieuses. Les critiques voient dans la pièce le pire O'Neill et elle échoue (57 représentations). Mais Yeats propose à O'Neill de la monter aussitôt à l'Abbey Theatre, et elle aura beaucoup de succès en Irlande. Aucune pièce d'O'Neill ne sera plus créée pendant douze ans.

V/ CINQUIEME ACTE : "PERSONAL TURBULENCE AND TRAGEDY".

Dans un splendide isolement en Géorgie, O'Neill s'éloigne progressivement du monde et du theâtre et se retire dans son passé. Il est épuisé: "I won't start anything new for a long while. I'm fed up."
A l'automne 1934, il se lance dans un cycle de 3, puis 5, puis 8, puis 9, enfin 11 pièces étudiant les liens de générations à générations de la même famille ("the Harford curse") d'origine irlandaise, de la Révolution américaine à nos jours, sous le titre "The Calms of Capricorn" transformé ensuite en "A Tale of Possessors, Self-Dispossessed". Il y travaille sans répit, de plus en plus possédé lui-même par son oeuvre fatalement inachevée, jusqu'en Juin 1939. Il y dénonce l'échec de l'Amérique qui a perdu son âme dans la quête d'un matérialisme triomphant.

1936 Après la visite du critique Winther, auteur d'un très bon livre sur O'Neill, et professeur à Seattle, et un été éprouvant par son humidité insupportable, les O'Neill quittent la Géorgie et passent quelque temps à Seattle.
Novembre - O'Neill reçoit le Prix Nobel de Littérature (le 2ème allant à un Américain, le 1er à un dramaturge de ce pays) et une louange appropriée mais, comme toujours, également une opposition vindicative ("he can hardly be called an artist of the first rank" écrit De Voto). Bien sûr, il ne se rend pas en Suède pour recevoir le Prix et affronter les honneurs officiels.
Décembre - A peine arrivé en Californie, O'Neill est opéré de l'appendicite. A 49 ans, il montre des signes de détérioration physique qui ne cesseront plus.

1937 **Janvier** - Carlotta vend Casa Genotta.
Octobre - Les O'Neill emménagent dans la maison construite sur les plans de Carlotta au pied du Mont Diablo, à 35 miles de San Francisco, qu'elle a voulue de style chinois et habillée de miroirs, et qu'ils nomment Tao House ("la bonne vie"). Ils y resteront jusqu'en Décembre 1943 et il y écrira toutes ses dernières oeuvres.

1939 Après un travail assidu sur son cycle, et très déprimé par les événements en Europe, il écrit de Juin à Novembre une pièce qui le replonge dans son passé personnel du temps de Jimmy-the-Priest's et du Hell Hole, et dans sa jeunesse anarchiste de 1912. *The Iceman Cometh* recrée ses rêves inaccessibles et le contraint à faire face à ses "pipe dreams".
O'Neill, depuis l'enfance, souffre d'un tremblement des mains qui l'a affecté par intermittence et s'accentue progressivement, jusqu'à l'empêcher parfois d'écrire. En Février 1942 on diagnostique la maladie de Parkinson - en fait une forme de "paralysis agitans", dégénérescence du système nerveux moteur, sans atteinte à la conscience cérébrale. Il va désormais lutter quotidiennement contre une santé de plus en plus chancelante.

1940 **Printemps-fin Août** - En 6 mois, il écrit *Long Day's Journey Into Night* dans un état de tension et de désespoir intenses ("that man being tortured every day by his own writing"... dira Carlotta: "he would come out of his study at the end of a day gaunt and sometimes weeping. His eyes would be all red and he looked ten years older than when he went in in the morning.")Il y affronte les fantômes de ses parents et de son frère en une journée d'Août 1912 où il avait découvert que sa mère se droguait et qu'il était lui-même atteint de tuberculose. Il le fait dans un esprit de "deep pity and understanding and forgiveness". Cette descente aux enfers digne de Strindberg reste son chef-d'oeuvre.
Décembre - Mort de Blemie, le chien dalmatien qui est le plus fidèle compagnon du couple depuis son séjour en France (Carlotta dit que c'est "the only one of our children who has not disillusioned us"). O'Neill écrit un très beau "testament" de son chien - qui pourrait être en partie celui du maître.

1941 Pour se divertir de ses problèmes de santé et de l'état du monde, il imagine 6 pièces en un acte formant un cycle intitulé *By Way of Obit.* dont il n'écrit que *Hughie* (situé en 1928 mais très proche de *Iceman*), achevé en Juillet 1942.

Poursuivi par le remords de n'avoir pas été juste avec son frère Jamie dans *Long Day's,* il replonge dans les tourments de son passé et écrit avec beaucoup de peine *A Moon for the Misbegotten*, sorte de suite de *Long Day's.* Il achève le premier brouillon en Janvier 1942 et l'oeuvre définitive au printemps 1943.

1942-1943 Son tremblement s'accentue. Il tente, sans succès, d'utiliser une machine à écrire, puis de dicter à Carlotta, puis à un dictaphone. Il se rend compte qu'il sera bientôt incapable d'écrire et commence à avoir des troubles de la parole.
Il s'éloigne de ses enfants, se querelle avec Oona qu'il trouve trop mondaine et ne lui pardonne pas son mariage, le 16 Juin 1943, avec Charlie Chaplin, qui a 54 ans (le même âge qu'O'Neill). Il ne la reverra pas et n'acceptera plus jamais de parler d'elle.
Shane, à 24 ans, est devenu alcoolique et a tenté plusieurs fois de se suicider. Clifford Odets dira qu'O'Neill "could not forgive his children because he had abandoned them."

1944 Carlotta ne peut plus faire face aux charges de sa grande maison. Eugene, de plus en plus affligé par la maladie et son "exhausted horrible apathy", ne peut pratiquement plus écrire. Ils doivent vendre Tao House en Janvier. Ils passent l'année à San Francisco, à l'hôtel - ce qui rappelle à Eugene des souvenirs d'enfance et le contraint à une vie étriquée dont il a horreur.

1945 Ils vivent dans des hôtels de New York. O'Neill confie à un éditeur le texte de *Long Day's*, à ne publier que 25 ans après sa mort, et à ne jamais laisser représenter.

1946 **Printemps** - Les O'Neill emménagent dans un appartement East Side. O'Neill est présent à toutes les répétitions de *Iceman,* monté par la Theatre Guild et créé le 9 Octobre (dernière création de son vivant). La critique est divisée et l'impression générale décevante (136 représentations). L'oeuvre d'O'Neill entre alors dans une période de réévaluation critique

assez défavorable (Eric Bentley et Mary Mc Carthy étant ses grands opposants).

1947 La Theatre Guild met en répétitions *A Moon for the Misbegotten*. Tout va mal et aboutit à une tournée d'essai, commencée le 20 Février dans l'Ohio et rapidement avortée. Réception critique désastreuse.

1948 Les relations du couple se tendent jusqu'au départ de Carlotta en Janvier. Réconciliation en Mars. Ils vont vivre dans un hôtel à Boston, puis dans une petite maison dominant une falaise à 25 miles de là. Désormais incapable d'écrire, il passe des heures à regarder la mer, "in these days of sickness and despair."
Shane est arrêté en possession d'héroïne. O'Neill refuse de l'aider. Oona offre des tentatives de réconciliation: il les ignore.

1950 Eugene, Jr., renvoyé de Yale, alcoolique, malheureux dans ses liaisons amoureuses, se suicide à la manière des stoïques anciens, le 25 Septembre. O'Neill, durement atteint, n'en parlera plus jamais.

1951 **Février** - O'Neill et sa femme à l'hôpital de Salem. Transféré en Mars dans un hôpital de New York, d'une maigreur effrayante, songeant à un suicide, séparé de Carlotta dont il envisage de divorcer, il finit par se réconcilier avec elle en Mai et la rejoint, lui qui a toujours eu les hôtels en horreur, au Shelton Hotel de Boston, qu'il ne quittera plus. Ennuis d'argent. Dépendance physique totale. Il passe ses journées devant sa fenêtre à regarder la Charles River et les bateaux à voile. Il ne voit personne et parle peu - en général de la mort

1953 Une fin d'après-midi au début de l'année, il décide de détruire tous les manuscrits de son cycle inachevé, et passe la soirée avec Carlotta à les brûler. Seul le brouillon de *More Stately Mansions* échappe au feu.
Il plonge lentement dans l'apathie et attend la mort ("I knew it! I knew it! Born in a goddam hotel room, and dying in a hotel room!"). Elle survient après une

pneumonie le **Vendredi 27 Novembre** dans l'après-midi.
Le 2 Décembre, il est enterré dans le plus grand secret (selon ses volontés, dira sa femme) au Forest Hills Cemetery dans la banlieue de Boston, en présence de trois personnes (Carlotta, son infirmière et son médecin). "The whole thing couldn't have lasted more than 6 or 7 minutes."
Carlotta, la dernière des héroïnes d'O'Neill, vivra encore 17 ans d'une vie sociale agréable mais intimement hantée par O'Neill: "He comes and stares at me in the night."

1956 Carlotta, s'opposant à l'éditeur d'O'Neill (Random House), désireux de respecter les volontés de l'auteur, confie *Long Day's* à la Yale University Press, qui publie la pièce en Février, au moment où elle est créée à Stockholm avec grand succès (2 Février).
8 Mai - Jose Quintero présente *The Iceman Cometh* au Circle-in-the-Square, off-Broadway, dans une production qui recrée la pièce et la fait triompher (565 représentations).
Carlotta est si heureuse de ce succès qu'elle confie à Quintero, sur sa demande instante, la production de *Long Day's Journey Into Night*, donnée à Broadway le 7 Novembre avec un immense succès (390 représentations). Pour la première fois, un dramaturge disparu obtient le Prix Pulitzer et, fait unique, il aura été attribué au même dramaturge quatre fois.
Toute l'oeuvre est alors reconsidérée à la lumière de ces révélations, et O'Neill sort de son long purgatoire et de son douloureux silence pour faire face à un nouvel avenir.

1957 **26 Mars** - Création, à Stockholm, de *A Touch of the Poet.*

1958 **18 Septre** - Création, à Stockholm, de *Hughie.*

1962 **11 Septre** - Création, à Stockholm, de *More Stately Mansions.*

LA DECENNIE D'OR

Marc SAPORTA

MOMENT STELLAIRE ET SIECLE D'OR

L'entre-deux guerres, et plus particulièrement les années Vingt ("The Roaring Twenties") pourraient fort bien être tenus, encore aujourd'hui, pour l'âge d'or de la littérature américaine. C'est pourquoi je voudrais m'interroger ici, à propos d'Eugene O'Neill, sur les raisons pour lesquelles surgit ce moment stellaire de la civilisation aux Etats-Unis.[1]

On évoquera sans doute, à ce sujet, la simultanéité que l'on peut observer entre cette explosion littéraire et l'accession des Etats-Unis au rang de puissance intercontinentale après leur victoire dans la Première Guerre mondiale. Après tout, l'apothéose de la culture grecque antique coïncide avec le temps et le lieu où s'affirme la prépondérance politique d'Athènes ; de même, le *Siglo de Oro* espagnol suit la fondation d'un "empire sur lequel le soleil ne se couche jamais" ; et le siècle de Louis XIV s'il est éclairé par le rayonnement politique du Roi-Soleil s'illustre plus encore par la grâce d'une petite foule d'écrivains dont les auteurs de manuels vantent généralement l'excellence absolue - au grand dépit, parfois, des lecteurs de manuels.

Mais on peut également citer d'autres périodes et d'autres pays où l'acquisition d'une grande puissance politico-militaire ne s'est pas traduite par un épanouissement des lettres et des arts - à commencer par l'exemple de l'URSS. Il nous faut donc chercher une autre explication ou, pour le moins, des explications complémentaires.

Et pourtant moment stellaire il y a, en cette décennie où triomphe ce que l'on a appelé le "modernisme". Les années Vingt qui commencent, comme chacun sait, en 1919 - l'an premier du siècle selon la formule consacrée - voient se succéder une série d'oeuvres plus ou moins expérimentales qui visent à "moderniser" le fond ou la forme et qui renouvellent non

seulement les lettres américaines, mais bientôt par ricochets toute la littérature mondiale.

Faut-il rappeler que 1919, l'année du traité de Versailles, voit aussi la fondation de la première société de radiodiffusion, la RCA qui commencera d'émettre en 1920 ? Si le destin planétaire des Etats-Unis y prend tournure, c'est plus encore la société des médias telle que nous la connaissons qui prend naissance.

LES ANNEES VINGT : POINTS DE REPERE CULTURELS

Pour ne citer que quelques événements parmi les plus importants de l'époque : Sherwood Anderson ouvre le feu en 1919, avec *Winesburg, Ohio* ; Edward Hopper, principal peintre de ce que l'on nomme "l'American Scene" (l'environnement américain) bénéficie de sa première exposition en 1920 peu avant que Stuart Davis peigne "Lucky Strike" qui reste un modèle de la peinture "moderniste" américaine ; simultanément, O'Neill présente sa première grande pièce expressionniste *L'Empereur Jones* ; Sinclair Lewis publie *Main Street* en 1920 également, puis *Babbitt* en 1922, *Arrowsmith* en 1925. Cette même année, 1925, voit paraître *Gatsby le Magnifique* de Scott Fitzgerald, *Manhattan Transfer* de Dos Passos et *An American Tragedy*, le livre le plus significatif de Dreiser qui appartient à la génération antérieure mais donne là son chef-d'oeuvre. C'est aussi l'année où triomphe une nouvelle danse : le Charleston ! Le boogie-woogie s'impose à Chicago. Il y a deux ans que Gershwin a présenté, en 1923, sa *Rhapsody in Blue*. Le compositeur Aaron Copland vient d'arriver en France.

Voici qu'en 1927 Lindbergh traverse l'Atlantique en avion et que *Le Chanteur de jazz,* premier film sonore, déclenche un séisme à Hollywood. L'affaire Sacco-Vanzetti qui a provoqué des campagnes de protestation mondiales pendant la plus grande partie de la décennie se termine par l'exécution des condamnés.

Hemingway, pour sa part, fait en sorte que *Le soleil se lève aussi* sur Montparnasse dès 1926 et il dit *Adieu aux armes* en 1929, alors que Faulkner déchaîne *Le Bruit et la fureur*, que

Thomas Wolfe remonte *Aux sources du fleuve*, et que la chorégraphe Martha Graham lance sa propre compagnie de danseurs. L'Empire State Building est mis en chantier.

Juste avant ces événements, en 1928, l'année de l'*Etrange intermède* d'O'Neill, Walt Disney ébauche un *Mickey* qui n'est pas encore "animé" ; Charlie Chaplin entame la préparation des *Lumières de la ville* ; Alexandre Calder fabrique ses premières oeuvres en fil de fer, "Joséphine" [Baker] et "Le Cirque" (1926-1929) Cependant Dashiell Hammett envoie *Le Faucon de Malte* chez l'éditeur et fonde du même coup le roman policier moderne.

Last but not least, le nombre des voitures automobiles aux Etats-Unis est passé de 2, 5 millions en 1915 à 26, 5 millions en 1930 pour quelque 122 millions d'habitants

Cette liste impressionnante n'est en aucune façon exhaustive, tant s'en faut. Mais elle suffit à susciter une question exaspérante. Y a-t-il une raison à cette extraordinaire concentration de chefs-d'oeuvre, survenue à un moment précis, relativement court, dans un certain espace géopolitique - ou géoéconomique - voire dans le cadre d'une culture nationale donnée ?[2]

CARREFOUR SOCIO-POLITICO-CULTUREL

Pour ne pas perdre de vue le fil conducteur de notre recherche, commençons par analyser le cadre de l'époque dont l'énumération précédente nous a déjà donné une idée, et voyons si nous n'y trouvons pas des éléments - spécifiques ou génériques - qui nous aideront à comprendre la raison de l'explosion littéraire des années Vingt aux Etats-Unis..

Car il n'est certainement pas indifférent de mentionner que 1920 est le carrefour de trois événements décisifs pour la société américaine. C'est d'abord l'année qui voit instaurer le vote des femmes aux Etats-Unis - consécration qui aura des conséquences de tous ordres mais aussi littéraires pour le comportement social et la psyché des Américains. Deux autres séismes moraux secoueront de façon durable les Etats-Unis à partir de cette même année : l'entrée en vigueur de la Prohibition des boissons

alcoolisées sur tout le territoire fédéral et le rejet du pacte de la Société des Nations par le sénat américain. Là encore les retombées socio-littéraires de tels épisodes doivent être soulignées. Car l'un et l'autre marquent un tel retour de ce que nous pourrions appeler l'indestructible intégrisme américain, que les classes intellectuelles se verront réduites à se soulever contre ce nouvel accès de puritanisme et d'isolationnisme récurrents. D'où un exode d'écrivains vers l'Europe et une littérature d'émancipation révélatrice.

Faut-il ajouter, au titre de l'anecdote, que certains écrivains fuyaient à travers l'Atlantique pour être sûrs de pouvoir trouver à boire tout leur content, tandis que d'autres tiraient un parti plus littéraire et cinématographique de la vague de gangstérisme déclenchée par les contrebandiers de l'alcool, les fameux bootleggers dont les guerres intestines et les massacres mutuels défrayaient la chronique.

On peut trouver là de quoi justifier un renouveau des formes et des sujets qui ne doit rien à la politique mondiale ni à l'équilibre des puissances.

Reste que la "modernisation"- pour ne pas parler de mise à jour - des sujets, le recours à de nouvelles stratégies narratives, l'invention de techniques créatrices inédites semblent justifier que l'on se pose un certain nombre de questions.

Il convient tout d'abord de remarquer une demi-douzaine d'éléments qui se conjuguent aux Etats-Unis en ce carrefour du temps. Tout d'abord rappelons qu'il est aussi aisé d'attribuer purement et simplement au "modernisme" la volonté de renouvellement des sujets et des formes que d'expliquer cette volonté par les événements dont nous venons de rappeler la concurrence. En fait, si le "modernisme" a précédé l'explosion littéraire aux Etats-Unis, il semble qu'il faille y voir surtout une bienheureuse préparation du terrain sur lequel se produiront les événements à venir.

C'est dans cet ordre d'idées qu'il faut rappeler la façon dont la "femme moderne" fait irruption dans la littérature américaine sous la forme (entre autres) de la Nina de *Strange Interlude*, la pièce d'O'Neill qui n'aurait sans doute pas pu être

écrite avant une phase d'émancipation politique et sociale sanctifiée par l'amendement sur le vote des femmes. Seule une Américaine des années Vingt pouvait marcher sans trébucher sur une scène de théâtre où elle obtenait d'un amant qu'il lui fasse un enfant pour pallier les malédictions génétiques de son mari, avec les encouragements d'une belle-mère à la page.

