

O'NEILL L'IRLANDAIS

Que l'influence irlandaise ait été fortement ressentie dans tous les domaines de la vie culturelle et politique des Etats-Unis ne fait aucun doute. Mais c'est le théâtre américain qui est vraisemblablement le plus redevable au génie irlandais car il naquit de la volonté et de l'oeuvre d'un homme dont les liens avec l'Irlande étaient directs, indissolubles et organiques. Eugene O'Neill ne cessa de projeter sur l'Amérique, son port d'attache et de hasard, sa longue silhouette d'Irlandais errant, ironique et détaché mais passionné et souffrant, engagé à coups de défis dans un pays et une histoire qui n'étaient pas profondément les siens, mais ayant perdu toute attache avec sa réalité première, profonde, vécue avec nostalgie comme un inaccessible havre, situé non pas dans un avenir sans intérêt mais au coeur d'un lointain passé. Que son errance, commencée à Broadway le 16 Octobre 1888, se soit achevée à Boston le 27 Novembre 1953, n'a aucune importance. O'Neill échappe à toutes les histoires, et d'abord la sienne, lui, l'étranger-type, venu s'asseoir un jour près d'un enfant immobile sur le rivage, les yeux perdus dans le vague, et qui apprit de cet enfant à regarder "beyond the horizon" ; lui dont le mot de la fin le dépeint tout entier : "Born in a hotel room and, God damn it, died in a hotel room." (1)

*

*

*

Les rapports de Eugene O'Neill avec l'Irlande sont d'abord biographiques, évidemment. L'oeuvre et la vie n'ont cessé de porter inconsciemment, souvent involontairement témoignage de la valeur suprême accordée par ce vagabond, qui commença en picaro et finit en bohémien, à ses racines cruellement arrachées.

Son père, James, fut trop célèbre pour qu'on ne connaisse pas l'histoire de cette famille irlandaise que la pauvreté avait chassée de la mère patrie. Né en Irlande (à Thomastown, County Kilkenny) le 15 Novembre 1846, arrivé en Amérique à huit ans, il connut toutes les misères et tous les dilemmes de la condition d'immigrant lorsque, sa famille installée à Cincinnati, son père décida de repartir mourir en Irlande, laissant les siens sans ressources. Seul enfant capable d'agir, James fit face et même réussit à réaliser sa passion pour le théâtre, devenant le premier acteur de son temps, une sorte de Lucien Guitry d'outre-Atlantique. Son éloge funèbre tient en trois mots : "He was a great Irishman, a great Democrat, a good Catholic." Mais c'est en lui que s'incarna l'opposition fondamentale entre la valeur mythique que représente la terre, source d'enracinement, et la nécessité de l'argent, condition unique de survie, qui devait hanter son fils Eugene toute sa vie, justifier les accusations d'avarice portées contre James sans relâche, et aboutir à l'aveu qu'à la fin de sa vie Eugene ne put pas ne pas pardonner au vieux Tyrone, dans *Long Day's Journey Into Night* :

It was at home I first learned the value of a dollar and the fear of the poorhouse. (...) But still, the more property you own, the safer you think you are. (...) Banks fail, and your money's gone, but you think you can keep land beneath your feet. (...)

When I was ten my father deserted my mother and went back to Ireland to die. (...) My mother was left, a stranger in a strange land, with four small children. (...) There was no damned romance in our poverty. (...) I was the man of the family. At

ten years old ! (...) It was in those days I learned to be a miser. A dollar was worth so much then. And once you've learned a lesson, it's hard to unlearn it." (2)

Par sa mère, Eugene n'était pas seulement rattaché à l'Irlande, il était confronté à la ferveur catholique la plus authentique et - pour lui - la moins justifiée par les souffrances de la vie. Ella Quinlan, qui appartenait à la meilleure bourgeoisie irlandaise de Cincinnati, hésita entre une carrière de pianiste professionnelle et le service de Dieu dans un couvent - dont la Mère Supérieure lui demanda de l'éloigner pendant un an avant de prononcer ses vœux. Et c'est sur ce souvenir de Mary Tyrone qu'O'Neill achève *Long Day's Journey* :

That was in the winter of senior year. Then in the spring something happened to me. Yes, I remember. I fell in love with James Tyrone and was so happy for a time. (3)

Ce mariage, qui eut lieu en 1875, fut le plus unimaginable d'une longue suite d'événements incroyables ("fantastic" aurait dit Tennessee Williams) qui jalonnèrent la saga des O'Neill. Tout séparait Ella, "an unworldly, saintly woman", de James, qui ne cessa d'être "very worldly " (4). Si le mysticisme d'Ella la conduisit à un idéalisme destructeur, qui devint comme une drogue et en nécessita d'autres, l'hypermécanisme de James l'enfermait dans un aveuglement dont Edmund dénonce le grotesque dans *Long Day's Journey* :

Edmund - Yes, facts don't mean a thing, do they ? What you want to believe, that's the only truth ! (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 ! (Jeeringly) The Duke of Wellington, there was another good Irish Catholic !

Tyrone - I never said he was a good one. He was a renegade, but a Catholic just the same.

Edmund - Well, he wasn't. You just want to believe no one but an Irish Catholic general could beat Napoleon. (5)

De cette étrange union devaient naître trois fils, "Edmond Dantès" (ainsi nommé pour témoigner du grand rôle de James), mort peu après sa naissance, James Jr., de dix ans l'aîné de Eugene, enfin Eugene Gladstone, le 16 Octobre 1888. On notera que dans *Long Day's Journey*, la grande oeuvre crépusculaire à la fois témoignage et absolution, l'auteur a de façon significative échangé son prénom avec celui de son frère disparu.

L'irlandisme de la famille ne s'arrête d'ailleurs pas aux parents. Ayant lui-même des enfants, Eugene leur choisit des noms irlandais traditionnels (Shane et Oona). Et la mort du père (survenue le 10 Août 1920 à l'hôpital de New London à la suite d'un accident de voiture) donna l'occasion d'une veillée funèbre typique, "a real Irish wake" digne du *Playboy of the Western World*, où Gene et Jim, revenus pour l'enterrement, le célébrèrent à l'Irlandaise, en noyant copieusement leur douleur et sans doute davantage leurs regrets, voire leurs remords.

*

*

*

Plus intimes, les rapports psychologiques de Eugene O'Neill avec l'Irlande s'avèrent aussi plus profonds. Cet homme étrange et peu expansif (c'est le moins

qu'on puisse dire) s'est ainsi défini en peu de mots dans une confidence à son fils Eugene Jr. - qui avait attendu douze ans avant de faire la connaissance de son père, passa sa vie à lui vouer un culte, fit une brillante carrière de professeur de Grec ancien, et, désespéré d'avoir été rejeté par son père vieillissant, finit pas se trancher les veines à la manière antique - confidence qu'il lui fit en 1946 :

One thing that explains more than anything about me is the fact that I'm Irish. And, strangely enough, it is something that all the writers who have attempted to explain me and my work have overlooked. (6)

C'est l'Irlandais en lui qui transparaît sous le portrait, sans doute le plus reconnaissable, tracé par son ami George Jean Nathan, "critique, soiriste, chroniqueur" (comme se décrivait Roland Dorgelès évoquant sa jeunesse), dans son *Journal Intime* :

In all the many years of our friendship, I have heard Eugene O'Neill laugh aloud once and only once. (...) The most that has ever issued from him has been a quiet little chuckle and I have only, in all that time, heard him chuckle twice. (...) He is constitutionally the antithesis of l'Homme qui rit. Nothing even faintly amuses him. (...)

He has a dislike of meeting people that amounts almost to a terror. Even with his few close friends he is generally so taciturn that it is sometimes necessary to go over and poke him to make certain that he is neither asleep nor dead. (...)