Cela dit, les tristes et glorieuses, enivrantes et désespérantes, inspiratrices et rédemptrices expériences de la Première Guerre mondiale avaient réorienté l'attention des jeunes créateurs américains vers l'Europe. Si la Prohibition des alcools y ajouta une bonne raison d'émigrer, ce fut moins sans doute par désir de boissons fortes que par besoin d'échapper à un retour de l'intégrisme puritain dont Babbitt avait été la triste victime. Et tout cela s'alliait en l'occurrence au développement de transports de plus en plus rapides pour engendrer une migration séminale de certains créateurs vers le Vieux Monde - tropisme favorisé par la présence préalable en Europe de quelques grands expatriés dont Henry James, Gertrude Stein, Ezra Pound et T.S Eliot.

Pour que l'inventaire du panorama des années Vingt soit ici moins incomplet, on peut ajouter à ces premiers facteurs sociaux contradictoires - émancipation de la femme et prohibition de l'alcool, récurrence du puritanisme et migration vers le Vieux Continent - l'éveil d'une vocation ou d'une conscience politiques que communiquaient à certains jeunes écrivains le spectacle de la révolution bolchévique mais aussi - ce que l'on veut souvent ignorer - l'action délibérée du Komintern.

Cela dit, certains ancêtres du modernisme s'étaient déjà inscrits en faux contre la société américaine, mais il faut distinguer entre leurs révoltes respectives. Les élans BCBG d'un Henry James, pour qui l'Europe au décor suranné et aux fastes pervers est lieu de délices et temple du goût, ont peu de chose à voir avec les besoins de libération culturelle d'une Gertrude Stein - encore que leur contestation ait plus d'une racine paradoxalement commune.

Il ne suffit pourtant pas de mettre le prude Henry James - qui parlait si merveilleusement des femmes et qui apparemment ne savait pas *leur* parler - en opposition avec une Gertrude Stein hardiment homosexuelle.

Ce qui importe c'est que la jeune génération d'artistes et d'écrivains auxquels ils servent de phares (surtout Gertrude Stein car, en fait de disciples, Henry James ne pourrait s'enorgueillir que (!) de Marcel Proust) vont dire un autre siècle, celui qui commence précisément en 1919 ; or le dit de ce siècle en proie à d'autres problèmes, harcelé de questions inédites, exige une recherche nouvelle des sujets et des formes. On sait que l'une des réponses à cette exigence dans le domaine de l'expression a été justement ce que l'on a appelé ... l'expressionnisme. Si l'on y ajoute une prise de conscience, justifiée ou non, de certaines théories appliquées aux phénomènes sociaux - avec le marxisme - et aux phénomènes psychologiques - avec le freudisme - nous aurons déjà un cadre dans lequel situer notre recherche.

On a souvent relevé que les grands novateurs américains, sur le plan technique, de Man Ray à Hemingway, de Faulkner à Langston Hughes et à Aaron Copland ont presque tous fait le voyage d'Europe - y compris O'Neill dont il faut pourtant dire que l'équipée transatlantique n'a pas été littéraire à proprement parler ; mais, après tout, qui sait si le destin qui fait du futur dramaturge le "marin de Cardiff" (à Southampton) n'est pas celui-là même qui transforme le poète Langston Hughes en "videur" d'une boîte de nuit montmartroise ?

Reste que, dans un registre plus littéraire, si Hemingway et Dos Passos arrivent en Europe pendant la guerre de 14-18 pour y conduire des ambulances, faute de pouvoir prendre une part plus active aux combats, ils sont, tout comme le poète e. e. cummings (qui cherche à s'engager lui-aussi, avant d'être interné en France dans un camp pour étrangers suspects) fascinés par bien autre chose que leur future oeuvre littéraire : ce qu'ils cherchent apparemment c'est à *participer* aux jeux de leur temps, sinon à ceux de l'Histoire. Ce besoin d'engagement dans leur propre contemporanéité - engagement qui n'a rien de sartrien - annonce déjà ce que sera, par définition, le "modernisme".

Accessoirement, on peut se demander si cette guerre qui leur semble inédite n'est pas éternellement la même que celles d'antan, mais ils voient à tort ou à raison *quelque chose* de nouveau dans cet affrontement que la Révolution russe fera, par la suite, tourner à la guerre de religions. On peut également se

demander si *ce* quelque chose *était* dans les tranchées de Verdun, dans l'atmosphère de l'époque ou seulement dans l'imagination de tels jeunes guerriers américains. Peu importe, puisque ce que l'on ressent est ce que l'on croit ressentir. Cummings n'inventera pas moins des vers nouveaux, Dos Passos un nouveau mode narratif, dont le collectivisme répondra aux nouvelles théories marxistes-léninistes, Hemingway un style dru - *tough* - adapté aux conditions d'une société dont la dureté est plus inconsciente que jamais sinon toujours aussi présente - de même que sa violence.

Il y aurait déjà là de quoi encadrer dûment l'oeuvre d'un O'Neill où les incursions (conscientes?) dans la psychanalyse se mêlent à des expéditions aventureuses dans le monde de l'expressionnisme hérité (subconsciemment?) des peintres allemands ou emprunté à Strindberg et à quelques autres, voire simplement partagé avec eux.

C'est le moment de rappeler que, toujours dans le domaine combiné des formes et des sujets, la critique sociale d'un Sherwood Anderson ou d'un Sinclair Lewis (cueillie, cette fois, dans les pamphlets des *muckrakers*, comme Upton Sinclair ou Lincoln Steffens) va permettre une recherche sur les structures de la narration (*Winesburg, Ohio*) et une exploration de sujets nouveaux (les dilemmes de la science qui se présentent à *Arrowsmith*, ou les dilemmes de la conscience qu'impose la société américaine à un *Babbitt*, partagé entre son appétit de libération sexuelle et son conformisme).

Certes, les voyageurs qui vont chercher en Europe la possibilité d'écrire "sur des pensers nouveaux", ne sont pas tous en quête d'expériences littéraires. Mais un Scott Fitzgerald, malgré qu'il en ait, est trop en harmonie avec la sensibilité de son temps pour faire autre chose que du "modernisme", même s'il s'en tient à l'un de ses aspects seulement, dans un monde de "flappers" et de jazz, où les femmes coupent leurs cheveux et raccourcissent leurs jupes, où l'on ignore (apparemment) les problèmes socio-politiques et où l'on vit par anticipation à l'ère de l'opulence dont la précarité provisoire ne préoccupe pas les romanciers de cette espèce.

Rien n'illustre d'ailleurs mieux les fondements de l'oeuvre de Fitzgerald que la carrière de Joseph Kennedy, père du Président, qui est déjà multimillionnaire en dollars depuis 1924, quand il entreprend de séduire la plus grande star de l'époque, Gloria Swanson, et de faire réaliser pour elle, par Eric von Stroheim, le film qui sera l'un des échecs les plus géniaux et les plus ruineux de l'histoire du cinéma, *La Reine Kelly*.[3] Si l'on y ajoute que Joe Kennedy était soupçonné d'avoir partie liée avec des gangsters et des bootleggers, tout un aspect de l'époque se trouve ici résumé en un seul homme.[4]

Or c'est aussi le moment où, en 1927, la projection du premier film parlant, *Le Chanteur de Jazz*, bouleverse une fois de plus les modes d'expression et où un jeune fou nommé Lindbergh traverse l'Atlantique en avion après quoi les distances ne seront plus jamais les mêmes.

Un peu plus tôt d'ailleurs, d'autres Américains comme Man Ray, ont traversé l'Atlantique pour un voyage spirituel non moins périlleux mais plus artistique, au terme duquel le funambulesque peintre-photographe, débarqué le 14 juillet 1921, se ralliera au surréalisme, mais cela, comme dirait Kipling, est une autre histoire.

A PROPOS D'O'NEILL : FREUD AUX USA

On a abondamment insisté et à fort juste titre sur le caractère (partiellement) freudien du théâtre d'O'Neill et tout particulièrement de *Strange Interlude* encore que l'on trouve l'influence du freudisme dans bien d'autres oeuvres et plus qu'ailleurs sans doute dans *Le Deuil sied à Electre*.

En effet les idées de Freud avaient été reçues avec enthousiasme aux Etats-Unis, malgré les réticences d'usage dans plusieurs secteurs de la population, et l'Amérique devait bientôt avoir - au moins en France - la réputation d'être le paradis des psychanalystes. En effet, Freud avait fait très tôt un voyage aux Etats-Unis pour y donner des conférences, à l'invitation de l'université Clark, et cela dès 1909.

Mais malgré le succès du freudisme dans un Nouveau Monde plus réceptif que l'ancien aux idées neuves, Freud ne devait plus jamais y retourner, préférant se réfugier en Angleterre après que l'annexion de l'Autriche par les Nazis l'eut obligé à fuir les persécutions antisémites. Il n'avait d'ailleurs quitté Vienne à laquelle il était très attaché qu'à la dernière minute et mourut bientôt en 1939.

Pour quelles raisons Freud ne voulut-il jamais remettre les pieds dans un pays qui eût été fort heureux de l'accueillir et l'avait fait membre de plusieurs sociétés savantes ? (Il est vrai que George Reich eut de gros ennuis avec les autorités américaines mais son cas était très différent de celui de Freud.)

Le fait est que si les Américains, comme O'Neill, puisaient largement leur inspiration dans les découvertes freudiennes, non sans les réserves mentales que nous rappellerons ci-après, le Viennois avait curieusement pris les Etats-Unis en grippe, de la façon la plus irrationnelle, lors de son voyage de 1909.

On a prétendu non sans raison que Freud s'était mis à détester l'Amérique parce que le savant vouait une sorte de culte à l'autorité - autorité familiale, évidemment, mais aussi scientifique ou sociale - fort étrangère à la "tradition insurgente" des Américains. Faute de trouver aux Etats-Unis la soumission respectueuse à laquelle il croyait avoir droit et qui, selon lui, était indispensable au bien-être de la société, il avait pris le parti de vouer toute l'Amérique aux gémonies.

De surcroît, il estimait que l'individualisme des Américains, leurs convictions égalitaires et leur haine de l'autoritarisme exposaient le pays à une grande vulnérabilité psychologique. Selon lui, les Américains ne pourraient jamais lutter contre la névrose et l'insatisfaction, pas plus qu'ils ne seraient capables de répondre aux exigences de la vie moderne.

Pis encore, il se demandait si son propre enseignement ne risquait pas d'aggraver la situation.[5]

Si l'on s'en tient à la seule littérature américaine, voire à O'Neill en particulier, on peut constater la vanité des craintes que nourrissait le savant à propos des effets néfastes de sa propre influence. Mais que pense O'Neill du Freudisme dont on

s'accorde à voir l'influence sur lui ? Il faut citer à cet égard la lettre qu'il a écrite à Barrett Clark et que celui-ci a reproduite dans son livre *O'Neill, the Man & his Plays*, N.Y. Dover Publications Inc.1947, page 136 :

"Les écrivains ont été des psychologues et de bons psychologues avant que la psychologie fut inventée. Et je ne suis pas un grand lecteur d'ouvrages psychanalytiques. Autant que je puisse me le rappeler, de tous les ouvrages écrits par Freud, Jung etc.. je n'en ai lu que quatre et Jung est le seul qui m'intéresse. Je trouve que quelques-unes de ses suggestions sont extraordinairement révélatrices à la lumière de ma propre expérience de l'inconscient humain."[6]

A PROPOS D'O'NEILL : L'EXPRESSIONNISME AUX USA

Tout le monde est d'accord pour qualifier d'"expressionniste" une partie du théâtre d'O'Neill et plus particulièrement deux pièces qui remontent à 192O et à 1921, *L'Empereur Jones* et *Le Singe velu* (sans parler des autres).

Il est intéressant de se demander comment O'Neill en vient, au début des années Vingt, à se laisser séduire par une école comme l'expressionnisme au point de faire jouer deux oeuvres expressionnistes coup sur coup, et d'en demeurer marqué jusqu'à la fin de ses jours.

On ne s'entend pas toujours sur le sens du mot expressionnisme ni sur la liste des artistes qui peuvent être classés dans cette école. Nous verrons ci-après la position (partisane ?) adoptée par O'Neill à ce sujet, mais pour nous le terme désigne un mode de représentation - pictural ou littéraire - qui opère par une distorsion *sélective* de la réalité au point de faire porter l'accent sur un trait saillant du sujet - à la mode des caricaturistes - dans le but de faire *affleurer immédiatement et directement* chez le spectateur un état de conscience, c'est-à-dire de faire *émerger* au niveau de la conscience un sentiment sous-jacent.

A l'origine du mouvement, selon James R. Mellow, il y a un besoin d'explorer "les violentes tensions qui sous-tendent la vie moderne".[7]

Tous les manuels, tous les critiques sont d'accord pour dire que l'expressionnisme n'a pas eu beaucoup de chance aux Etats-Unis. Du moins jusqu'aux années 1950, époque où - à tort ou à raison - on signale dans le monde entier une vague d'expressionnisme d'un tout nouveau genre, qui a pris sa course en Amérique et que l'on appelle "l'expressionnisme abstrait". Il s'agit de peinture naturellement.

Auparavant la critique s'accordait pour dire que l'expressionnisme né au début du siècle en Allemagne sous la forme d'une école de peinture, n'avait pas atteint les Etats-Unis avant 1920, pour y mourir aux environs de 1930. Simultanément, il existe un théâtre expressionniste qui prend naissance en même temps et dans les mêmes pays pour suivre une trajectoire à peu près similaire aux Etats-Unis où il finit par connaître pourtant des développements très intéressants et un peu plus prolongés.

Or, en ce qui concerne la peinture, il est admis que le mouvement connaît ses plus grands succès en Allemagne avec des peintres comme Kirchner, Marc, et quelques autres. Mais certains tableaux expressionnistes du Norvégien Munch - comme *Le Cri*, si justement célèbre dans le monde entier - contribuent sans doute à porter le mouvement à son apogée. Reste que d'aucuns incluent dans l'expressionnisme le Russe Kandinsky et qu'il ne manque pas d'auteurs américains pour y faire figurer Van Gogh.[8]

C'est ainsi que l'on a pu généralement inclure parmi les expressionnistes américains le peintre John Marin à son retour d'un voyage à Paris, juste avant la Première Guerre mondiale, ou Marsden Hartley (à bien plus juste titre) quand il rentre d'Allemagne vers 1912. On classe souvent parmi eux le peintre américano-nippon Yasuo Kuniyoshi. Voilà qui tendrait à montrer dans quelle large mesure l'expressionnisme américain est un produit d'importation. Rappelons au passage que le grand peintre expressionniste germano-américain Georg Grosz n'est arrivé aux

Etats-Unis qu'en 1932 ; mais il s'y est fait naturaliser dès avant la guerre ; il est rentré en Allemagne en 1959 pour y mourir. (Grosz est également un bon exemple des liens noués entre l'avant-garde artistique et l'extrême-gauche.)

C'est donc par des voyageurs que l'expressionnisme s'est d'abord introduit aux Etats-Unis.

Rappelons, au passage, que la fameuse Armory Show ("l'exposition de l'arsenal") a initié, dès 1913, le public américain aux expériences artistiques européennes ; or elle comprenait des oeuvres de Munch et de Kirchner, même si l'on peut regretter l'absence des autres expressionnistes allemands, victimes d'un ostracisme de mauvais aloi de la part des organisateurs.

Aussi, dès le début des années Vingt, compte-t-on plusieurs expressionnistes aux Etats-Unis, c'est-à-dire, outre les artistes déjà cités, un grand peintre original comme Maurer et quelques autres, parmi lesquels se distingue Burchfield dont on dit qu'il a réinventé l'expressionnisme pour son propre compte sans apports extérieurs.

On doit préciser ici que si les peintres expressionnistes veulent faire affleurer un état de conscience, les moyens dont ils usent ont été, à l'origine, beaucoup influencés par la découverte de l'art africain. Or celui-ci privilégie en effet une distorsion de la réalité pour atteindre à une expressivité supérieure.

Et notons qu'au carrefour de l'expressionnisme, de "l'art nègre" et de la littérature américaine, Picasso dans la plus involontaire et la plus symbolique des synthèses peint son célèbre portrait de Gertrude Stein en donnant à celle-ci un visage de masque africain !

Quant au théâtre expressionniste, il suit une trajectoire parallèle à celle de la peinture et d'autant plus que le masque y jouera son rôle comme dans l'art du continent noir. Il est très important de souligner que, dès le début des années Vingt, les deux premières pièces expressionnistes que présentera O'Neill (ses deux oeuvres les plus expressionnistes) *Le Singe velu* et *L'Empereur Jones* sont hantées par la négritude et l'africanité.

(Une autre pièce expressionniste de notre auteur, *Tous les enfants du Bon Dieu ont des ailes*, se situera dans le milieu des Noirs américains.)

Déjà Strindberg a bouleversé O'Neill qui s'en inspirera toute sa vie avec reconnaissance. Mais aussitôt après O'Neill, Elmer Rice obtient en 1923 des effets expressionnistes fulgurants dans *The Adding Machine* (la machine à calculer) en montrant un comptable réduit à être sa propre machine à calculer. Si les dramaturges expressionnistes allemands Ernst Toller et Karel Capek sont joués en Amérique (notamment *RUR* et *Le monde où nous vivons* de ce dernier, présentés en 1922) on peut voir un voyageur comme Dos Passos rapporter de ses expéditions à l'étranger des influences expressionnistes dont sera marqué son théâtre social (inférieur à ses romans) comme *Airways Inc.*, fortement imprégné de Meyerhold, tandis que son ami politique John Howard Lawson, influencé par Piscator, déploie dans *Processional* (1925) sa critique sociale expressionniste sous la forme d'une "symphonie de jazz de la vie américaine".

C'est donc à la fois par des lectures (O'Neill a pris connaissance de Strindberg dans les livres), par des voyages à l'étranger, et par la production de pièces expressionnistes (notamment étrangères) aux Etats-Unis, que l'expressionnisme pénètre sur le territoire américain où des auteurs du cru, comme George Kaufman et Marc Connelly vont présenter une brillante satire expressionniste du matérialisme moderne intitulée *Beggar on Horseback* (le mendiant à cheval) en 1924.