He goes to a theatre about once in every five years, and then only in Europe because he has heard that some play of his is being done there in a language that he cannot understand. (...)

Displaying outwardly all the glow and effervescence of a magnum of ice water, he is internally given to huge enthusiasms of all sorts and varieties. (7)

Solitaire, grand buveur, songeur, taciturne, silencieux, déconcertant, fascinant, O'Neill est cet "Irlandais Noir" que son ami intime, le "capitaine" irlandais Thomas Francis Dorsey a décrit un jour de confidence à New London :

Always the gloomy one, always the tragedian, always thinkin'. (...) We're all Irish around here and knew the type. He was a real Black Irishman. A Black Irishman is an Irishman who has lost his Faith and who spends his life searching for the meaning of Life, for a philosophy in which he can believe again as fervently as he once believed in the simple answers of the Catholic Catechism. A Black Irishman is a brooding, solitary man - and often a drinking man too - with wild words on the tip of his tongue. (8)

Il y a fort à parier qu'on n'ira jamais plus loin dans l'approche psychologique d'O'Neill. Le faisceau des tendances souterraines qui ont constitué sa personnalité, des traits caractéristiques qui l'ont fait reconnaître et du déroulement de sa vie qu'il a façonnée, se retrouve là, contenu tout entier. Et d'abord l'inconsolable sentiment d'une lumière perdue, d'une vie en effet passée à chercher le sens de la vie, de la nostalgie poignante d'une foi éclairante mais reléguée dans un passé révolu. "Quand Eugene eut treize ans, et fut prêt à entrer au collège, nous rappelle Crosswell Bowen, ses parents l'envoyèrent dans une école militaire non-catholique de la ville de New York. C'est là qu'il perdit la foi. Il n'en connaît exactement ni le moment ni la raison," (9) Rien ne combla ce vide immense : *Dynamo* (1929) élimina l'espoir d'une science dix-neuviémiste aux dimensions métaphysiques, et lorsque la plupart des critiques considérèrent qu'avec *Days Without End* (1934) O'Neill avait retrouvé la foi, sinon l'Eglise de son enfance, celui-ci apporta simplement le brutal démenti : "Hélas non."

Toutefois, si O'Neill ne put jamais (et pour cause) défendre efficacement un catholicisme dont il avait la nostalgie mais dont il avait perdu la foi, son Irlandisme demeura virulent dans son attaque constamment réitérée du type, pour lui exécration, du Puritain de "Nouvelle" - Angleterre, l'ennemi héréditaire, quasi mythique, qu'il ridiculisa dans le père tyrannique, avaricieux et aveugle de *Desire Under the Elms*, ce fermier qui se croit si proche de Dieu et dont la culpabilité est flagrante. L'obsession religieuse sous-jacente devait atteindre son point culminant dans le choix révélateur du cadre géographique, historique et familial de *Mourning Becomes Electra*, transposition dans la Nouvelle-Angleterre de la Guerre de Sécession, de la trilogie d'Eschyle :

In this ancient tragic chain, seeming strangely audacious in these times, the Catholic, anti-Puritan Irishman is revealed again, the enemy of the Anglo-Saxon race and religion, which dominated in Ireland, the country of his origin, and predominates in his adopted country. The terrible Mannons, whom such a pitiless nemesis seems to overshadow, are really representative of the oldest race of English Nonconformist settlers, transplanted centuries ago into New England, and uncompromising in their religious, social and economic dogmas ; they are the "man-eaters" of the new America, the tyrants who are always thinking of death and pray to God according to Calvin. (10)

O'Neill va alors si loin qu'il donne pour ressort dramatique à sa pièce le retour d'Ezra Mannon, type du tyran puritain, juge, général et maire, au moment même où Ezra justement découvre l'hypocrisie du puritanisme et met en question le Dieu de ses ancêtres et la philosophie de sa religion :