Que pense O'Neill lui-même de l'expressionnisme ? Il s'en est expliqué dans une interview accordée au *New York Times* :

"Ce qu'il y a de plus récent maintenant au théâtre est le contraire de la pièce de 'personnages', c'est la pièce expressionniste. Car l'expressionnisme nie la valeur des personnages. Pour moi l'expressionnisme essaie de minimiser sur la scène tout ce qui s'interpose entre l'auteur et le public. Il cherche à ce que l'auteur parle directement au public. D'après ce que j'ai compris, sa théorie est que le personnage s'intéresse plus à ce qu'il est et à ce qu'il fait qu'à l'idée. Mais beaucoup de gens vont sûrement me maudire pour ces propos, car chacun a une

idée différente de l'expressionnisme et la mienne vient de mes lectures. Personnellement je ne crois pas qu'une idée puisse être transmise au public autrement qu'à travers des personnages ... La vraie contribution de l'expressionnisme est dans les qualités dynamiques de ses pièces. Elles expriment la vie moderne mieux que ne le faisaient les autres pièces. J'ai un peu utilisé cette méthode dans *Le Singe velu*. Mais le personnage de Yank est toujours un homme et tout le monde en est conscient."[9]

On nous pardonnera d'outrepasser le cadre des années Vingt pour signaler que les procédés expressionnistes survivront longtemps dans le théâtre américain où ils inspireront notamment, quelque dix ans plus tard, une des pièces les plus fameuses du répertoire yankee : *The Skin of Our Teeth*, de Thornton Wilder, qui reste un classique moderniste à ce jour.

LES INNOCENTS EN POLITIQUE

Cette fièvre d'explorations littéraires et artistiques se justifie sans doute par la combinaison des éléments que nous venons d'analyser : le choc de la guerre, les changement de société que connaît l'Amérique, la relative opulence qui a suivi l'enrichissement des Américains dont les sacrifices en hommes et l'effort de guerre sont allés de pair avec une expansion économique impressionnante. Si nul ne devine encore les terribles lendemains de l'expansion qui débouchera sur le krack de Wall Street en 1929 et sur dix années de grande dépression économique, de chômage et de troubles sociaux, on ne peut négliger un fait d'une importance considérable auquel Stephen Koch vient de consacrer une recherche étonnante[10], à savoir la manipulation systématique des intellectuels américains par le Komintern. L'ouverture des archives moscovites aux historiens occidentaux et l'adoption de la loi sur la liberté de l'information aux Etats-Unis, semblent offrir des possibilités d'études intéressantes dans ce domaine.

C'est "l'affaire Sacco et Vanzetti" qui avait permis une première fois à Münzenberg, le principal propagandiste du Komintern, de mobiliser artificiellement l'opinion américaine, voire l'opinion mondiale, grâce à une vaste campagne organisée

en faveur de ces deux anarchistes dont - nous dit Koch - l'un était coupable et l'autre seulement complice. Hélas, l'exécution des deux hommes était aussi indispensable que la campagne elle-même au succès de cette opération de propagande montée à seule fin de relancer le parti communiste américain, un peu trop mal ... parti. A preuve le fait que l'écrivain Katherine-Anne Porter avait été tancée par un de ses dirigeants pour son ardeur à réclamer la grâce des condamnés, lesquels seraient, selon ce responsable, plus utiles morts que vivants.[11]

On ne peut manquer d'évoquer aussi pour restituer le climat de l'époque, les invitations faites à Sinclair Lewis et à John Dos Passos, entre autres intellectuels fameux, de visiter l'URSS pendant les années Vingt. [On sait dans quelles conditions les écrivains français comme Gide en bénéficièrent eux aussi et ce qui s'ensuivit.] Tentatives vaines, semble-t-il, car les deux écrivains ne se laissèrent pas embrigader autant que prévu, malgré les textes fort critiques pour leur pays qu'ils avaient écrits l'un et l'autre. Reste que si Dos Passos devait virer de bord par la suite, il n'en participa pas moins à l'expérience du New Playwrights' Theater de New York, entreprise éminemment politique qui se distingua pourtant par des expériences expressionnistes, avec Howard Lawson - celui-là même qui allait organiser bientôt les fameuses campagnes de propagande dont furent victimes tant de célébrités du cinéma hollywoodien[12]. Pour sa part, Sinclair Lewis longtemps après son retour d'URSS, signait encore, en 1939, une pétition avec quatre cents autres intellectuels américains contre un certain Krivitsky, transfuge des services soviétiques, qui avait dénoncé la collusion entre Hitler et Staline juste avant que le pacte germano-soviétique ne la rendît flagrante[13]. Mais Sinclair Lewis avait refusé de se laisser compromettre plus avant par ses amis d'extrême-gauche et Dos Passos était revenu d'Espagne écoeuré par la façon dont les communistes menaient leur propre guerre intestine dans le camp des Républicains.[14]

Par contre, toujours selon Koch, Dreiser avait été totalement embrigadé, encore qu'il fût de bonne foi comme tant de ces intellectuels américains que Münzenberg et son lieutenant Otto Katz appelaient "les Innocents" pour avoir réussi à les

manipuler avec effficacité.[15] Selon les mêmes sources, ce fut aussi malheureusement le cas de Lincoln Steffens, le fameux "muckraker", qui eut le tort de se laisser épouser par une séide des Soviétiques, parmi les plus actives, Ella Winter, laquelle en fit apparemment son pantin pendant le restant de ses jours.

Koch n'oublie même pas de compter parmi les "Innocents" un homme que nul n'aurait cru capable de porter une telle étiquette, sauf dans ce contexte un peu particulier : Ernest Hemingway lui-même, au moins lors de son équipée espagnole que légitime, au regard de l'histoire littéraire, son roman *Pour qui sonne le glas* - encore que Koch révèle des aspects fort criticables de la complaisance avec laquelle l'écrivain se laissa manipuler.[16]

Dans ce climat d'activisme, on notera le rôle joué par Dashiell Hammett, l'inventeur du roman policier moderne, et de sa compagne, la dramaturge Lillian Hellman - qui finirent par fonder un journal d'extrême-gauche *P.M.* sous l'égide d'Otto Katz et du Komintern - mais ce fut dix ans après la période qui nous intéresse ici. (Si Lillian Hellman est éminemment suspecte, selon Koch, Hammett dont la bonne foi reste probable et qui figure sans doute parmi les "innocents" dûment manipulés par Katz fut poursuivi et jeté en prison pendant la chasse aux sorcières du sinistre sénateur McCarthy au cours des années 1950, ce qui l'a hissé au rang de martyr.[17])

Tel est donc le contexte de l'époque et l'on ne s'étonnera pas si O'Neill lui-même, non content de participer activement au renouveau "moderniste" des formes, a cédé au courant idéologique en écrivant *Marco Millions* pour dénoncer le matérialisme et le mercantilisme qui selon lui gangrenaient la société américaine.

D'ailleurs la Grande Dépression allait bientôt modifier les données du problème. Pour sa part, le théâtre américain allait se mettre à l'heure de la crise sociale - notamment avec le Group Theater fondé en1930, dont le porte-drapeau, Clifford Odets, mit magistralement en scène un drame socio-politique très engagé sur le déclenchement d'une grève, *Waiting for Lefty*, mais ce fut en

1935, un peu tardivement par rapport à 1928, notre année de référence.[18]

Simultanément, l'art américain subissait lui aussi une mutation parallèle qu'illustrent à merveille les oeuvres "sociales" d'un Ben Shahn ou d'autres peintres engagés, comme Peter Blume ou Jack Levine ; là aussi, il s'agit d'une évolution dont la source est un peu postérieure à la décennie qui nous intéresse, encore que le fameux tableau de Peter Blume "Défilé" remonte à 1930 (il s'agit d'une oeuvre expressionniste et surréaliste qui représente de façon percutante une "manif" à un personnage).

CONCLUSION ASSEZ PEU CONCLUANTE

En définitive le contexte de ces années explique-t-il que le mouvement "moderniste" ait pu produire d'aussi extraordinaires réalisations et en si grand nombre ? Ce panorama suffit-il à expliquer le fait que, pendant les années Vingt, voire jusqu'en 1940, l'ensemble des créateurs américains se livrent à une débauche d'expériences qui donnent lieu à ce que Claude-Edmonde Magny a appelé "l'âge du roman américain"[19]?

Cette dernière suggère une toute autre raison de ce phénomène. Selon elle, les oeuvres de Hemingway, de Dos Passos, de Steinbeck et autres s'expliquent par l'avènement du cinéma dont nous savons bien qu'il a bouleversé les techniques des créateurs et les stratégies narratives dans le monde entier. On pourrait également citer d'autres hypothèses à ce sujet - bien que rares soient les critiques qui s'intéressent à ces questions, car la plupart analysent les oeuvres sans s'interroger sur les effets et les causes...

Sans doute était-il téméraire de chercher à comprendre ce qui ne s'explique peut-être pas, comme nous venons de le faire. Mais le prétexte était bon pour tracer un tableau de cette "rugissante" époque. En fin de compte, c'est cette image que nous avons, tant bien que mal, esquissée ici.[20]

NOTES

1 La présente étude est une nouvelle version, très largement augmentée et remaniée, de l'article que nous publions par ailleurs dans la revue *Americana*, n°12, janvier 1995 (Presses de l'Université de Paris-Sorbonne) sous le titre : "Au bon vieux temps du modernisme".

2 Voir notamment Marc Saporta, *Histoire du roman américain*, Gallimard, collection Idées, Paris 1976

3 P. Collier et D. Horowitz, *Les Kennedy, une dynastie américaine*, trad. française Paris, éd.Payot, 1985, pages 50-55.

4 Ibid., page 43 et note.

5 Cf. Kaye Howard L., "Why Freud Hated America", *The Wilson Quarterly*, v. 17, p. 118-125, Printemps 1993

6 Traduit dans le livre de Françoise du Chaxel, *Eugene O'Neill*, Seghers, coll. Théâtre de tous les temps, Paris 1971, p.135-136.

7 Mellow, James R., "Beneath the Brilliant Surface of Expressionism", *Architectural Digest*, v. 43, p. 272 et ss, mai 1986

8 Milton Brown, *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princeton University Press, 1955.

9 *NYT*, 16 mars 1924 ; article cité par Françoise du Chaxel, op.cit., pages 136-137.

10 Stephen Koch, *Double Lives*, The Free Press, Macmillan, New York 1994

11 Voir le récit de toute l'affaire dans Koch, op. cit, pages 34 et suivantes, et notamment le passage ci-après : "Katherine Anne Porter, comme des centaines d'écrivains et d'artistes de l'époque, a pris part à la veillée funèbre organisée à Boston. Elle a raconté les propos qu'elle avait échangés à cette occasion avec l'agent du Komintern qui dirigeait son groupe, Rosa Baron, "une petite femme sèche et fanatique, qui portait des lunettes aux verres épais sur des yeux accusateurs, une maîtresse-femme née, qui exprimait dans un jargon presque impénétrable les dogmes du parti... Je lui confiai... que même à ce moment-là, à cet ultime moment, j'espérais encore que Sacco et Vanzetti pourraient être sauvés... 'Sauvés ?', demanda-t-elle sur le ton qu'elle avait l'habitude de prendre pour répondre à une personne ignare en politique, 'Qui parle de les sauver ? Quelle serait leur utilité en ce monde s'ils avaient la vie sauve ?'" Koch, op. cit., pages 33-34.

12 Koch, op. cit., pages 124-125 et note 27. Un compagnon de Hemingway, Donald Ogden Stewart, se trouve également mis en cause.

13 Krivitsky, *In Stalin's Secret Service*, New York, Harper's 1939.

14 Cette expérience et notamment l'exécution sommaire de son ami Robles devaient bientôt lui inspirer en 1937 son roman *Aventures d'un jeune homme* (traduction française : Paris, Gallimard 1957). Voir aussi Koch, op. cit., chap. 10, "The Spanish Stratagem".

15 Voici comment s'exprime Stephen Koch, à propos des activités de Münzenberg et de son appareil :
"Son objectif était de susciter chez les Occidentaux non communistes et bien pensants le préjugé politique qui allait dominer toute l'époque: la conviction que toute opinion favorable à la politique étrangère de l'Union soviétique était fondée sur les principes de l'honnêteté la plus élémentaire. Il voulait instiller chez tout un chacun, comme une vérité naturelle, le sentiment que toute critique ou contestation de la politique soviétique était infailliblement le fait d'une personne mauvaise, sectaire et probablement stupide, tandis que tout soutien apporté à cette politique était non moins infailliblement la marque d'un esprit progressiste ... doté d'une sensibilité flatteuse autant que raffinée" ... et moderniste ! (Koch, op. cit. pages 12-13)

16 Koch, op. cit., voir chap. 10 "The Spanish Stratagem".

17 Marc Saporta, "Condamnation en appel", in *Dashiell Hammett-Walker Percy*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1987, pages 25-49. Voir aussi Diane Johnson, *The Life of Dashiell Hammett*, Chatto & Windus, The Hogarth Press, 1984.

18 On lira, entre autres, deux études générales mais succinctes : Alan Downer, *Le théâtre aux Etats-Unis*, Nouvelles éditions latines, Paris, 1957 ; et Léonie Villard, *Panorama du théâtre américain du renouveau 1919-1962*, Paris, Seghers, coll. Vent d'Ouest, 1962.

19 Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948.

20 Marc Saporta est romancier et journaliste spécialisé dans la civilisation américaine, auteur de nombreux ouvrages sur les Etats-Unis.

Doute et foi ou l'homme de lettres, l'homme de science et l'homme d'affaires dans *Strange Interlude*

Colette GERBAUD
(Université de Reims)

"*Evans... Marsden... Darrell...* sit staring before them in silence. Nina remains standing, dominating them..."

Nina (more and more strangely triumphant)

"My three men ! ... I feel their desires converge in me !... to form one complete beautiful male desire which I absorb... and am whole... they dissolve in me, their life is my life... I am pregnant with the three!"

Marsden... I feel with regard to Nina, my life queerly identified with Sam's and Darrell's... her child is the child of our three loves for her"

Eugene O'Neill, *Strange Interlude*, Act VI.

Evoquer des personnages masculins à propos d'une pièce dont le personnage central incontesté est féminin -"The play belongs to Nina" déclare Avadhesh Kumar Singh[1]- et que l'auteur lui-même appelait sa "woman play"[2], est sans doute une entreprise périlleuse. Cependant les trois courts extraits rappelés ci-dessus nous suggèrent que l'homme et la femme ne sont peut-être pas si étrangers l'un à l'autre que l'on se plaît couramment à l'imaginer, ni que les divorces d'O'Neill et tous ceux qui abondent en ce vingtième siècle le laisseraient à penser. Il n'est pas inutile de rappeler à ce sujet, puisqu'O'Neill lui-même encourageait critiques et public à établir des comparaisons entre son œuvre et sa vie "by frequently mentioning that his characters were created from his personal life"[3], que *Strange Interlude* dont le scénario avait été rédigé avant que la pièce précédente

Lazarus Laughed eût été achevée, tirait sa substance, de même que cette dernière œuvre "out of the misery in his marriage" - mariage, précisons-le, avec Agnès Boulton ; sa seconde femme très aimée. Mais, alors que dans *Lazarus Laughed* la souffrance avait été surmontée "by taking up his father's faith in an eternity of love", *Strange Interlude* par réaction sans doute "released the doubt he had suffocated to achieve that triumph"[4]. En somme, d'une pièce solaire il est passé à une pièce lunaire (Cf. p. 211 : "Nina and I have moved on to the moon..." par opposition à cette autre planète "called the world"), du père il est venu à la mère, s'efforçant de comprendre sa tragédie, son secret terrifiant dont les conséquences l'avaient si profondément ébranlé dans sa foi, comme le note encore Doris Alexander "[*Strange Interlude*] allowed him to enter into his mother and her disillusioning secret - which had set off his doubt in the first place - and try to reach truth from there"[5]. *Strange Interlude* représente donc une lutte exprimée en termes dramatiques pour tenter de découvrir la vérité derrière les "surface lies of life" dont l'héroïne est entourée sous l'habit d'"hommes conventionnels qui vivent de mensonges"[6], mensonges de la fiction, de la science et des affaires en particulier, ce qui permet à O'Neill de montrer l'impact du monde sur les affections et la vie des individus dont la pensée intime dévoilée ouvre des brèches dans le bastion des idées reçues, révélant au grand jour de la scène un "special type of modern neurotic, disintegrated soul prevalent among upper-class Americans"[7]. Dans un semblable contexte toute l'amertume d'un doute résultant chez O'Neill de désillusions successives, et d'une ambiance familiale malsaine, put s'exprimer sans entraves : "O'Neill could release all his doubt in a steady puncturing of the lies people live by"[8]. Mais ce doute ne constituait-il pas une étape nécessaire à l'établissement de bases moins fragiles sur lesquelles reposeraient une paix, une foi à venir ?

FEMINITE TRIOMPHANTE ET MASCULIN DECLINANT

Les hommes sur lesquels règne Nina sont atteints d'une faiblesse physique, ou d'une insuffisance dans les domaines de

la pensée, de l'émotion, du sentiment, de la volonté, toutes deux entraînant des conduites de fuite. Si la force physique, musculaire en particulier qui donne à l'homme sa prise ferme sur les choses du monde physique, est une caractéristique masculine, il ne semble pas que le premier personnage entré en scène, Marsden, en soit doué, les indications scéniques soulignant le contraire : "He has long, fragile hands, and the stoop to his shoulders of a man weak muscularly who has never liked athletics and has always been regarded as of delicate constitution"[9]. Qui plus est quelque chose de féminin, bien qu'il ne soit pas efféminé, se dégage de lui : "There is an indefinable feminine quality about him, but it is nothing apparent in either appearance or act" (p. 62). Marsden est doué d'une intuition quasi féminine, comme le devine, méfiant, Darrell : "Look out for this fellow... like a woman... smells out love..." (p. 160). Le manque de force virile soulève du dégoût chez la femme : "Pah !... how limp his hands are !... his eyes are so shrinking !..." (p. 155), pense Nina. Marsden lui-même ne s'aveugle pas sur son manque de qualités viriles : "damned coward and weakling !..." s'exclame-t-il à propos de lui-même, acte VI. Quant à Sam, si sa faiblesse n'est qu'apparente, il se présente cependant comme un gamin, ainsi que le signalent certaines expressions telles que "boyish manner", "immature lumbering outlines" ; c'est un timide : "His manner is bashful with women and older men", il n'a aucune assurance et a l'air perdu : "There is a lack of self-confidence, a lost and strayed appealing air about him" (p. 82). Ses échecs professionnels, sa tare héréditaire n'éveillent que mépris et aversion chez sa femme : "How weak he is !... he'll never do anything... never give me my desire" (p. 115). Nina ne peut s'empêcher de comparer sa poignée de main à celle d'un homme fort, le Doctor Darrell : "Strong hands like Gordon's... take hold of you... not like Sam's... yielding fingers that let you fall back into yourself.." (p. 124).

Mais si la musculature de Darrell est un gage de sa force physique, en revanche sa maîtrise de lui-même est assez vacillante : il perd toute indépendance, qualité typiquement masculine, lorsque sa passion l'enchaîne, et abandonne la lutte, donc renonce à toute victoire sur lui-même, à tout amour-propre

lorsqu'il constate la profondeur de sa dépendance, de son esclavage vis-à-vis de sa passion amoureuse : "God I am licked !... no use fighting it... to hell with pride" (p. 160) "Nothing left but to accept her terms... half a loaf is better... to a starving man" (p. 167). L'attraction charnelle anéantit donc sa volonté, marque même de la masculinité : "her body is a trap !... I'm caught in it !... I lose my will..." (p. 144). Dans l'incertitude sur les sentiments de Nina à son égard, il quémande presque son amour : "Now he hesitates. His voice taking on a pleading uncertain quality" (p. 161). Sa conduite est contradictoire, peu conforme à celle d'un homme sûr de lui-même : il fuit, Nina étant alors enceinte, il refuse d'aliéner sa liberté, il ne veut pas être capté, possédé ("owned"). Mais toujours, il revient mendier l'amour de Nina, perdant ainsi toute dignité, ce qui lasse sa maîtresse et provoque le mépris et la jalousie de Gordon, l'enfant de leur amour tenu dans l'ignorance de sa naissance. Et Marsden, lui, cède à ce défaut si villipendé lorsqu'il est découvert chez un homme : la peur ; peur de la vie, peur de lui-même : "Why am I so afraid ?... whom do I fear ?... is it she ?... or I ?...", "I am afraid of... of life, Nina", avoue-t-il à celle-ci (p. 93). Marsden souffre de la peur depuis qu'il est né : "but I was born afraid... afraid of myself" (p. 156). L'inverse même de l'amoureux conquérant, il se laisse gagner par l'envie, la jalousie, il épie les traces de passion charnelle qu'il craint et fuit pour lui-même : "Darrell... and Nina !... there's something in this room ! something disgusting !... stench of human life... heavy and rank !..." (p. 140), et il se réfugie dans la satisfaction d'une pureté sentimentale et physique qui ne le dupe cependant pas complètement : "My love is finer than any she has known...I do not lust for her !... What !... platonic heroic at my age !... do I believe a word of that ?" (p. 179). Si cela n'était tragique, l'on rirait de ce jeu de cache-cache, comme du "chronic state of nervous panic", ou de la "pitiable furtiveness" de Sam (p. 133). La masculinité en déclin, ou l'absence de l'homme, l'assurance des femmes outre-Atlantique, au pays des "Mom" - ("Mom is everywhere and everything and damned near everybody, and from her depends all the rest of the U.S" écrit plaisamment Philip Wylie,[10]) - semblent révéler un épuisement de l'élément masculin du côté du Ponant. Avadhesh Kumar Singh voit exposés dans *Strange Interlude* "The emotional exhaustion of men and the

erosive working of time"[11] ; tels sont les effets de la loi d'entropie. Si l'on interprète le mot "men" de façon restrictive, on peut alors comprendre une réflexion de Shepard qui écrit à propos de l'homme à l'Ouest, - frontière extrême de la journée terrestre : "There"s some hidden, deeply rooted thing in the Anglo male American that has to do with inferiority, that has to do with not being a man... This sense of failure runs very deep..."[12]. Si la lumière solaire évoque l'éveil de la conscience, l'illumination, les puissances diurnes, le couchant et la nuit suggèrent une autre lumière, celle qui brille dans les ténèbres ; la nuit s'éveillent, transmis par le rêve, les mystères du subconscient, c'est l'heure des puissances nocturnes et féminines, c'est l'heure de l'enfantement, au sens propre comme au sens figuré, que connaît bien Nina, apparue soudain comme "the old queer Nina now... the Nina I could never fathom" au pauvre Marsden "(broodingly thinking)... our child... what could she mean by that ?... child of us three... on the surface, that's insane... but I felt when she said it there was something in it... she has strange, devious intuitions that tap the hidden currents of life... dark intermingling currents that become the one stream of desire..." (p. 168). Selon la loi de rotation, à l'énergie solaire succède le rayonnement lunaire qui était familier à un Edgar Allan Poe, cet autre explorateur des puissances de l'ombre. Or ces puissances jouent un rôle non négligeable dans *Strange Interlude*, avec Nina principalement, mais aussi avec Mrs. Evans et Madeline. Ce symbolisme universel sous-tend le déroulement de la pièce, et il apparaît plus clairement ici et là, comme lorsque Marsden s'interroge fièvreusement sur l'attitude de Darrell : "Why doesn't he go ?... she doesn't love him any more... even now he's all heat and the tormenting drive of noon... can't he see she is in love with evening ?" (p. 219). Sept actes sur neuf se passent tard dans l'après-midi, ou bien le soir. Les deux actes faisant exception sont ceux où une naissance se prépare : c'est alors le matin, et la saison est le printemps. La plupart des actes se situe dans la période déclinante du soleil, tard dans l'été, ou à l'automne. La lassitude ressentie par Nina est annoncée et énoncée dès l'acte sept alors que Nina n'a que trente-cinq ans : "(*Nina* intensely) I want to rot away in peace !... I'm sick of the fight for happiness !..." (p. 171). Deux fois Nina

s'endort, et une fois elle s'en va seule, quittant ses hommes, se livrer au sommeil. A plusieurs reprises elle évoque Dieu au féminin : "God is a Mother". Si l'on se souvient que la déesse tutélaire de la terre occidentale au Jardin des Hespérides était Junon, la "Mom" des dieux grecs, cela ne surprendra pas. D'où la notion de puissance et de domination de Nina à l'acte six, auprès de ses hommes assis autour d'elle, et qu'elle reconnaît comme ses trois compagnons de vie. Il existe entre elle et eux un lien invisible qu'elle dépeint avec précision lorsqu'elle sent leur regard converger en elle sous forme d'un seul désir masculin lui permettant d'atteindre à la complétude : il s'agit ici d'un mouvement centripète répondant au mouvement centrifuge du désir de Nina elle-même, en quête de sa moitié mâle, dans le monde extérieur : "My three men !... I feel their desires converge in me !... to form one complete beautiful male desire which I absorb... and I am whole..." (p. 168). Signalons au passage que cette scène marque un changement profond par rapport à la scène finale de l'acte deux où Nina entretient old Charlie de ses expériences à l'hôpital, alors que, meurtrie par une blessure plus profonde que celle des hommes qu'elle désirait aider, elle était réduite à l'état de "stupid driven animal", incapable de ressentir quoi que ce soit à l'égard de ces hommes qui lui demeuraient étrangers : "They were all the same. Count them all as one, and that one a ghost of nothing. That is, to me." (p. 95).

Ainsi, contrairement à l'état de mutilation, de division à l'acte deux, l'acte six, avec les quelques mots qui complètent le passage précité p. 168, l'acte six apporte une notion de caractère alchimique à la description de Nina en insistant d'une part sur l'idée de transmutation de ce qui vient de l'extérieur en quelque sorte qui fait partie intime de la femme, et d'autre part sur l'idée de pouvoir créateur du féminin, mettant en relief sa capacité d'enfanter, de donner au monde extérieur ce qui est à l'intérieur, après qu'il lui a donné forme. En d'autres termes les trois hommes correspondent à la partie masculine cachée de Nina, Jung dirait son animus, projetée dans l'univers matériel sous plusieurs formes répondant à ses potentialités initiales : "they dissolve in me, their life is my life... I am pregnant with the three !... husband !... lover !... father !..." et le quatrième homme marque, comme le nombre quatre l'indique, le passage

du ternaire au quaternaire, du monde de la formation à celui de la création matérielle qui est le couronnement de la fécondité, du pouvoir créateur du féminin et la consécration de sa perfection, c'est-à-dire de son caractère d'achèvement, de rondeur, tel une sphère : "and the fourth man !... little man !... little Gordon !... he is mine too !... that makes it perfect !..." (pp. 168-169).

Mais toute création matérielle est fragile, et l'état de bonheur que connaît Nina dans la réalisation de ses vœux ne peut être que de courte durée comme elle le craint en songeant à la censure divine du Père, à son rappel de la seule réalité transcendante, céleste : "*Nina* (suppressing an outbreak of hysterical triumphant laughter only by a tremendous effort).

Ha-ha... only I better knock wood...

(She raps with both knuckles in a fierce tattoo on the table)

before God the Father hears my happiness !..." (p. 169)

Le rayon d'amour formé par le regard des trois hommes qui suit Nina comme elle va se reposer à la fin de l'acte six, c'est d'abord et surtout celui du créateur de ce personnage énigmatique et chargé de souvenirs persistants qu'est Nina. O'Neill a voulu s'identifier à ce personnage qui, de l'extérieur représentait à la fois sa mère et des femmes aimées ou amies, afin de comprendre l'expérience, la souffrance de la femme vouée à ce "woman's age-old heritage of child-bearing"[13]. Nina et *Strange Interlude* aidèrent donc O'Neill à devenir plus généreux,plus compréhensif. Aussi bien en parlant de Nina évoque-t-on nécessairement O'Neill lui-même, et sa fécondité artistique comme l'écrit en termes différents Richard Skinner : "The feminine aspect of the poet's soul has been growing in strength and significance"[14].

LES HOMMES DU MENSONGE ET LA VIE AMERICAINE

Sam, au plus bas de ses espoirs de réussite, inquiet, agité, marchant dans le bureau du Professeur Leeds, se dit à lui-même : "God, if we'd only have a kid !... then I'd show them all what I

could do !... Cole always used to say I had the stuff, and Ned certainly thought so..." (p. 115). Voici des paroles qui constituent pour O'Neill l'erreur, le mensonge fondamental : celui de désirer, de faire quoi que ce soit non par rapport à une vérité intimement ressentie, ou en vue d'un idéal désintéressé, ou pour acquérir plus d'expérience, - mais d'agir en pensant au regard des autres sur soi-même, à leur jugement sur sa propre valeur. En ceci O'Neill se range du côté de Nietzsche dit-on, mais Thoreau avait lui aussi, avant Nietzsche, stigmatisé l'esclavage non reconnu comme tel, l'esclavage des conventions et croyances ou modes passagères, des mots d'ordre sociaux et politiques. On reconnaît là les symptômes du conformisme dont la cause est une faiblesse intérieure qui se masque : pour O'Neill comme pour Nietzsche, comme pour bien d'autres philosophes et penseurs d'ailleurs : "the state produces soulless conformity... those who seek worldly power, money, do so out of inner weakness ans sterility"[15]. D'où un tel désir de fécondité sur le plan matériel, par compensation. Pour O'Neill la recherche du pouvoir et de la richesse appauvrit au lieu d'enrichir. Sam Evans, gonflé d'argent, de fierté, a rencontré une mort brutale. Sans doute est-ce là la raison pour laquelle O'Neill voyait les Etats-Unis comme "the greatest failure". "As he explained", précise Doris Alexander, "we are the greatest example of "For what shall it profit a man, if he shall gain the whole world, and lose his own soul ?"[16]. *Strange Interlude* représente la confrontation de l'homme moderne avec les mensonges de cette "surface life" vers laquelle Nina était heureuse de se laisser entraîner afin d'échapper aux profondeurs si douloureuses qu'elle avait connues avec la mort de Gordon Shaw : "no more depths, please God !" (p. 96), et elle se laisse marier avec ce "surface man", Sam Evans, qui lui procurera, après la naissance de Gordon, le confort de l'esprit et du corps, car son innocence, son caractère confiant à l'égard de Nina le mettent à l'abri de toute jalousie. Mais la source des illusions, des mensonges et par conséquent des désillusions potentielles demeure en Nina. C'est en particulier son rêve romantique de l'homme idéal que critique le jaloux Darrell, rêve dont le manque de fondement, le caractère superficiel est symbolisé par le défunt mais envahissant sportif Gordon Shaw, champion incontesté dans les compétitions. Sam Evans fait sien le rêve de l'homme idéal selon lequel il élève le fils qu'il croit être

le sien. Certes O'Neill dont les porte-parole peuvent être tour à tour Darrell et surtout Marsden, montre le danger ou l'inutilité de cultiver une image populaire ou mythique véhiculée par un type d'imagination féminine répandu aux Etats-Unis, mais on est en droit de se demander si O'Neill ne cède pas à ce rêve américain qu'il avait nourri pour lui-même et pour ses fils. Il poussait ceux-ci à travailler beaucoup afin de parvenir au succès, au classement prestigieux à l'université[17]. Autobiographie et création théâtrale étant intimement liées, c'est peut-être en partie ce fait qui a inspiré O'Neill dans l'auto-analyse des apartés, si développée. Ainsi les apartés signalent une ouverture au monde des profondeurs, à son écoute souvent envahissante, alors que les répliques poursuivent le tracé linéaire des relations au monde de surface, au monde des mensonges. A la jonction des deux se situe le point invisible, intangible de l'évolution individuelle dans le présent.

Le choix fait par O'Neill des trois personnages représentant le premier l'homme de lettres, le second l'homme de science, et le troisième l'homme d'affaires n'est sans doute par arbitraire : il lui permet en effet de couvrir un champ assez vaste du monde américain, où l'homme d'affaires en particulier est roi, l'homme de science ne venant, semble-t-il qu'en seconde position, et l'homme de lettres, le penseur ou l'artiste souffrant à l'occasion d'une certaine indifférence, ou bien du conformisme obligé qui avait par exemple coûté cher au père du dramaturge dont la carrière, du point de vue artistique, avait été sacrifiée. Par ailleurs, cette tripartition du champ social rappelle la division traditionnelle des sociétés indo-européennes dont en France la féodalité puis l'Ancien Régime avaient gardé l'empreinte. Le clergé, la noblesse et le Tiers Etat, soit le prêtre, le militaire, chevalier ou défenseur, et le bourgeois ou le paysan trouvent assez bien, mutatis mutandis, leur pendant avec les trois personnages d'O'Neill : Marsden figure passablement le prêtre, ne serait-ce que par sa vie de continence puritaine. Darrell, l'homme de science est en somme un peu l'équivalent du chevalier musclé qui défend les vassaux contre la menace ennemie - virus, fantasmes, ou moyens de destruction sophistiqués puisque la science est la nouvelle arme, le grand recours de l'homme moderne dans lequel celui-ci place tous ses espoirs, - à tort, comme O'Neill ne se prive pas de le suggérer ou

de le montrer. Et enfin Sam Evans remplit fort bien son rôle traditionnel de marchand enrichi d'une part, et de paysan d'autre part puisque sa famille avait survécu grâce à ses terres et à ses pommiers. Mais l'essentiel n'est sans doute pas dans cette tripartition sociale pour elle-même, mais peut-être plutôt dans l'occasion qu'elle offre au dramaturge de représenter sous forme vivante, active, imagée, le lien qui existe entre elle et la triple structure de l'homme telle que la Tradition Immémoriale la voit, formée de trois sphères, celle du corps, celle de l'âme, et celle de l'esprit, qui ont pour traduction respectivement, le monde de l'instinct, le monde du sentiment, le monde de la pensée, et, au-delà, une quatrième sphère qui englobe toutes les autres, nommée sphère volitive selon certains, de nature indestructible : "De même que la sphère instinctive agit par *besoin*", explique Fabre d'Olivet, "la sphère animique par *passion*, l'intellectuelle par *inspiration*, la sphère volitive agit par *détermination* ; et de là dépend la liberté de l'homme, sa force, et la manifestation de sa céleste origine"[18]. On peut donc situer les trois personnages chacun dans la sphère qu'il représente symboliquement : Sam Evans dans la sphère corporelle la plus éloignée de la pensée, Darrell dans celle de l'âme et de la passion, et Marsden dans celle de l'intellect et de l'inspiration ; quant à la quatrième sphère englobant les trois autres, et agissant par la détermination, elle pourrait être représentée par le personnage central de la pièce, personnage créateur par excellence, dont les trois personnages masculins ne sont qu'une projection matérialisée - ce personnage est bien entendu Nina dont la quatrième sphère a été évoquée avec "the fourth man !... little man !... little Gordon !" (p. 169). Car si l'homme a besoin d'un miroir pour s'assurer de son existence, de son ancrage dans son incarnation terrestre, comme l'atteste l'anecdote racontée par Sheaffer à propos d'O'Neill et de ses regards fréquents dans les miroirs[19] - (miroirs que sont aussi les femmes pour l'homme) - la femme, elle, a besoin de l'homme pour confirmer son essence spirituelle, car sa puissance d'attraction pour l'homme, le pouvoir qu'elle exerce sur lui conduisent à tempérer le néant de sa condition matérielle si proche de la terre, et l'aident ainsi à effectuer sa réintégration dans le monde spirituel. En d'autres termes pour elle la direction prise est l'inverse de la précédente.

La réussite de Sam est pourvoyeuse de sécurité pour Nina qui ne s'interroge pas sur les fins dernières du monde des finances, mais le penseur qu'est Marsden traduit tout le mépris qu'O'Neill ressent pour les brasseurs d'affaires. En voyant s'éloigner Sam qui lui proposait de prendre de l'exercice physique, chose que Marsden lui refuse sèchement, ce dernier songeait aux slogans déversés jour après jour par les journaux et se disait en lui-même : "What a fount of meaningless energy he's tapped !... always on the go... typical terrible child of the age... universal slogan, keep moving... moving where ? never mind that.. don't think of ends...the means are the end... keep moving !..." (p. 158).

L'esprit d'Evans est fertile pour tout ce qui concerne l'argent, signe de matérialisation de l'énergie : "Oh - me - I'm the boob of the family", dit-il, gêné, à Marsden, mais il ajoute très vite "Except when it comes to business. I'll make the money. (Confidently) And you can bet your sweet life I will make it !" (p. 157). Son esprit est occupé à des calculs plus ou moins sordides, d'où il ressort que Charlie serait "an easy partner to handle" (p. 151). L'éducation qu'il projette pour Gordon c'est d'en faire un "crack athlete", selon le rêve de jeunesse de sa femme et en conformité avec le rêve américain, si bien que lorsque Marsden se risque à lui demander, presque tristement : "How about training his mind ?", Evans répond, très confiant : "Oh, that'll take care ot itself" (p. 156). Marsden pense alors avec une sorte de pitié : "His is an adolescent mind... he'll never grow up... well, in this adolescent country, what greater blessing could he wish for ?...". La vieille Irlande, à travers O'Neill, se sent ici peu confortable au pays de l'abondance...

Pitié et mépris, c'est ce qu'éveille chez Marsden la "force têtue" ("obstinate force", p. 82) de Sam, qui se confirme avec dses années de bonheur. Mais c'est le sarcasme du romancier que provoquent les prétentions de Darrell, l'homme de science, à l'hégémonie dans le domaine de la connaissance du corps et de l'esprit des êtres humains faisant l'objet de ses expériences. Marsden, en tant que penseur, est sensible à tout ce qui touche à la vérité et à l'erreur. L'erreur, ou mensonge, qu'il détecte immédiatement chez Darrell lorsque celui-ci se présente à lui à l'acte deux, réside dans la contradiction entre l'homme réel,

passionné, et l'homme de surface, apparemment sûr de lui, de sa science, mais sans aucun connaissance de lui-même :

> "*Marsden* (thinking sneeringly)
>
> Amusing, these young doctors !... perspire with the effort to appear cool... writing a prescription... cough medicine for the corpse, perhaps !..." (p. 86).