(Death has) always been the Mannons' way of thinking. They went to the white meeting-house on Sabbaths and meditated on death. Life was a dying. Being born was starting to die. Death was being born. How in hell people ever got such notion ! (...) But in this war I've seen too many white walls splattered with blood that counted no more than dirty water (...) That made the white meeting-house seem meaningless - making so much solemn fuss over death ! (11)

Ce n'est pas à une philosophie que cet Irlandais Noir se raccrocha pour ne pas sombrer (et même si Eric Bentley, beaucoup trop aristotélicien, exagère, il n'a pas tout à fait tort de conclure que la pensée systématique d'O'Neill n'est pas irremplaçable) mais à l'écriture, découverte au seuil de la mort, au moment où, entrant au Gaylord Farm Sanatorium en Décembre 1912, ce jeune-homme de vingt-quatre ans pensait y mourir de tuberculose. Il en ressortit, guéri, en Mai 1913, mais il y avait fait l'expérience presque religieuse du théâtre, substitut de la foi perdue et illumination devant une fin qu'il croyait sincèrement imminente.

Ayant perdu ses racines spatiales et son ancrage spirituel, O'Neill fut condamné à une instabilité qui ne se démentit jamais. (12) Lui qui était né au hasard d'une tournée de son père, qui n'avait jamais connu de foyer dans son enfance et dont la petite villa de New London achetée par James, non loin de New York, avait représenté le seul point fixe, pendant les vacances de sa jeunesse, ne cessa de parcourir les Etats-Unis et le monde (il écrivit *Mourning Becomes Electra* dans un château des pays de Loire) et fit construire trois maisons (dont Tao House, ce palais des miroirs où il vécut de 1936 à 1943, face à la plus haute montagne de Californie) qu'il vendit toutes l'une après l'autre pour aller mourir à l'Hôtel Shelton de Boston.

La quête, fatalement vouée à l'échec, d'un foyer inaccessible, ce thème à la fois si romantique et si peu romanesque, ne constitue que la forme visible, aisément

répérable au niveau biographique, du regret pour une jeunesse qui n'a pas été vécue - ce dont porte témoignage la remarque d'O'Neill lui-même :

At the time *Ah, Wilderness* ! was on Broadway, many people said that I had written about my adolescence. The truth is that I had no youth. *Ah, Wilderness* ! was a nostalgia for a youth I never had. (13)

Dix ans de vie folle ont remplacé cette jeunesse absente, O'Neill "just drifting" d'un abîme à l'autre, dans une sorte de spirale de la déchéance dont le théâtre seul sut le sauver in extremis. De 1907 à 1908 tout d'abord, ayant réussi à se faire renvoyer de Princeton, Eugene à dix-sept ans est initié à la vie libre de New York par son frère James Jr., de dix ans son aîné, qui l'entraîne à l'alcool et aux femmes et avouera plus tard avec une fausse ingénuité : "Gene learned sin more easily than other people. I made it easy for him." (14) De là date le début de la légende de buveur épique qui devait entourer O'Neill toute sa vie et contre laquelle il réagit parfois avec quelque agacement : "The legend that I wrote my plays when I was drunk is absurd. It was when I was not writing that I drank." (15)

1907 inaugure une série de quatre années de pure dérive, que le mariage avec Kathleen Jenkins en 1909 ne vint pas interrompre (on sait qu'O'Neill la quitta un mois après pour aller chercher de l'or au Honduras, d'où il ne rapporta que la malaria, tandis que son fils Eugene Jr. naissait en son absence en 1910 ; le divorce devait s'ensuivre en 1912) et qui aboutit à une errance de ports en ports entre 1910 et 1911, la vie misérable en mer cachant mal l'expérience d'une "complete destitution" qu'il s'avoua à Buenos Aires. Deux facettes de la même déchéance devaient ensuite se correspondre : entre 1911 et 1912 O'Neill, rentré à New-York et sans le sou, vécut de façon intermittente dans un hôtel-bar du Lower West Side, à l'enseigne imprévisible de Jimmy the Priest's, où les habitués, tous au bout du rouleau, avaient perdu soit toute illusion soit tout sens de la réalité. Cette expérience (qui est à l'origine de *The Iceman Cometh*) s'acheva sur un suicide manqué. Enfin entre 1915 et 1916, en pleine désillusion après ses premières tentatives théâtrales, O'Neill choisit le Golden Swan Bar de John Wallace, "The Hell Hole" populaire de Greenwich Village, pour y alterner beuveries et écriture, découvrant parmi les types familiers de ces bas-fonds un autre Irlandais désabusé, le poète mystique Terry Carlin, qui l'initia à la sagesse orientale et le ramena au théâtre par le biais des Provincetown Players.

Révolution contre le père - qui n'était ni sans responsabilités ni aussi noir que ses fils voulaient bien le peindre, image idéalisée de la mère qui a volé en éclats sous les coups de la réalité, influence catastrophique du frère aîné, cynique dissolu qui s'acharne à construire un dur que lui-même n'a jamais été capable d'être tout en sapant des virtualités qu'il pressent supérieures aux siennes, tout cela concourt avec le tempérament et le caractère pour faire d'O'Neill "le plus têtu et le plus irréconciliable des rebelles sociaux que l'on puisse rencontrer" (16), selon le jugement du directeur de son journal en 1912. Rebelle, cet Irlandais l'est de naissance, et contre tout. Contre la société prise en bloc, certes, où il perçut une vaste conspiration dirigée contre l'individu, un gigantesque jeu de conventions aveugles et absurdes, au service d'un "they" impersonnel et toujours triomphant, ce que Platon appelait "le gros animal". Le gouvernement et la propriété sont des mots obscènes, la politique corrompt. L'Angleterre étant loin, c'est l'Amérique qui devient l'ennemie de cet Irlandais irréconciliable. Crosswell Bowen, lui-même fasciné, raconte la scène extraordinaire où, resté seul avec l'auteur sur le plateau où, quelques instants plus tard, allait être créé

The Iceman Cometh, il entendit O'Neill, "old and sick", se pencher sur son passé et reprendre vie :

As he talked, he seemed in the tradition of all the great half-drunken Irishmen who sound off in bars all over the world. Their talk is always the same, extravagant, rambling, full of madness and violence, but studded with enough essential truth and insight to force you to listen with troubled fascination. (17)

Et au moment où allait être créée l'une des pièces qui lui tint le plus à coeur, première de la suite finale et presque symphonique où il revint sur son passé dans un effort de compréhension passionnée plus que de justification, qu'est-ce qu'O'Neill avait à dire, qu'il avait longtemps retenu et qu'il ne redirait pas ?

"Of course, he said, America is due for a retribution. There ought to be a page in the history books of the United States of America of all the unprovoked, criminal, unjust crimes committed and sanctioned by our government since the beginning of our history - and before that, too. There is hardly one thing that our government has done that isn't some treachery - against the Indians, against the people of the Northwest, against the small farmers."

Il fustigea "the American dream", il fulmina contre "the big business leaders in this country", pour célébrer la victoire des Indiens sur les blancs :

"The great battle in American history (...) was the Battle of Little Big Horn. The Indians wiped out the white men, scalped them. That was a victory in American history. It should be featured in all our school books as the greatest victory in American history."