Plus tard, le deuil de Marsden, sa douleur face à la froideur médicale du Docteur Darrell, le fera éclater en invectives contre les médecins, incapables de sauver sa mère : "I think you doctors are a pack of God-damned ignorant liars and hypocrites !" (p. 141). O'Neill donne ici libre cours à son amertume et à sa rancune vis-à-vis des "popular scientific theories (surface lies) by which his characters live"[20] et dont sa famille a cruellement souffert ; il pense aux erreurs du Dr. Hamilton et de sa "behaviour talk"sur le conditionnement psychologique, à celle du Dr. Erdmann et de son verdict erroné sur son père[21]. Le sort de Nina après la "fatal prescription" de Darrell pour son mariage, remet en mémoire une autre "fatal prescription" pour la mère d'O'Neill. Par une logique cruelle, Nina, la victime, retournera contre l'infaillible homme de science sa propre erreur, le mensonge du "modern science God" (p. 92), au moment où la prise de conscience sera la plus pénible à faire pour lui :

> "*Darrell* (repulsed) Nina ! How can you be so inhuman and calculating !
>
> *Nina* (stung - mockingly) It was you who taught me the scientific approach, Doctor !" (p. 166).

A l'acte deux déjà, Nina qui n'était pas dupe des prétentions de la science et mettait alors en doute le bien-fondé de ses bases, présentait le jeune doctor Darrell à Charlie en termes ironiques : "Did you ever know a young scientist, Charlie ? He believes if you pick a lie to pieces, the pieces are the truth ! I like him because he is so inhuman." (pp. 91-92). Le prénom d'Edmund attribué à Darrell porte le poids d'une tragédie, celle de la famille O'Neill, qui suivit la mort du second fils Edmund, mort avant la naissance d'Eugene. La destruction venue par la femme et son amour est lourde du souvenir de Jamie, le frère

aîné, le fils coupable, dont la déchéance fut aussi liée à la femme, à la mère.

L'homme de lettres n'échappe pas plus que l'homme d'affaires ou l'homme de science, aux critiques d'O'Neill, bien que celles-ci soient sans doute moins virulentes à son égard qu'à celui de ce dernier. Le mensonge majeur de l'homme de lettres vu à travers Marsden, et à travers celui qui l'a formé, le Professeur et érudit Leeds, c'est son retrait du monde, de la réalité quotidienne, présente, pour chercher refuge dans le passé, dans l'imagination de ce qui est révolu. La description du bureau du professeur montre ceci par des expressions telles que "cultural retreat... sanctuary... secure with the culture of the past... a fugitive from reality can view the present safely from a distance, etc..." (p. 61). Pour l'homme d'action qu'est Darrell, Marsden est un rêveur, un enfant attardé, et ses œuvres sont superficielles : "his novels just well-written surface... has the talent but doesn't dare... afraid he'll meet himself somewhere..." (p. 86). La critique faite à Marsden est valable pour O'Neill lui-même, hanté par la tragédie grecque, et critique du monde qui l'entoure, fuyant l'engagement. L'initiation sexuelle traumatisante de Marsden fut aussi celle d'O'Neill, et l'attachement maladif de Charlie à sa mère, sa perte crucifiante fut, transposée, celle de la perte de foi en sa mère qu'éprouva O'Neill à la révélation de son terrible secret. Vieux garçon vulnérable et frileux, Marsden se voit renvoyé à son mépris pour le "scientific dilettante", le "poor chap" que Darrell représente à ses yeux, lorsque celui-ci lance vertement : "Why don't you write a novel about life sometime, Marsden ?" (p. 179). Marsden reconnaît son infidélité, son mensonge par rapport à la vie dans son silencieux aparté : "I've never married the word to life" (p. 179) se dit-il, angoissé. Sans doute se souvenait-il des paroles de Nina à l'acte deux : "with you the lies have become the only truthful thing" (p. 91). Enfin, avec le Professeur Leeds, le mensonge vis-à-vis de l'amour, et vis-à-vis de la tendresse paternelle a provoqué le regret, le remords et la torture que Nina s'inflige après la mort de Gordon Shaw.

Les pièges de la poursuite financière illusoire, l'impasse où s'est engagée la science matérialiste, l'inanité d'une forme de littérature refermée sur elle-même, constituent la rançon du

mensonge : mensonge d'une société qui préfère la prospérité matérielle à l'avancement de l'individu, à son progrès dans la connaissance et la maîtrise de lui-même qui lui ouvriraient, un jour peut-être, les portes de son royaume perdu : "to be home again at last" (p. 222)

DOUTE, FOI ET FEMINITE

La sensibilité exarcerbée de l'artiste qu'était O'Neill, sa vie torturante avec Agnès, leur séparation momentanée qui coïncidait avec le travail sur *Strange Interlude*, eurent une grande influence sur l'atmosphère de la pièce. Ainsi O'Neill "gave the house [of the Evans family] all the horrible inner emptiness he had then felt.", nous apprend Doris Alexander. O'Neill avait en effet écrit à Agnès que, sans elle, il avait "a poignant pain of emptiness inside"[22]. La foi d'emprunt qui avait régné dans *Lazarus Laughed* avait fait place au doute né des désenchantements, des incertitudes de sa nature, des oppositions soudaines qui se traduisirent au travers de la technique des apartés avec son alternance de vérités et de mensonges et faux-fuyants. L'état de vide, résultant d'un sentiment de perte, ou de manque est favorable au doute qui fait naître les multiples interrogations sur Dieu, sur les autres, ou sur soi-même. La confiance en soi ne vient à Sam que par une intervention extérieure : celle de Nina puis de l'enfant. Quant à Darrell, c'est lui, l'adepte de la connaissance scientifique qui est le plus sujet au doute, ses raisonnements étant faussés à la base par une contradiction interne, une rationalité aboutissant à l'irrationnel dans la vie pratique, sentimentale : "Thinking doesn't matter a damn ! Life is something in one cell that doesn't need to think !" (p. 197 - "Oh, God, so deaf and dumb and blind !... teach me to be resigned to be an atom !... (p. 221)). Son activité le mettant en contact permanent avec le monde des choses visibles l'a rendu effectivement aveugle et sourd au monde invisible dont il se défie et dont il ne reçoit plus qu'une image altérée. D'autre part, la critique d'autrui à laquelle se livrent les personnages, les hommes en situation de rivalité, crée ensuite le doute sur soi-même. Le mensonge à soi-même tel que l'a pratiqué, de son propre aveu Nina, lors de ses expérimentations charnelles à l'hôpital, brouille

la perception de la vérité, aussi Nina ne peut-elle plus voir dans la vie que ce qu'elle y a mis elle-même : le mensonge, et les mots eux-mêmes ont été privés de leur résonance avec la vérité : "Li-i-e !... Now say life. L-i-i-f-e ! You see ! Life is just a long drawn-out lie with a sniffling sigh at the end ! (She laughs)" (p. 91). Le progrès dans la connaissance scientifique s'accompagne d'un doute grandissant sur l'aspect transcendant de l'univers. Nina confiera en effet à Marsden à l'acte deux : "I tried hard to pray to the modern science God... I couldn't believe in Him, and I wouldn't if I could ! I'd rather imitate His indifference and prove I had that one trait at least in common !" (p. 92). La connaissance médiate de la science qui ne peut pratiquer que des "experiments" comme celles qu'a tenté malencontreusement d'accomplir le Docteur Darrell ne peut résoudre les problèmes existentiels ainsi que l'avait bien constaté le "Moviegoer" de Walker Percy, médecin et écrivain. Seule l'expérience intérieure, individuelle, immédiate peut mettre fin au divorce du corps et de l'âme, à l'aliénation. Or ceci ne peut se produire que par ce que les mystiques appellent "l'ouverture du cœur". Aussi Nina, mutilée par l'aliénation collective de la guerre, doit-elle parcourir un long chemin - suggéré par l'exceptionnelle longueur de la pièce - pour tenter de se guérir de sa rage de vivre survenue à la suite de sa frustration initiale, et pour parvenir à comprendre, même confusément, le sens de son expérience. Le chemin de cette initiation passe par des obstacles, ou pertes, ou désarrois successifs marquant la progression au travers des différentes étapes parcourues : la première étape sera la perte de Gordon Shaw, perte d'amour, d'espoir, mais surtout brusque arrêt d'un rêve d'adolescente. A la seconde étape une expérience traumatisante répond au tramautisme reçu, et la répétition des expériences ne fait que rendre impossible tout échange, donc tout amour, tout don de soi authentique. La troisième étape, la mort du Professeur Leeds traduit sa perte de foi dans le Père Céleste, comme son hostilité, et sa haine à l'encontre du père terrestre. La quatrième étape c'est Sam et sa faiblesse qui nécessite un appui, celui-là même dont Nina a besoin à cette époque de sa vie. L'étape suivante, la cinquième, est la grossesse brusquement interrompue, comme l'avait été son mariage avec Gordon. L'enfant eût été celui de l'aliénation et d'un désir de survie, et non pas d'un don d'amour, car Nina

n'aime pas Sam. La sixième étape, celle de l'amour, de l'amour-passion c'est Darrell, mais cette passion est aussi aliénante et Nina ne peut se donner totalement à celui qu'elle aime car elle vit dans le mensonge, celui de la possession. La septième étape marquant la fin d'un cycle est la naissance de Gordon, la maternité. Nina a atteint un état de bonheur et d'accomplissement d'elle-même. Cependant celui-ci est encore à base d'illusion. Le don divin que représente l'enfant est pris par elle comme sa propre création, c'est une appropriation erronée, aussi, à l'étape suivante, la huitième étape devra-t-elle perdre en une certaine mesure ce fils trop et mal aimé qui lui sera enlevé par l'amour d'une autre femme, replique d'elle-même en sa jeunesse, Madeline. La neuvière étape - et rappelons ici que la structure du livre met ce nombre neuf en exergue, comme aussi le nombre trois - la neuvième étape annonce un aboutissement, un mûrissement, et aussi un dépouillement, c'est le temps de la vieillesse, et de la venue d'une certaine sagesse. C'est donc le mariage avec Charlie, présent auprès de Nina depuis toujours ("Here, Nina. Always here !" lui dit-il gaiement, à l'acte six, p. 167) et qui a dû attendre que les temps et Nina soient mûrs, prêts, pour venir à lui, c'est-à-dire symboliquement, effectuer le retour vers le Père, puisque, comme cela a été noté plus haut, le parcours de la femme est l'inverse de celui de l'homme. Elle doit normalement prendre cette voie de retour avant l'homme, si l'on parle en langage temporel. Bien plus tôt dans la pièce, elle avait senti, une fois l'étape du dégoût passée, que Charlie serait "a perfect lover for one's old age" (p. 180). Ce retour au Père peut se lire dans le titre initial qu'O'Neill voulait donner à la pièce, ""Godfather", a pun on a father god and a proxy father", nous informe Doris Alexander[23]. Avec ce retour le monde d'avant, celui qui a été témoin de son parcours, celui des nourritures terrestres s'estompe, puis disparaît. Sam meurt, et Darrell s'en va. Quant à Gordon, il emporte dans le ciel la dernière illusion de Nina : celle de la maternité-possession, avec ses angoisses et son attachement viscéral, bouclant ainsi le cercle dans lequel elle était entrée avec la passion aveugle pour Gordon Shaw, que lui avait suggéré le rêve chargé de sens de l'acte deux (p. 95) : "[Sons]" dit Nina à Charlie "pass through the mother to become their father again" (p. 221). Avec la fin de "l'interlude", un "distressing episode... of trial and preparation... in which our

souls have been scraped clean of impure flesh and made worthy to bleach in peace" (p. 221), commence une autre vie, un autre plan de l'existence, après la mort au monde, ou "mort du vieil homme" pour accueillir l'"homme nouveau", celui qui naît au cœur de l'hiver, au plus profond du sommeil terrestre, et dont le vingt-cinq décembre nous offre l'image. Nina et Charlie vont retrouver leur vieux jardin, le paradis qu'ils avaient perdu et qui sera désormais retrouvé ; où ils cueilleront des fleurs dans les après-midi finissants du printemps et de l'été, saisons de la renaissance et de la maturité, car l'automne et l'hiver - de leur vie - ont pris fin pour eux.

Si la seule solution que trouve O'Neill aux malheurs des hommes, comme l'écrit Doris Alexander[24], est la destruction de l'homme par lui-même ainsi qu'il se plaît à la pratiquer sur le plan physique, ce n'est peut-être pas de celle-là seulement qu'O'Neill voulait parler. En vérité, il ne s'agit pas tant d'une mort physique que d'une mort initiatique, celle-là même que *Strange Interlude* nous suggère, en mettant l'accent, par le truchement de Marsden, sur le caractère de mauvais rêve, mais de rêve quand même, sur l'irréalité de l'épreuve avec toutes ses étapes torturantes. Comme le montre Charlie à Nina : "After all, dear Nina, there was something unreal in all that has happened since you first met Gordon Shaw, something extravagant and fantastic, the sort of thing that isn't done, really, in our afternoons" (p. 221).

Mais avant les après-midi déclinants, avant le soir apaisé de la vie Nina a représenté pour tous ses hommes, six au total, celle qui apporte bonheur et souffrance, beauté physique et laideur castratrice, plénitude et vide, solitude, comme celle dont se plaignait O'Neill à Agnès, en son absence, "as if I'd lost the vital spiritual organ without which the rest of the machine is a mere whirring of wheels and a futile noise"[25]. Cette dernière confidence nous apprend tout ce que la femme aimée peut représenter pour l'homme : "the vital spiritual organ", sa partie animique, en d'autres termes, son âme. Ainsi, tout au long de ce "strange dark interlude", tout au long des étapes d'initiation à la "Vie Nouvelle", la "Vita Nuova" du Dante, la vie qui mène à une "serene peace" (p. 222), - celle que devait connaître O'Neill dans son troisième mariage avec Carlotta Monterey, Nina a representé

l'âme et sa beauté qui attire l'homme mais dont la conquête est difficile, comme l'ont chanté les "Fidèles d'amour", car la rose a des épines. "Nina is a rose, my rose" se dit Marsden, "exhausted by the long, hot day, leaning wearily toward peace..." (p. 211). Nina, c'est l'âme qui sommeille encore, comme la Belle au Bois Dormant : à deux reprises, au début et à la fin de la pièce, Nina s'endort, elle se repose, apaisée auprès du "Godfather", épuisée par son cheminement le long du tunnel noir des épreuves. De même que c'est l'âme qui anime le corps, c'est l'âme féminine qui guide l'homme sur le parcours de la vie. La femmes est ainsi l'initiatrice, car il est dit que l'homme doit naître de la femme, mais il lui faut encore renaître par le féminin en lui. Skinner souligne que "In the language of poets, the feminine instinct of the soul has often brought maturity for the first time - that fullness of soul which brings peace, the very thing which O'Neill's Marco Polo refused to accept"[26]. Mais Marsden, le "Godfather" a accepté ce féminin en lui, c'est une sorte de Père-Mère pour Nina, car s'il ne l'a pas engendrée physiquement, il a veillé à la seconde naissance de Nina, en la laissant mûrir, comme elle, à son tour, a fait mûrir ses hommes. Charlie est ici une sorte de figure androgyne ("one of those poor devils who spend their lives trying not to discover which sex they belong to !..." pensait à son propos Darrell à l'acte deux, sans percevoir la dimension spirituelle que pouvait représenter Charlie) (p. 86) ; Charlie est de même une figure christique, il est le père et la mère sur le plan spirituel, Mrs Evans représentant la mère terrestre qui ne peut être qu'une marâtre, comme la nature de Ronsard, et Nina est alors "the daughter of my sorrow" pour elle (p. 112). Seul le féminin bien développé chez Marsden pouvait lui donner l'intuition et la foi qui l'ont éclairé tout au long du drame. Le "Godfather" de l'acte neuf n'est pas le "God of Gods - the Boss" qui est toujours masculin, comme le dit Nina (p. 93). C'est un Father-Mother God vers lequel Nina se réfugie dans sa fragilité, celui-là même qui est au centre de la croix masculine et féminine, celui qui met fin au doute, et apporte "love with peace" (p. 222), le dieu protecteur qui a fait mûrir la semence en Nina.

C'est au génie seul qu'il appartient de transformer, de transposer, de métamorphoser, comme par un coup de baguette magique, la grisaille, la misère ou les bonheurs fugitifs de nos

vies quotidiennes, en œuvres d'art. *Strange Interlude* est l'une d'entre elles. Dans le pénombre d'une salle de théâtre, O'Neill, comme Prospero, a fait surgir devant nos yeux le spectacle de vies humaines "nel mezzo del caminn di nostra vita", au milieu du chemin de leur sombre interlude terrestre, égarés dans "une forêt obscure car la voie droite était perdue"[27], il a allumé sa lanterne magique "afin que le soleil chasse les ombres du mensonge" ("turn on the sun into the shadows of lies", p. 202), et puis, Nina une fois endormie, le spectacle a disparu à nos yeux. Alors seules les paroles de Prospero ont résonné dans la mémoire :

> "we are such stuff
>
> As dreams are made of, and our little life
>
> Is rounded with a sleep"[28]

NOTES

1 Avadhesh Kumar Singh, *The Plays of Eugene O'Neill*, New Delhi, Creative Publishers, 1991, p. 114.

2 Ann C. Hall, "*A Kind of Alaska*", Women in the plays of O'Neill, Pinter and Shepard, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1993, p. 20.

3 *Ibidem*, p. 17.

4 Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Creative Struggle*, The Decisive Decade 1924-1933, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992, pp. 103-104.

5 *Ibidem*, p. 104.

6 *Ibidem*, p. 104, "conventional men who live by lies".

7 *Ibidem*, p. 104.

8 *Ibidem*, p. 104.

9 Eugene O'Neill, *Three Plays of Eugene O'Neill*, New York, Vintage Books, 1959, p. 62. Désormais les indications de pages seront données entre parenthèses dans le texte de la communication.

10 Philip Wylie, *Generation of Vipers*, extrait dans *Les Etats-Unis par les Textes* par Pierre Dommergues, Marianne Debouzy et Hélène Cixous, Paris, Armand Colin 1969, p. 99.

11 Avadhesh Kumar Singh, op. cit., p. 113.

12 Cité dans *Contemporary Literary Criticism*, vol. 44, p. 263, première colonne.

13 Doris Alexander, op. cit., p. 112.

14 Richard Dana Skinner, *A Poet's Quest*, New York, Longmans, Green & Co., 1935, p. 192.

15 Doris M. Alexander, "Eugene O'Neill as Social Critic", dans *American Quarterly*, volume VI, winter 1954, Number 4, p. 358.