Etonnant Américain - mais Irlandais tellement plausible ! Face au naufrage de sa vie et d'à peu près tous les idéaux, O'Neill a maintenu sa foi dans l'individu, "sonné" par le monde comme Charlot dans son combat de boxe ((18), replié sur lui-même, coupé de toute abstraction, et cherchant sans espoir un système d'explication. C'est alors qu'il découvre la vérité, à savoir que toutes les valeurs sont relatives, la vérité comprise. La lumière du monde ne vient plus du ciel ni des autres, elle tient tout entière dans le regard d'un homme. Voilà pourquoi les années de Jimmy the Priest's pesaient d'un tel poids, pourquoi *The Iceman* n'était pas une pièce comme les autres, pourquoi pendant les répétitions O'Neill déclara :

Raw emotion produces the best and the worst in people. (...) The people in that saloon were the best friends I've ever known. Their weakness was not an evil. It is a weakness found in all men. (19)

Et l'on comprend le coeur qu'il mit à contredire la jeune journaliste imprudente qui, lors d'une revue de presse, lui avait déclaré : "I've heard that the cast of *The Iceman* consists of 14 men and 4 tarts", O'Neill la reprenant alors de façon cinglante : "14 men and - 4 ladies." (20)

Dans cette pièce de façon plus évidente que dans aucune autre O'Neill a tiré la leçon qu'il avait durement apprise de ses longues errances. La vie devient un univers fantômatique où les contours de la réalité s'effacent très vite, où l'on ne peut croire en rien ni en personne. Les paumés et les damnés des bas-fonds d'O'Neill ne protestent pas contre un ordre social injuste. Ils ont tous tenté de s'adapter et ont échoué, tout autant à cause de leurs limitations propres que des cruautés du monde. Quand Harry Hope (dans *Iceman*) entre en scène, cela fait vingt ans qu'il a perdu contact avec la

réalité. Tous ont demandé à la vie ce qu'elle ne pouvait leur apporter. Ils n'ont pas reçu la grande réponse parce qu'ils ont posé la mauvaise question. En somme, ils n'ont rien compris. Alors ils se sont raccrochés aux "pipe dreams", aux narcotiques du "Tomorrow Movement", à l'irrésistible chant des sirènes de l'oubli. Mais il finit toujours par arriver quelqu'un (ici, Hickey, le commis-voyageur) pour dénoncer les dangers de l'amnésie et dissiper les illusions. Il ne reste alors que l'aveuglante confrontation avec une réalité qui ne serait plus fantômatique - et l'expérience (qui, dans la pièce, tourne à la catastrophe) n'est pas supportable - ou bien le retour aux illusions, à une conception émersonienne de la vie : "Dreams deliver us to dream, and there is no end to illusion. (...) Life itself is a bubble and a scepticism, and a sleep within a sleep." (21)

Il reste aussi une troisième voie, que choisit O'Neill : le refus et la dénonciation à la fois de la réalité et du recours à l'illusion, en maintenant le rêve romantique d'un idéal au-delà de l'horizon, inaccessible mais créateur de sens, d'une beauté dépassant toute incarnation, d'une vie qui serait un mouvement de retour à une sécurité et à une paix qui n'ont jamais existé, d'une "land of heart's desire", en somme, telle que Yeats l'écrivait déjà :

Where nobody gets old and crafty and wise,
Where nobody gets old and godly and grave,
Where beauty has no ebb, decay no flood,
But joy is wisdom, Time an endless song.

L'instant, dans ce théâtre, garde toute sa valeur à la fois de révélation d'une beauté surnaturelle et d'exorcisme d'une réalité coupable. Dans *A Moon for the Misbegotten*, James Jr., le frère cynique et destructeur d'O'Neill, a perdu ses parents, ses talents, ses illusions, sa vie. Il lui reste à s'endormir, tel un enfant, dans les bras de Josie, qui l'aime et qu'il n'aime pas. Et dans cette image d'une pietà étrange, O'Neill trouve pour un instant, dans la suspension du temps, de l'angoisse et de la faute, la beauté élégiaque du dépassement.

*

*

*

Il reste que, comme il est naturel pour un homme de théâtre, les rapports les plus profonds qu'O'Neill entretient avec l'Irlande se devaient de prendre une forme dramaturgique. Elle se révèle de multiples façons, mais plutôt que d'en tenter une vaine énumération, nous en esquisserons une approche moins rapide à travers un symbole privilégié (celui des îles) et une métaphore révélatrice (celle des cochons).

Le symbole se répète de pièce en pièce avec une constance obsessionnelle. Dans la situation de blocage où O'Neill très tôt s'était trouvé, acculé à la réalité qu'il refusait et refusant les illusions qui le guettaient, le thème des îles représente l'évasion nécessaire, échappée belle, ultime chance. Ezra Mannon, de retour de la guerre, guéri de son puritanisme et aspirant au bonheur, évoque devant sa femme médusée cette aspiration au voyage par-delà les mers, en fait au-delà du monde :

We have twenty good years still before us ! I've been thinking of what we could do to get back to each other. I've a notion if we'd leave the children and go off on a voyage together - to the other side of the world - find some island where we could be alone a while. You'll find I have changed, Christine. I'm sick of death ! I want life ! (22)

Mais Ezra n'est pas le premier personnage de la pièce à évoquer ce thème. Dans l'une des premières scènes, Brant, le rival, a fort à faire pour convaincre la fille d'Ezra, Lavinia, que le puritanisme dont elle est imprégnée ne saurait rien résoudre et que l'amour pur (love), qui a précédé l'amour impur (lust) dans un état du monde que l'histoire a aboli, peut se retrouver dans ces "îles bénies" :

Lavinia - I remember your admiration for the naked native women. You said they had found the secret of happiness because they had never heard that love can be a sin.

Brant - So you remember that, do you ? Aye ! And they live in as near the Garden of Paradise before sin was discovered as you'll find on this earth ! (...) The Blessed Isles, I'd call them ! You can there forget all men's dirty dreams of greed and power ! (23)

Les îles deviennent la revanche de l'esprit sur la matière, le but de ces errances de toute une vie en quête de l'instant de révélation - ou d'illumination, dans le langage de Virginia Woolf, cet instant dont Edmund parle dans *Long Day's Journey* et vers quoi O'Neill, par-delà l'âge et l'expérience maritime d'Edmund (qui fut lui) ne cessa de tendre :

When I was on the Squarehead square rigger, bound for Buenos Aires (...) I became drunk with the beauty and singing rhythm of it, and for a moment I lost myself - actually lost my life. I was set free ! I dissolved in the sea, became white sails and flying spray, became beauty and rhythm, became moonlight and the ship and the high dim-starred sky. I belonged, without past or future, within peace and unity and a wild joy, within something greater than my own life, or the life of Man, (...) 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 ! (24)

Ce mysticisme lyrique est aisément reconnaissable. Or il n'est pas le point d'aboutissement de l'oeuvre d'O'Neill, il en est la constante et l'unité - car il figurait déjà au point de départ. Le héros de la jeunesse et des débuts ne disait pas autre chose :

Robert (pointing to the horizon, dreamily) - Supposing I was to tell you that it's just Beauty that's calling me, the beauty of the far-off and unknown, the mystery and spell of the East which lures me in the books I've read, the need of the freedom of the great wide spaces, the joy of wandering on and on - in quest of the secret which is hidden over there, beyond the horizon ? (25)

Les îles sont l'expression symbolique de la fascination de l'inaccessible. Que l'on cherche son île dans l'Arctique, l'or en Californie ou au Honduras, la soie à Cathay, l'amour dans les mers du Sud, c'est toujours de la quête de l'arc-en-ciel qu'il s'agit. Le soleil est dans le coeur, parce que dehors, il pleut toujours et l'on ne voit pas grand-chose : Edmund parle des paysages fantomatiques comme Joyce dans *Dubliners*. Mais le vrai paysage est intérieur, et ce n'est pas un hasard si O'Neill achève ses pièces de jeunesse avec *The Fountain*, où la fontaine de Jouvence devient présence scénique, incarnation d'un vieux mythe : "It is a sacred grove where all things live in the old harmony they knew before man came."