16 *Ibidem*, p. 358.

17 Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Creative Struggle*, op. cit., pp. 120-121.

18 Fabre d'Olivet, *Histoire Philosophique du Genre Humain*, Paris, Editions Traditionnelles, 1972, tome I, p. 56.

19 Sheaffer, *Son and Playwright*, pp. 239-240, cité dans Ann C. Hall, op. cit., p. 25.

20 Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Creative Struggle*, op. cit., p. 111.

21 *Ibidem,* pp. 111, 115.

22 *Ibidem*, p. 112.

23 *Ibidem*, p. 114.

24 Doris Alexander, *Eugene O'Neill as a Social Critic*, op. cit., p. 360.

25 Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Creative Struggle*, op. cit., p. 112.

26 Richard Dana Skinner, op. cit., p. 194.

27 Dante, *La Divine Comédie*, premiers vers de *L'Enfer*, Chant I, Traduction de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985, p. 27.

28 Shakespeare, *The Tempest*, IV, I, 148.

Les Temps dans *Strange Interlude*

Susan BLATTÈS
(Grenoble III)

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

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

I - LE TEMPS CONTINU

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

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

The table, although it is the same, is no longer the Professor's table, just as the other furniture in the room, by its disarrangement, betrays that the Professor's well-ordered mind no longer trims it to his personality. The table has become neurotic. (p. l 13)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II - LE TEMPS CYCLIQUE

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

My work was finished twelve years ago. As I believe you know, I ended it with an experiment which resulted so successfully that any further meddling with human lives would have been superfluous.(p. 1 72)

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

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

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

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

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

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

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

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

Le style est excessivement fleuri, mais l'idée est claire. Pour lui, midi est associé à la passion, l'après-midi donc marque la fin de la passion, la paix et la purification. En parlant de Darrell, à la fin de la pièce, Marsden dit: "He's all heat and energy and the tormenting drive of noon ... can't he see she is in love with evening ?" (p219). Mais O'Neill, comme s'il voulait nous mettre en garde contre les clichés de l'écrivain, donne une autre association possible au mot "afternoon". Pour Nina et Darrell, l'après-midi évoque leur amour. Il y a de nombreuses allusions à leurs après-midi dans la pièce (p. 132, 154, 164, 220).

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

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

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

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

III - LE TEMPS HISTORIQUE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

What a fountain of meaningless energy he's tapped ! ... always on the go ... typical terrible child of the age ... universal slogan, keep moving ... moving where ? never mind that ... don't think of ends ... the means are the end ... keep moving !... (p. 158)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliographie

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

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

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

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

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

La sexualité dans *Strange Interlude*.

Thierry DUBOST
(Université de Caen)

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

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

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

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

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

sexuel a paru novatrice au public de l'époque, elle risque de paraître primaire, voire grotesque à un public contemporain[3].

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

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

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

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

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

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

> MARSDEN. (*looking at Evans - contemptuously thinking*)
>
> What a poor simpleton Sam is!... boasting of his virtue!... as if women loved you for that!... they despise it![5]

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

Dans les propos de Marsden, on retrouve l'idée O'Neillienne de ce qu'un homme devrait être et de ce que les femmes sont censées aimer. Dans ce discours, on perçoit l'influence de Schopenhauer, manifestée par l'idée selon laquelle un homme se doit de montrer sa virilité. Dans l'optiqu'O'Neillienne, la force est un élément essentiel dans le processus de séduction des femmes par les hommes. Le commentaire désobligeant de Marsden à propos de Sam renvoie à la réflexion de Nina lorsqu'elle compare les mains de Darrell et celles de son mari, dont elle critique la faiblesse, sachant que les caractéristiques physiques des personnages reflètent manifestement leur personnalité véritable[6]. Le fait que Sam ne s'affirme pas en tant que "healthy male", pour reprendre les termes de Mrs Evans, le rapproche de Marsden, et la conclusion que l'on peut en tirer est qu'aucun homme ne saurait accéder à l'existence véritable avant d'avoir rendu dignement hommage aux charmes de Vénus.

Métaphoriquement, le fait que Sam se vante de son innocence est en quelque sorte une déclaration de virginité et cela correspond parfaitement à l'image enfantine qui lui sera associée tout au long de la pièce. Gordon prend la suite de son "père", dans la mesure où il ne saurait imaginer que sa mère ait pu entretenir une relation coupable avec Darrell. Contrairement à lui, sa fiancée n'est pas dupe. Madeline a une vision beaucoup plus réaliste de la situation, et le regard qu'elle pose sur l'ingénuité de son fiancé n'est guère flatteur[7]. Dans son cas, comme dans celui de Nina lorsqu'elle juge Marsden, on relève une attitude contradictoire. Il y a en elles une sorte de compassion amoureuse envers leurs proches s'ils se révèlent incapables de faire face à la réalité de la vie, mais malgré cela, elles ne peuvent s'empêcher de poser un regard méprisant sur leurs compagnons. Lorsque, grâce au monologue, le spectateur découvre les pensées des protagonistes, il rencontre souvent cette attitude ambivalente. Elle consiste pour les personnages à juger sévèrement une personne qu'ils aiment, mais ils ne parviennent pas à la considérer comme leur égal. Cela concerne Evans, Nina, Marsden, Darrell, et Madeline et, en général, fonctionne dans les deux sens. Si l'on juge Nina et Madeline selon les critères moraux habituels, elles ne sont nullement supérieures à ceux de leurs amis dont elles critiquent l'aveuglement, mais ici la perspective est différente. Nina par exemple, s'est souvent trompée de chemin, mais ce qui est reproché tant à Sam qu'à Gordon est leur incapacité à entrevoir la vérité, ainsi que leur constant aveuglement. En conséquence, ce handicap fait d'eux des êtres inférieurs. Ce constat est d'importance car il y a un principe fondamental dans la pièce, et pourrait-on ajouter dans toute l'oeuvre d'O'Neill, qui veut que l'on ne peut être soi-même, un individu complet, tant que l'on reste en proie à des illusions. A cet égard, le manque de compréhension de Sam et de Gordon quant à la manière dont les êtres gèrent leur comportement sexuel fait qu'ils demeurent incapables de comprendre le monde, et resteront donc confinés dans le royaume de l'illusion, aveuglément et niaisement heureux.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A cet égard, ce qui est dit dans la pièce par Darrell, mais également par Nina, correspond à la vision d'Adams. Après son amère expérience auprès des soldats blessés, Darrell, qui à ce stade est uniquement perçu comme médecin, souligne que dans le cas de Nina, la maternité sera salvatrice. Une fois encore, la science prétend détenir toutes les réponses, et ses recommandations ont des allures de citation freudienne[10]. A l'acte quatre, Nina s'accorde avec lui sur ce point, car bien qu'elle soit insatisfaite de sa relation conjugale, sa seule préoccupation est de donner naissance à un enfant, sans que Sam en pâtisse, et sans sortir du cadre familial dans lequel elle a accepté d'entrer. Le divorce est exclu pour des raisons expliquées dans l'intrigue, mais l'épanouissement sexuel reste contingent, jusqu'à ce qu'elle découvre le plaisir en compagnie de Darrell (la frustration ressentie jusqu'alors étant partie intégrante de son sacrifice). Ce thème du sacrifice, de l'épouse qui veille sur son mari resurgira après la crise cardiaque de Sam, lorsque la dimension sexuelle sera passée aux oubliettes.

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

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

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

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

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

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

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

Cependant, il n'est pas seul à rejeter la dimension sexuelle de l'existence, quand celle-ci se limite au commerce de la chair. Lorsque les sentiments sont absents et que, seul, l'aspect physique est pris en compte, l'acte sexuel ne répugnera pas simplement à Marsden et au professeur Leeds, mais également à Nina, laquelle se souviendra avec horreur du don de sa personne aux soldats blessés[12]. Nina refusera également de s'unir à un inconnu après que Mrs Evans lui aura dit de choisir "a healthy male". Son changement d'attitude apparaît quand elle avoue à Darrell ne plus pouvoir accomplir l'acte de chair avec un être qu'elle n'aimerait pas[13].

> MARSDEN. So let's you and me forget the whole distressing episode, regard it as an interlude, of trial and preparation, say, in which our souls have been scraped clean of impure flesh and made worthy to bleach in peace[14].

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

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

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

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

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

raisons données précédemment. Le deuxième aspect est dévoilé lorsqu'ils ont bu. Ce qui se produit alors n'est pas le fait du hasard. La présence de l'alcool fait ressortir l'atmosphère dionysiaque qui régnait à cet instant et l'alcool révèle une partie d'eux-mêmes que, jusqu'alors, ils étaient parvenus à masquer. La boisson a un effet identique sur Marsden, lorsqu'il s'enivre au huitième acte et fait une déclaration à Nina. Mr et Mrs Evans luttent en vain contre leur instinct, contre une nature presque animale, mais en agissant de la sorte, ils renient ce qu'ils sont. La tentative ne peut que les conduire à l'échec, car finalement ils sont contraints de faire face à leur désir sexuel qui, en fait, révèle leur être le plus profond. Nous avons vu précédemment que l'union charnelle ne pouvait pas se réduire à sa dimension physique. Cependant, il y a une sorte d'instinct animal qui fait que les personnages sont attirés par d'autres êtres, et ne peuvent lutter contre un désir qui les emporte[16]. La luxure, l'animalité mise en rapport avec l'instinct sexuel sont également mentionnés au premier acte, lorsque Nina rompt avec son image de jeune fille bien éduquée, et dit combien elle aurait aimé s'unir à Gordon[17]. Ce thème du double est une constante du théâtre d'O'Neill. Ainsi, dans *Abortion*, pièce de 1914, Jack explique à son père que, bien qu'il soit un être civilisé, il y a en lui un instinct incontrôlable, qui l'a conduit à faire la conquête d'une jeune fille et à la rendre mère. Le deuxième élément de la citation qui établit un lien entre les êtres humains et le monde naturel est la référence à la lune. Non qu'il faille interpréter cela en disant que les vies des personnages sont régulées par un dieu omnipotent (d'ailleurs, Mrs Evans rejette un peu plus tard toute croyance en ce dieu). En revanche, il semble qu'il s'agit d'un signe très net indiquant que l'homme est lié à la nature. La lune, qui symbolise la sexualité, triomphe, et démontre que malgré qu'il en ait, l'homme ne peut lutter contre des instincts qui, en réalité, révèlent son être profond. Lorsque Mr et Mrs Evans accomplissent l'acte de chair, leur union est l'expression d'un désir païen, et grâce à leur amour, ils atteignent l'unité, le bonheur total, puisque à ce moment, les deux personnages se fondent en un être unique.

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

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

L'initiation sexuelle de Marsden est décrite au premier acte et cela ajoute à son importance, car la sexualité est alors présentée sous un jour défavorable. La rencontre avec une prostituée marque l'entrée dans l'un des cercles de l'enfer, et les personnages, s'ils ne se complaisent dans ce monde particulier[19], seront marqués par leur rencontre. On trouve des scènes identiques dans deux autres pièces. Dans *Welded*, Cape après s'être querellé avec sa femme, tente de mettre un terme à son mariage en se rendant chez une prostituée, mais il ne peut se résoudre à passer à l'acte, car une force intérieure l'empêche d'agir de la sorte. Dans *Ah, Wilderness*, une comédie, Richard, se croyant trahi par celle qu'il aime, s'apprête à suivre le même chemin, mais il rejette cette solution et s'enfuit. Charlie n'est pas aussi chanceux puisqu'il doit subir ce qu'il considère comme un avilissement. Le traumatisme que cela représente pour lui prouve que la vision de Darrell, lequel assimilait les rapports sexuels à un accouplement animal sans importance véritable, est totalement dépourvue de pertinence. Il n'est guère possible de se limiter à l'aspect physique d'un acte dont les conséquences morales ne sauraient être ignorées. A cet égard, Darrell qui s'imaginait que tout pouvait se résoudre facilement se voit reprocher son aveuglement, à l'égal des psychanalystes qui, nous dit-on, s'imaginent que l'on peut tout résoudre en analysant correctement les besoins sexuels des individus. Les critiques émises par Marsden au début de la pièce[20] se révèlent pertinentes, et les remèdes magiques, quels qu'ils soient, sont rejetés. En effet, suivre le courant d'idées incarné par Darrell aboutirait à confiner la sexualité dans une nouvelle prison mentale. Derrière les propos

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

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

> Just so, for Schopenhauer love is merely an expression of the sex impulse: "all love, however etherally it may bear itself, is rooted in the sexual impulse alone, nay, it absolutely is only a more definitely determined, specialized, and indeed in the strictest sense individualized sexual impulse[21].

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

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

tant que tel. Il devient acceptable, mais uniquement dans une optique de procréation. Le commentaire de Nina "I don't feel wicked[22]", semble accréditer cette idée, sachant que Darrell et elle même ont quand même l'impression d'avoir été punis par "Dieu le père" pour ce bonheur extra-conjugal. Il y donc acceptation de l'élan amoureux dans sa dimension sexuelle, quitte à bouleverser les structures sociales, mais sans que la sexualité ne devienne la problématique centrale de l'existence des individus.

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

> Moreover, the play's narrative, which dealt so frankly, even clinically, with matters of abortion and adultery, gave the play a *succès de scandale* whose results, including a celebrated banning in Boston could be measured at the box office[23].

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

à-dire un moment où elle éprouvait du plaisir à faire l'amour avec lui[24]. Le désir, le plaisir sexuel, sans parler du besoin explicite d'un amant, et pas uniquement à des fins reproductives, tous ces aspects plus novateurs ont dû paraître choquants à l'époque. Aujourd'hui, cela ne serait pas de nature à provoquer un tollé, et peut-être est-ce mieux ainsi. En réalité, si le caractère provocateur de la pièce a disparu, ou s'est estompé, il reste ce qui déjà à l'époque de la création était primordial, une réflexion sur des parcours existentiels.

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

NOTES

1 Smith, Madeline C. and Eaton, Richard. "Everything's Up to Date in Kansas City." *EONR*. 1992 Spring; 16(1): 72-3. L'article est intéressant si l'on cherche à savoir comment la pièce a été reçue.

2 Eugene O'Neill, *Strange Interlude. The Plays of Eugene O'Neill*, vol. 3 (New York; The Modern Library, Random House, 1982) 176.

3 Le commentaire de Frederick Wilkins souligne ce défaut : "Detractors of O'Neill's Freudian "woman play" may not have been converted; and a number of critics were disturbed at the amount of laughter it aroused (laughter as much at as with the characters and speeches)".
Frederick Wilkins, "Reviews of O'Neill Plays in Performance," *The Critical Response to Eugene O'Neill*, ed. John H. Houchin (Westport Connecticut: Greenwood Press, 1993) 119.

4 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 34.

5 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 116.

6 NINA. (*thinking*) Strong hands like Gordon's... take hold of you...not like Sam's...yielding fingers that let you fall back into yourself. Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 79.

7 MADELINE. (*Thinking with a sort of tender, loving scorn for his boyish naïveté*) How little he knows her!... Mr Evans was a fine man but Darrell must have been fascinating once... If she loved any one she isn't the kind who would hesitate ...any more than I have with Gordon... Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 186.

8 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 87.

9 Henry Adams in Travis Bogard, *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill* (Revised Edition, New York: Oxford UP, 1988): 319.

10 DARRELL. And still more important, this would give her a chance to have children. She 's got to find normal outlets for her craving for sacrifice.
Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 37.

11 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 6.

12 NINA. Men with hot hands and greedy eyes which they called love! Ugh! (*A shiver runs through her body.*)
Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 44.

13 NINA. She can't bear the thought now of giving herself to any man she could neither desire nor respect.

14 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 88.

15 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 199.

16 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 59-60.

On se souvient de la lutte intérieure menée par Darrell quand Nina veut tout révéler à Sam. A ce stade, il dit combien il était sensible à l'aspect charnel des relations qu'il entretenait avec Nina.

DARRELL. Christ! ... touch of her skin! ... her nakedness! ... those afternoons in her arms! happiness!... what do I care for anything else?

17 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 97.

PROFESSOR LEEDS. (*thinking furiously*) What an animal!... and my daughter!... She does not get it from me!... was her mother like that?...

18 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 19.

19 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 44.

Les propos de Jamie montrent qu'il en a une vision positive.

EDMUND. (*changing the subject*) What did you do uptown tonight? Go to Mamie Burns?

JAMIE. (*very drunk, his head nodding.*) Sure thing. Where else could I find suitable feminine companionship? And love. Don't forget love. What is a man without a good woman's love?

20 Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night* (New Haven; Yale UP, 1989) 158.

MARSDEN. I hope not a psychoanalyst ... a lot to account for, Herr Freud! ... punishment to fit his crimes, be forced to listen eternally during breakfast while innumerable plain ones tell him dreams about snakes...pah, what an easy cure-all! ... sex the philosopher's stone.

21 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 34.

Doris Alexander, "*Strange Interlude* and Schopenhauer," *The Critical Response to Eugene O'Neill*, ed. John H. Houchin (Westport Connecticut: Greenwood Press, 1993) 107.

22 Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 112.

23 Travis Bogard, *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill* (Revised Edition, New York: Oxford UP, 1988): 297.

24 NINA. ...then love came to me... in his arms ... happiness! ... I hid it from him ... I saw he was frightened ... his own joy frightened him ... I could feel him fighting with himself ... during all those afternoons ... our wonderful afternoons of happiness.

Eugene O'Neill, *Strange Interlude op. cit.*, 91.

Critique Psychanalytique de *Strange Interlude*

Brigitte GAUTHIER
(Paris X)

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

PSYCHANALYSE ET THEATRE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"Where was I? Myself. Complete and whole?

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

Solveig lui répond :

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

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

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

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

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

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

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

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

*

* *

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

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

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

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

UNE EXPERIMENTATION FREUDIENNE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA PSYCHANALYSE ET LE LANGAGE DU DESIR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

STRANGE INTERLUDE : UNE AUTO-ANALYSE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

C'est pourquoi O'Neill doit être analysé d'un point de vue moderne. D'après Harold Bloom[3], O'Neill partage avec Beckett la vision d'un cosmos gnostique, hérité de Schopenhauer. Ce sens gnostique implique que notre monde est un grand vide, le

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Freud et Jung deviennent radicalement plus importants dans cette pièce que s'ils n'étaient que des influences théoriques. Ils deviennent les véritables protagonistes de la pièce, qui pourrait être analysée en tant que psychanalyse au carré. Nina représente une vision jungienne alors que tous les personnages masculins doivent être perçus comme des fragments d'interprétation freudienne. O'Neill adopte la conception jungienne selon laquelle l'inconscient serait une force autonome. La vie humaine est alors perçue comme une lutte constante pour réconcilier les exigences de l'inconscient avec celle de l'ego conscient. Et d'après O'Neill, l'homme serait la victime d'un "péché de Fierté" selon lequel il lui serait possible de maîtriser ses pulsions inconscientes. D'après Nethercot[4], le pouvoir de l'inconscient devient l'équivalent moderne des Dieux de l'Antiquité.

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

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

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

*

* *

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

NOTES

1 Note de l'auteur, *A Dream Play*, in: Strindberg: *The Plays*, vol. 2, Michael Mayer (trans.), London, Methuen, 1982, p. 175.

2 *Peer Gynt*, in: Ibsen: *The Plays*, Peter Watts (trans.), Harmondsworth, The Penguin Classics Edition, p. 94.

3 Harold Bloom, *Eugene O'Neill*, Modern Critical Views, New York, Chelsea House Publishers, 1987, Introduction p. 4.

4 Nethercot, Arthur H. "The Psychoanalysing of Eugene O'Neill". *Modern Drama*. 1961. Feb. 3 (4) p. 357-372.

The Woman's Cycle in *Strange Interlude*

Rosary O'NEILL
(Loyola University, New Orleans)

This paper evaluates *Strange Interlude* from the point of view of an American woman, then and now. Reference will be made to two films of the play featuring the Hollywood star, Norma Shearer in 1932 and the celebrated British actress, Glenda Jackson in 1985. The play, written almost seventy years ago, focuses on the search of a professor's daughter (Nina Leeds) to find an identity. *Strange Interlude* won Eugene O'Neill the 1927-28 Pulitzer prize for its penetrating examination of the vital, neurotic Nina Leeds cursed by her excessive desires. When O'Neill's *Strange Interlude* opened on Broadway in 1928, it was acclaimed as a radical experiment -a turbulent psychodrama that ushered Joycean modernism and Freudian theory into the American theatre. The challenge in staging O'Neill's woman's play is making real the intense, gripping journey of every woman as personified in Nina Leeds.

The cyclic play begins in the library of Professor Leeds' home in a small university town in New England and closes after nine acts with Nina deciding to return there. O'Neill describes the library as "a cozy, cultured retreat, sedulously built as a sanctuary where, secure with the culture of the past at his back, a fugitive from reality can view the present safely from a distance, as a superior with condescending disdain, pity, and even amusement." Finding respite in age, Nina is seated alone, with her soon to be second husband, Charles Marsden, one of her father's old students. Resting her head on Charlie's shoulder, Nina says, "You're so restful Charlie. I feel as if I were a girl again and you were my father and the Charlie of those days made into one."[1]

O'Neill chose the setting of a university town in New England because he knew about it having attended Harvard University (America's first institution of education - all male until

1977) and Princeton.[2] At Harvard, spiritually as well as geographically, the campus centers on the famed Harvard Yard, a classic quadrangle of Georgian brick structure whose walls seem to echo the voices of William James and Henry Adams and other intellectual male greats from centuries past.

Subconsciously, Nina feels restricted by the New England customs and the Ivy League traditions that surround her. Ivy League Universities are a group of colleges and universities in the northeastern U.S., consisting of Yale, Harvard, Princeton, Columbia, Dartmouth, Cornell, the University of Pennsylvania, and Brown, and having a reputation for high scholastic achievement and social prestige. Modeled on Oxford and Cambridge, they originated as all male centers for classical studies and didn't admit women until the 1970's. These universities were such male bastions of education. (For example, at Columbia University there used to be benches reserved for men where women couldn't sit .)

Nina's father, a celebrated classics professor basks gloriously in this protected male haven. O'Neill describes Professor Leeds as "temperamentally timid, his defense is an assumption of his complacent, superior manner of the classroom toward the world at large. This defense is strengthened by a natural tendency toward a prim provincialism where practical present-day considerations are concerned (though he is most liberal - even radical - in his tolerant understanding of the manners and morals of Greece and Imperial Rome."

The only child in a male universe, Nina, in 1927, is imprisoned in a world built for men. Of a passionate nature, she is described as "looking directly at her father with defiant eyes, her face set in an expression of stubborn resolve. She is twenty, tall with broad square shoulders, slim strong hips and long beautifully developed legs - a fine athletic girl of the swimmer, tennis player, golfer type... Her face is striking, handsome rather than pretty, the bone structure prominent, the forehead high, the lips of her rather large mouth clearly modelled above the firm jaw."

No doubt the claustrophobic college town where Nina finds herself is closely related to Princeton. Princeton is a university and also the name for a town surrounding it.

The university is described in *The Fiske Guide to American Colleges* as follows : "Like Porsche or Tiffany's, Princeton has become a cultural icon of affluent society. The name literally oozes prestige and every nickel-and-dime establishment within 100 miles of the campus claims to be in Princeton to cash in on the mystique. Guardian of two and a half centuries of American education, Princeton is imbued with a sense of tradition. In 1987 almost twenty years after women were finally admitted to Princeton, female Princeton students were finally included in the alma mater via gender-neutral lyrics that have replaced references to 'sons' and 'boys.' In a similar spirit, a number of Princeton's well known eating clubs - entrenched bastions of tradition - began to admit women ; in 1991, a twelve-year lawsuit compelled the Ist of these social groups to become coed."

"Princeton's campus is self-contained, but those who venture outside its Gothic walls will find the surroundings quite pleasant. One side of the campus abuts quaint Nassau Street, which is increasingly dominated by chic and overpriced boutiques. The other side of campus ends with a huge manmade lake (financed by Andrew Carnegie so that Princetonians would not have to forgo crew.)

I can speak about Princeton having lived in the town for ten years (1973- 1983) and having directed at the professional theatre located at the University. It was during this decade that an upheaval occurred and women were finally admitted as students, replacing their male counterparts immediately as valedictorians, to the dismay of scores of male alumni.

In Princeton, one's status is ranked by affiliation with the university. When cashing a check, you are asked if you are "with the University". If not, you are viewed as an outsider. The town newspaper features University news because little else happens in the town.

Living in a town with a superior attitude about University affiliation and not belonging to that world can create a cancerous identity. This theme dominates anotherAmerican classic, *Who's Afraid of Virginia Woolf.* Edward Albee's play is set decades later in the 1960's in a house on the campus of a small New England College. This play also exposes the frustrations of university life as experienced by Martha, a large boisterous woman of 52, unable to find relief in wife and motherhood.[3]

But in O' Neill 's play set decades earlier, the frustration of Nina is less articulate and therefore more maniacal. Nina, a tempestuous and imaginative girl, brilliant, and athletic never articulates an awareness that gender is ostracizing her from personal fulfillment. Instead we find her searching for an identity through coupling with the perfect man. Her fierce fantasy life is fed by her fairy-tale-like environment.

Imagine an idyllic almost monastic place with graceful trees and gracilous buildings. Cloistered in that secluded but upscale town, a university whose architectural trademark is Gothic. Inside castle like structures of learning are the golden boys. (Sometimes the men at Princeton are referred to as "the princes", since their professors view them as the intellectual princes of America.)

Throughout her girlhood, Nina was exposed to these dream boys. Young men living in lovely dormitories right on campus and eating in private halls, young men rarely coming into contact with women except for occasional dates, young men encouraged to be part of the Princeton family and visit the professor's home. Seated on her father's knee surrounded by "walls lined almost floor to ceiling with glassed-in bookshelves", Nina was raised on educated male conversation. Her favorite room was her father's library which was "packed with books, principally editions, many of them old and rare, of the ancient classics in the original Greek and Latin, of the later classics in French and German and Italian, of all the English authors... the most modern being Thackeray."

Surrounded by books, Nina nevertheless has no possibilities for a personal career. For in 1927, a woman's

identity was derived from a man's and her singular goal was to be a successful wife and mother. Given this slate, Nina doesn't seem to be able to make much sense of her life. In *Strange Interlude* she refers to adult life, the present, as being a strange interlude between the past and the future. She refers scathingly to God as God the Father.

Actress Glenda Jackson feels that the character's lack of self knowledge is partially due to the time. "I see her as someone without great inner resources of self sufficiency. She instinctively feels that some things are right that her teaching and environment say are wrong, and in some ways she rebels against the system in which she was raised, but the root of her problem is that she doesn't fully acknowledge that instinctive life and follow it through. Nina is very much a product of a time when women were expected to be good wives and mothers and that was that."[4]

Partially because of Nina's blindness, she attacks her needs with a primal ferocity. The structure of the play - nine acts in which all the incidents are discussed and viewed from various angles - sweeps forward with the speed of Greek drama as Nina manipulates the men around her ruthlessly to satiate her fierce emotions.

As Miss Jackson says, "Her desire to be a mother is a ravening need, but she's not what I'd call a very good mother. She doesn't want to let her son go. She wants to keep him, and her dependence on him is much, much greater than his on her. She's not a victim in the usual sense, but a victim of her own emotional capacities. So she goes through a huge amount of emotional bettering - and that's what makes her interesting to play."

In a construct of action underscored with Freudian subtext the characters, especially Nina, comment on their inability to contain their uncontrollable passions while attempting to parry with the appropriate New England social veneer.

Nina manipulates sex to meet various materialistic and emotional ends. She breaks boundaries invading shocking areas never discussed before on the American stage. Instead of

motherhood and apple pie, we have the inference of incest between father and daughter, the issue of a bloodline of insanity driving Nina to bear another man's child and pass it off as her husband's, the subject of promiscuity with Nina joining the nursing profession to expiate her guilt through outlawed sex. Nina's actions explode myths about American women, daughters, wives, and mothers.

Using a nine act structure encompassing a 25 year period, *Strange Interlude* defies the traditional format of a well made European play. O'Neill uses the challenging length, running a minimum of five hours, to show us the complexity and depth of what Nina and the men in her life were experiencing. O' Neill forces us to travel with Nina from the girlhood study of her father through her explosive life and back to the study again with her old maidish husband.

To intensify the audience's experience of the duplicity of Nina's situation, O'Neill introduced the radical device of aside soliloquies - the characters talking out loud their inner thoughts. The device of speaking a character's subtext is a rare construct. No other American play is so intricately involved in making the psychology of the characters apparent to the audience. Half of *Strange Interlude* is sub-text as the characters verbalize what they feel as opposed to what they are saying. This device lifts Nina's desperate search for fulfillment with a heightened energy and a richer truth as the audience witnesses how Nina and her male cohorts are inextricably and fatally interlocked.

Frank Rich in critiquing the 1984 Broadway production said, "Amazingly enough, the interior monologues are a major asset. As delivered by Mr. Hack's cast, the asides seem spontaneous not stagy and gimmicky ; if anything it's the play's conventional dialogue that seems contrived and intrusive. The confessional ramblings flow so trippingly together that they become discordant verbal chamber music-suffusing the theatre with the anxiety of characters who, as one life puts it hide from themselves "behind the sounds called words."

Nina pummels her way through six relationships in a desperate attempt at self fulfillment. Relationship number one is the father, Professor Henry Leeds. As the play opens, Nina, mad

with grief and resentment is living with the old professor. She is mourning the loss of a consuming, lustful ideal relationship - that with her deceased lover, the war hero Gordon. Succumbing to the Puritan mores of her father, Nina denied her bed to Gordon and now is seething with rage at her father. Her stunted sexual relationship with Gordon drives her explosive sexual passions throughout the play.

The search to replace the phantom Gordon in her life and punish her Puritanical father drives Nina throughout the play. Nina wounds four men in her search for identity. Unable to define herself as ideal wife and mother, she struggles to discover a relationship with a man capable of imbuing her life with meaning.

The four men Nina hurts in her attempt to find self fulfillment represent male images of success in the American consciousness : the businessman, the doctor, the friend, and the son hero.

After spending a year of debauchery, giving herself to wounded soldiers she nursed, Nina succumbs to the refuge of a loveless marriage. She marries the jovial *businessman.* Sam Evans, only to learn of the insanity in his bloodline prohibiting her from having children. Defiant, she succumbs to a devious plan condoned by his mother to have a child by someone else, a man who eventually becomes her lover. Her life with the simple minded, rich Sam while full of worldly goods is filled with duplicity and longing. Their superficial alliance is weakly cemented by their obsession with their only son, named Gordon, Jr. after her lover and Sam's hero friend. Throughout her marriage, the resentful Nina yearns to marry her lover and denounce their bitter secret. Battered emotionally by his wife's cruel domination of Gordon, Jr., the middle aged Sam succumbs to a massive heart attack

Second in Nina's web of pain is the dashing *doctor,* Edmund Darrell. Nina longs to be his wife. (Being a doctor's wife, is the ideal for American women because doctors in America combine intellect with money.) Darrell impregnates Nina and is enslaved to her seductiveness. Although he is passionate, ambitious, deep, he places his loyalty to his friend above his

desire for Nina. Darrell leaves the country rather than placing a conventional marriage with Nina over friendship. Any identity that Nina has with Darrell must be a soiled one of secrecy.

Her sexual liaisons tarnished, Nina leans on the companionship of a third male character. She finds a special solace in her asexual childhood *friend*, the novelist Charles Marsden. Marsden, who has never been able to detach himself from his mother and sister, is both attracted and repelled by the ravishing energy of Nina. He passes his adulthood in idle fantasies and tedious tea time visits with her and her husband. Finally, Marsden replaces her husband as the fossil companion for Nina's declining years, deciding to write his lifeless novels in her father's library.

Perhaps the most disappointing male consort for Nina is her own *son*. Named after the phantom Gordon, Gordon, Jr. is the male child that Nina and her consorts have sacrificed for. Nina hopes that somehow Gordon has been reborn in her son. But at the end of the play, her son is in love with a young woman she despises. And Nina is surrounded by her three men (Evans, Darrell, and Marsden) all of whom seem to be in need of a strong dosage of progesterone.

Nina obsessed on destroying her virile son's love affair sees herself as the enemy. "My having a son was a failure, wasn't it ? He couldn't give me happiness. Sons are always their fathers. They pass through the mother to become their father again. The sons of the Father have all been failures ! Failing they died for us, they flew away to other lives, they could not stay with us, they could not give us happiness !"

The defiant Gordon, Jr. claims his love and leaves. And Nina is left alone watching nervously as he dives his plane through the skies like his father, who crashed to his death decades earlier. With tortured cries, she calls "Fly up to heaven, Gordon ! Fly with your love to heaven ! Fly always ! Never crash to earth like my old Gordon ! Be happy, dear ! You've got to be happy !"

Each of these four men tries to complement Nina. And Nina, in her attempt to find fulfillment as wife and mother,

manipulates them in a web of lies. Two distance themselves from her to maintain their integrity and sanity (Darrell and Gordon Jr.- leaving definitively at the end of the play). Two marry her (Evans and Marsden) succumbing to a lifeless, Puritan marriage to have the woman of their dreams.

Nina's raging sexuality is at the core of her identity crisis, and her actions shocked the audiences of O'Neill's time. Nina broke the code for sane women : volunteering as a nurse so she could indulge in reckless promiscuity, pursuing decadent encounters with war victims, seducing her husband's best friend to sire a child, continuing a reckless affair, her passions so fierce her lover is forced to leave the country to contain himself. Nina's desire to be the perfect mother to Gordon is the only image that allows her to support the web of lies she has woven around herself.

The search for identity for Nina is a fierce one. She must come to terms with the sort of Puritan juxtaposition of intellect and desire. Nina calculates and manipulates to get what she wants, ultimately conceding that "our lives are merely strange dark interludes in the electrical display of God the Father."

Of the two film versions[5], the former with Norma Shearer appears the more successful. In its edited 1 hour 51 minutes version, the Metro-Goldwyn-Mayer picture produced by Robert Z. Leonard features Clark Gable opposite Shearer in glorious black and white. O'Neill's pioneering "asides" - sidelong soliloquies which provide a glimpse of the characters' innermost secrets - lent themselves so well to film that numerous critics lauded the innovation. This condensation of the Nobel laureate's fivehour stage play garnered reviews like "the greatest work the cinema has undertaken, and its greatest triumph" and "More Impressive, More Gripping, Amoral Enthralling Than the Play from Which It has Sprung." (*New York American*) Emphasis in this film is on the emotions of all the characters as they struggle to adapt their desires to the confines of appropriate New England behavior in 1920's.

In the 1984 London and Broadway productions of *Strange Interlude*, the cast is predominantly British. The consciousness

of woman's needs in the 1980's hurls Glenda Jackson into a Medea like performance, the ferocity of Nina's rage and emotions almost overpowering the other characters. In speaking of the emotional weight of the role, Jackson said, " What makes it American is its energy. What we'd like to make audiences acknowledge is that the characters are not discussing their situation in literary, tea-party conversation ; they are fiercely experiencing huge emotional clashes." This works well on the stage but somewhat less well in the what often appears a wordy film version of the same production.

Frank Rich in the New York Times gave the production a qualified rave. "Whatever else this five-hour play has been called by its adherents and detractors since 1928... an inspired English revival has arrived at the Nederlander. Two awesome actors - Glenda Jackson and Edward Petherbridge - and a courageously impudent director, Keith Hack, have given the work fresh and unexpected life. While *Strange Interlude* happily emerges as the cosmic statement that O'Neill intended- and while some of it is, indeed, pretentious pulp - it often seems the most enjoyable not to mention deranged comedy... In outline, *Strange Interlude* sounds less like comedy than a dime-novel parody of Strindberg or Ibsen. Over nine acts stretching through 25 years, O'Neill unfolds the saga of Nina Leeds (Miss Jackson) as an angry, strongwilled woman determined to love, mother, and if need be, destroy the many men who intersect her orbit The plot is pure - and in its later stages laughable - soap opera. As Nina toys with the men around her, we are treated to a many course feast of lurid doings : nervous breakdowns, promiscuity and adultery, an abortion, cases of congenital insanity and disguised paternity, as well as enough sudden deaths to stock a season of Dynasty."

The emphasis in the 1984 Broadway production (British leads with American supporting cast) was on the whirlwind of emotions of Nina. Miss Jackson says that the important thing the cast realized was that there are more emotions than thoughts, more emotions even than reflective resumes of what the characters were feeling. They were the very real stages you go through when in the middle of some highly charged situation. "

The impression is that only by eventually wearing out can Nina contain her volcanic emotions and somehow find peace. At the close of the play, she and Marsden like two fossils remain onstage. Marsden puts his arm around Nina affectionately and speaks paternally to her in her father's tone. "You have best forget the whole affair of your association with Gordon. After all dear Nina, that was something unreal in all that has happened since you first met Gordon Shaw, something extravagant and fantastic. The sort of thing that isn't done really in our afternoons. So let's you and me forget the whole distressing episode regarded as an interlude of trial and preparation say in which our souls have been scraped clean of impure flesh and made worthy to bleach in peace."

Nina's final lines capsule the strangeness of her journey. (These were largely cut in the 1932 Norma Shearer film, creating a less wrathful Nina.) In the 1984 production, Nina's words, as interpreted by Jackson, land harshly in their full entirety. Jackson responds with a bent smile, resting against Marsden's shoulder, "You're so restful Charley, I feel as if I were a girl again and you were my father and the Charley of those days made into one. I wonder is our old Gordon the same ? We'll pick flowers together in the aging afternoons of spring and summer, won't we ? it will be a comfort to get home, to be old, and to be home again at last and to be in love with peace together. To love each other's peace, to sleep with peace, together." (She kisses him then shuts her eyes with a deep sigh of requited weariness) - To die in peace. I'm so contentedly weary with life."

NOTES

1 AII quotes from *Strange Interlude* taken from Strange Interlude in *Nine Plays by Eugene O'Neill.* New York : The Modern Library, Random House, Inc., 1954, pp. 485-682.

2 AII quotes from the *Fiske Guide to Colleges* taken from Fiske, Edward B. of the New York Times. *The Fiske Guide to Colleges 1992.* New York : Random House, pp. 364-68, 610-614.

3 AIbee, Edward. *Who's Afraid of Virginia Woolf.* New York : Pocket Books, 1974.

4 AII quotes from the *New York Times* taken from Rich, Frank. "Glenda Jackson Grapples With O'Neill's Everywoman." *New York Times.* July 10, 1984. "Theatre : A Fresh Look for O'Neill's 'Interlude.'" July 19, 1984. "Stage : O'Neill's'lnterlude" in London, July 17, 1984.

5 Films O'Neill, Eugene. *Strange Interlude with Norma Shearer and Clark Gable.* Hollywood : Metro-Goldwyn-Mayer, produced by Robert Z. Leonard, 1932. *Strange Interlude with Glenda Jackson and Ed Petherbridge* directed by Herbert Wise from the 1984 stage production.

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 masquées, 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 masks[3]

- 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'Neill[10], 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 délibéremment 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 receuil 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 Nôs, 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, indépendemment 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 aparemment 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 renouveller 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'européen. 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 saillant[23], 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 1921[25], 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 onlyunder 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 amènager 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 objectives 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 siègeaient 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 PIECES 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 aparemment inexploré. Une fois lancé à l'affût des traces qu'auraient pû laissé dans l'loeuvre 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 miusicians and by the chorus and by the Chorus who sway rhythmically and hum a rising and falling mourning accompaniment,[32]

une scènographie qui n'est pas sans rappeller Yeats. Ce Chant commence :

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

La simplicite 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 similiares 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 mâitre. 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 lla "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 épanouissment.[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-êt 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 renvoit 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 réél, 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 éléctrique 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 eyes[38]

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. Commençant 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.* Rappellant 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 receuil 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*. Rappellant 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 epilogue 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 présupposés 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 perce 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'ojectivité (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 receuillie 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 réssuscité créé par Yeats reproche à Jesus son miracle et lui réclame une mort définitive. Neanmoins, *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 amont he 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 "exercise 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 a Yeats, appela *Lazarus Laughed* "a play for an imaginative theatre", qu'il défina 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 - qualifée 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'eprit 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 auraent 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.

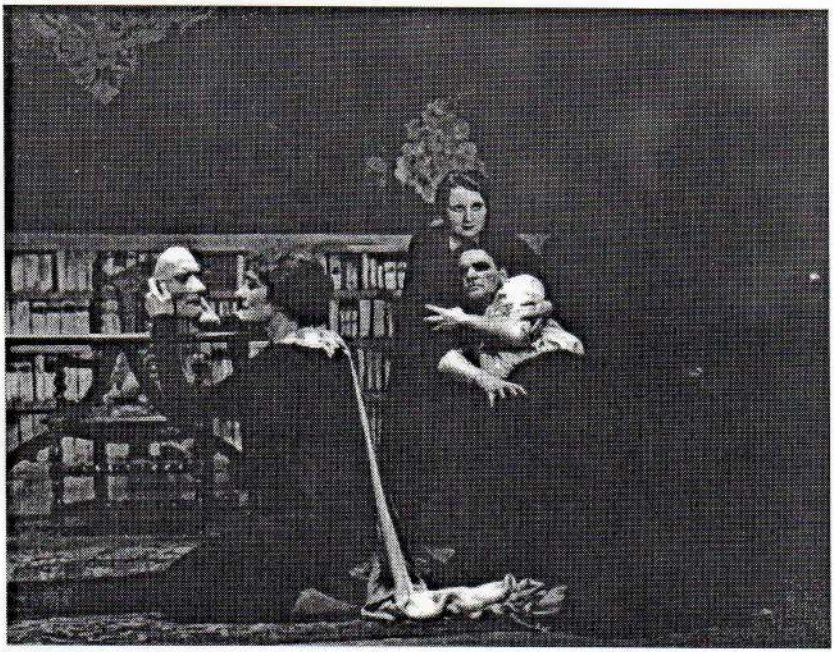
> The applause may thunder or dribble, their hearts beat no faster, no slower...There is something more than a flash of genius in the Marionette, and there is something in him more than the flashiness of displayed personality.[72]

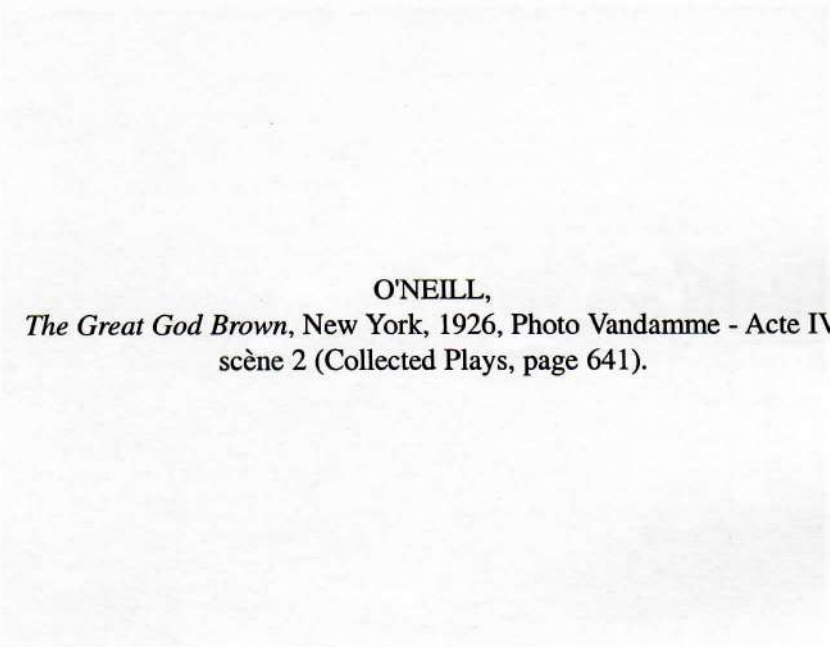
Dans une certaine manière, ces louanges de la marionette masquée appelaient au remplacement du védettariat en réaction contre le théâtre de l'époque qui se déroulait en grande pompe dans des "secular cathedrals"[73] où officiaient les monstres sacrés que furent Sarah Bernhardt, Coquelin, Henry Irving 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

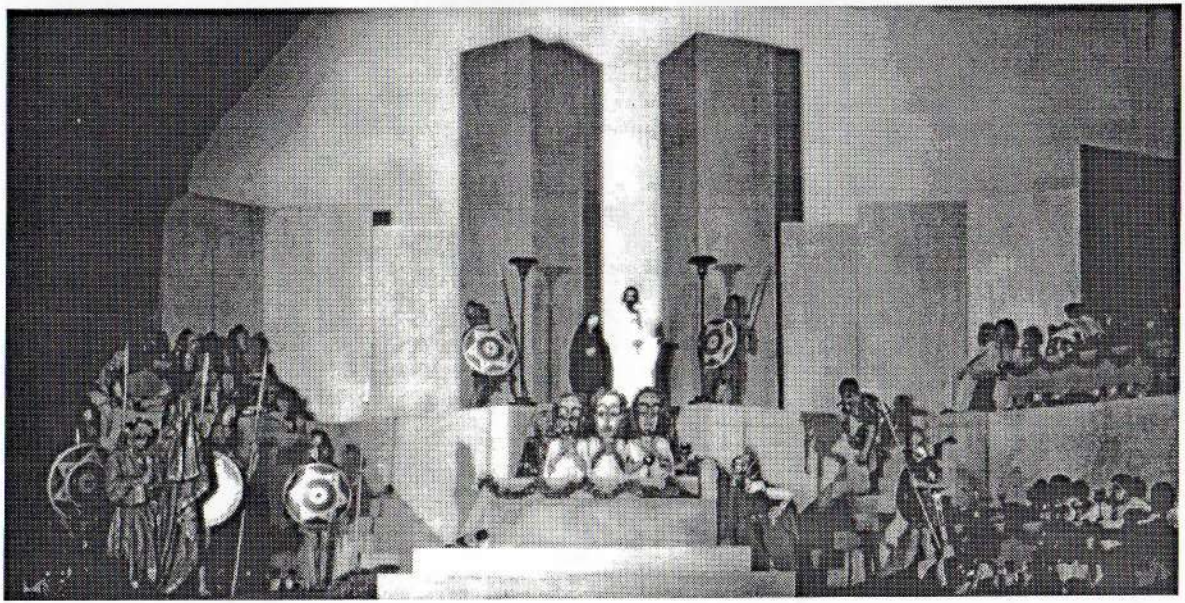


O'NEILL,
The Great God Brown, New York, 1926, Photo Vandamme -
Prologue (Collected Plays, page 616).





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 Biliothèque 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 of 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 representé nu, sans cagoule ni rayon saillannt, mais une illulstration 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 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 Mcbridge 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 deYeats, 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 (ActOne, 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 Noteboo,* 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. McBridge 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, Connecticutt, 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

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 texte[1].

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. A 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 personnages[2] 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 féru 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.

A 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 inopérant [4] ; 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 absents[5], 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 long[6].

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 continuelle avec le réel, grâce au whiskey, rend possible l'existence des personnages. Elément de destruction, l'élixir 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 spectateurs[7] 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'inexistence[8].

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 êtres[10], 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 personnage[11]. Bien que lié à la personnalité d'Edmund[12], 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 soustraire[13]. 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 natal[14] 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'Irlande[15], 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 miraculeux[16]. 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 entrave 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 (pléonasme, 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 morphinomane[19]. 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 témoigne[20]. 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 cesse[21].

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 death[23].

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 animal[24], 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 swelll 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'Neillinenne 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 foi[26].

> 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'antan[28] 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 personnel[30], 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 Témoin 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 récuse 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 dégagé, 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.

EUGENE O'NEILL
BIBLIOGRAPHIE

I. L'AUTEUR

A) Oeuvres d'O'Neill

- *The Plays of EON.* New York: Random House, 1951
- *A Moon for the Misbegotten.* New York: Random House, 1952
- *A Long Day's Journey into Night; A Touch of the Poet; Hughie; More Stately Mansions:* 4 vol. New Haven: Yale Un. Press, 1956-64
- *Thirst & Other One-Act Plays.* Boston: Gorham Press, 19I4
- *The Lost Plays.* New York: New Fathoms, 195O
- *Children of the Sea.* Washington: NCR Microcard Editions, 1972
- *Poems. 1912-1944.*ed. Donald Gallup. New Haven: Ticknor & Fields, 1980

B) Biographies

ALEXANDER, Doris. *The Tempering of Eugene O'Neill.* New York: Harcourt Brace, 1962. (until 1920)

GELB, Arthur & Barbara. *O'Neill.* New York: Harper, 1962

SHEAFFER, Louis. *O'Neill: Son and Playwright.* Boston: Little, Brown, 1968

SHEAFFER, Louis. *O'Neill: Son and Artist.* Boston: Little, Brown, 1973

C) Bibliographies

ATKINSON, Jennifer. *EON: A Descriptive Bibliography.* Pittsburgh: Un. of Pittsburgh Press, 1974

PALMER & DYSON. *American Drama Criticism.* Hamden, Ct: The Shoe String Press, 1967

d° *Supplement I.* 197O
EDDLEMAN, F.E. *Supplement II.* 1976
MILLER, Jordan. *EON and the American Critic: a Bibliographical Checklist.* Hamden, Ct: Archon Books, 1962 & 1973
MODERN DRAMA, vol. IV, n°2, Sept. 1961, pp. 196-216. *Forty Years of O'N Criticism, a Selected Bibliography.*

D) Ouvrages d'un intérêt particulier

FLOYD, Virginia ed. *Eugene O'Neill at Work.* New York: Frederick Ungar, 1981
ESTRIN, Mark ed. *Conversations with EON.* Jackson: UN Press of Mississippi, 199O

II. OEUVRES CRITIQUES

A) Ouvrages consacrés à O'Neill

BOGARD, Travis. *Contour in Time: the Plays of EON.* New York: Oxford Un Press, 1972
BERLIN, Normand. *EON.* New York: Grove Press, 1982
BLACK, Stephen. *File on ON.* London: Methuen, 1993
BLOOM, Harold. *EON.* New York: Chelsea House, 1987 (coll. Modern Critical Views)
BOULTON, Agnes. *Part of a Long Story.* New York: Doubleday, 1958
BOWEN, Croswell. *The Curse of the Misbegotten: a Tale of the House of ON.* New York: McGraw-Hill, 1959
CARGILL, Oscar & al. *O'Neill and His Plays.* New York: New York Un Press, 1961
CARPENTER, Frederick. *EON.* New York: Twayne, 1979 (rev. ed.)
CHABROWE, Leonard. *Ritual and Pathos in the Theater of EON.* Cranbury: Associated Un. Presses, 1976
CHOTHIA, Jean. *Forging a Language:: a Study of the Plays of EON.* Cambridge: Cambridge Un. Press, 1982

CLARK, Barrett. *EON.: the Man and his Plays.* New York: McBride, 1936
CRONIN, Harry. *EON: Irish and American.* New York: Arno Press, 1976
ENGEL, Edwin. *The Haunted Heroes of EON.* Cambridge: Harvard Un. Press, 1953
FALK, Doris. *EON and the Tragic Tension.* New Brunswick: Rutgers Un. Press, 1958
FLOYD, Virginia. *The Plays of EON: a New Assessment.* New York: Frederick Ungar, 1987
FRENZ, Horst. *EON.* New York: Frederick Ungar, 1971 (coll. Modern Literature Monographs)
FRENZ, Horst & Susan TUCK ed. *EON's Critics: Voices from Abroad.* Carbondale: Southern Illinois Un. Press, 1984
GASSNER, John. *EON.* Minneapolis: Un. of Minnesota Press, 1965 (coll. Un. of Minnesota Pamphlets on Amer. Writers)
GASSNER, John ed. *EON.* Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1964 (coll. 2Oth Century Views)
GRIFFIN, Ernest ed. *EON.* New York: McGraw-Hill, 1976 (coll. Contemporary Studies in Literature)
KINNE, Wisner. *George Pierce Baker and the American Theatre.* Cambridge: Harvard Un. Press, 1954
LEECH, Clifford. *ON.* London: Oliver & Boyd, 1963 (coll. Writers and Critics)
MacGOWAN, Kenneth & William MELNITZ. *The Living Stage.* New York: Prentice-Hall, 1955
MICKLE, Alan. *Six Plays of EON* (dont *SI*) New York: Horace Liveright, 1929
MOORTON, Richard ed. *EON's Century. Centennial Views on America's Foremost Tragic Dramatist.* New York: Greenwood Press, 1991
RALEIGH, John. *The Plays of EON.* Carbondale: Southern Illinois Un. Press, 1965
RANALD, Margaret. *The EON Companion.* New York: Greenwood Press, 1984
SKINNER, Richard. *EON: a Poet's Quest.* New York: Longmans, Green, 1935

TIUSANEN, Timo. *EON's Scenic Images.* Princeton: Princeton Un. Press, 1968
TORNQVIST, Egil. *A Drama of Souls: Studies in ON's Super-Naturalistic Technique.* New Haven: Yale Un. Press, 1969
WINTHER, Sophus Keith. *EON: a Critical Study.* New York: Random House, 1934
QUINTERO, José. *If You Don't Dance, They Beat You.* New York: St Martin's Press, 1988

B) Ouvrages sur O'Neill en français.

DU CHAXEL, Françoise. *ON.* Paris: Seghers, 1971 (coll. Théâtre de tous les temps)
ZERAFFA, Michel. *ON.* Paris: l'Arche, 1956 (coll. Les Grands Dramaturges)

C) Ouvrages sur le théâtre contenant des pages dignes d'intérêt sur ON

BOGARD, MOODY & MESERVE. *The Revels History of Drama in English. Vol. 8: American Drama.* London: Methuen, 1977
BIGSBY, CWE. *A Critical Introduction to 2Oth-Century American Drama. Vol. I: 1900-194O.* Cambridge: Cambridge Un. Press, 1982
BENTLEY, Eric. *The Playwright as Thinker.* New York: Harcourt, Brace & World, 1946
DOWNER, Alan. *American Drama and its Critics.* Chicago: the Un. of Chicago Press, 1965
DOWNER, Alan. *Fifty Years of American Drama.* Chicago: Henry Regnery, 1951
DUSENBURY, Winifred. *The Theme of Loneliness in Modern American Drama.* Gainesville: Un. of Florida Press, 196O
GOULD, Jean. *Modern American Playwrights.* New York: Dodd, Mead, 1966

KRUTCH, Joseph Wood. *The American Drama Since 1918.* New York: Random House, 1939
LEWIS, Allan. *American Plays and Playwrights of the Contemporary Theatre.* New York: Crown, 197O
MESERVE, Walter. *Discussions of Modern American Drama.* Boston: Heath, 1966
MURPHY, Brenda. *American Realism and American Drama, 188O-194O.* Cambridge: Cambridge Un. Press, 1987
SIEVERS, David. *Freud on Broadway.* New York: Cooper Square, 197O
STRATFORD-upon-AVON STUDIES. *American Theatre.* London: Edward Arnold, 1967
VILLARD, Léonie. *Panorama du Th&âtre Américain.* Paris: Seghers, 1964
HEILMAN, Robert. *The Iceman, the Arsonist and the Troubled Agent.* London: George Allen & Unwin, 1973
ORR, John. *Tragicomedy and Contemporary Culture.* London: Macmillan, 1991
COHN, Ruby. *Dialogue in American Drama.* Bloomington: Indiana Un. Press, 1971
LARTHOMAS, Pierre. *Le Langage Dramatique.* Paris: PUF, 198O
UBERSFELD, Anne. *Lire le Théâtre.* Paris: Editions Sociales, 1977
DEBUSSCHER, Gilbert ed. *Communiquer et Traduire.* Un. de Bruxelles, 1985

On aura intérêt à consulter l'article de George Jensen sur *EON* dans le vol. 7 de l'excellent *Dictionary of Literary Biography: Twentieth Century American Dramatists*, part 2: K-Z, Gale Research Co, 1981, pp. 139-165.