Il est pourtant remarquable que Juan Ponce de León, qui abandonne tout pour trouver la source de vie, dans une quête mystique de l'Unité, tombe, tué par les Indiens, au moment où il découvre la fontaine. La foi ne débouche pas sur

l'optimisme, au contraire ; et, à l'époque de *The Iceman*, elle aboutit au pessimisme noir. Car, comme l'a remarqué Croswell Bowen, les "pipe dreams" auxquels se raccrochent tous les personnages de la pièce sont le résidu de la foi pour un Irlandais Noir. Le monde est une énigme insoluble qui engloutit des êtres à la dérive et Larry Slade, le vieux "foulosope" au centre du carnaval, qui finit par perdre ses ultimes illusions, est un anarchiste las - et Irlandais. Quand le rideau tombe, il ne lui reste qu'à mourir - ou, comme on l'a suggéré, "à écrire des pièces". (26) Ces dernières ne pouvaient être roses. Voilà sans doute pourquoi James O'Neill, qui s'y connaissait, glissait à son fils en sortant de la première de *Beyond the Horizon* : "Are you trying to send the audience home to commit suicide ? (27)

La métaphore, elle, a dû occuper longtemps l'esprit d'O'Neill car elle date de la jeunesse du dramaturge et elle est reprise en situations parallèles dans les deux grandes pièces de la fin. C'est en effet dans *Long Day's Journey* qu'apparaît l'affaire Shaughnessy, ou le contentieux Shaughnessy-Harker. C'est Edmund qui, au bar, a rencontré Shaughnessy qui était dans un état d'euphorie telle qu'il a même payé un verre ("and that's practically unheard of " 28) ; avare et retors, cet Irlandais est le fermier de Tyrone et le voisin d'un ami de club de Tyrone, Harker, "the Standard Oil millionaire", Yankee bien sûr, qui se prend pour "a king of America". Shaughnessy élève des cochons et un jour les cochons sont passés par un trou dans la clôture, ont envahi la propriété de Harker et sont allés se vautrer dans l'étang glacé du millionnaire. La certitude sous-jacente est que Shaughnessy n'est pas étranger au trou dans la clôture. D'où la fureur de Harker.

Edmund - So Harker came in person to rebuke Shaughnessy. (...) Shaughnessy got a few drinks under his belt and was waiting at the gate to welcome him. He told me he never gave Harker a chance to open his mouth. He began by shouting that he was no slave Standard Oil could trample on. He was a king of Ireland, if he had his rights, and scum was scum to him, no matter how much money it had stolen from the poor, (...) Then he accused Harker of making his foreman break down the fence to entice the pigs into the ice pond in order to destroy them. The poor pigs, Shaughnessy yelled, had caught their death of cold. Many of them were dying of pneumonia, and several others had been taken down with cholera from drinking the poisoned water. He told Harker he was hiring a lawyer to sue him for damages. And he wound up by saying that he had to put up with poison ivy, ticks, potato bugs, snakes and skunks on his farm, but he was an honest man who drew the line somewhere ; and he'd be damned if he'd stand for a Standard Oil thief trespassing. So would Harker kindly remove his dirty feet from the premises before he sicked the dog on him. And Harker did !

(...)

Tyrone - The damned old scoundrel ! By God, you can't beat him !

Nous ne sommes plus dans le Broadway des années cinquante. Nous sommes en plein théâtre irlandais ou dans une séquence de *L'Homme Tranquille* de John Ford. Mais l'anecdote concerne aussi essentiellement les O'Neill - qui ne se définissent pas seulement à travers leurs diverses réactions : elle apparaît comme une métaphore de leur propre histoire. James O'Neill/Tyrone qui, lui aussi, aurait été "a king of Ireland" si le ciel avait été juste, a réussi à devenir, comme Harker, "a king of America", idole enrichie du public américain, qui avait même monté une pièce intitulée *The American King* ; il est passé de la pauvre ferme de l'Irlandais à la riche propriété de l'Américain, mais comme aux cochons, l'escapade lui a été fatale et, à défaut de sa vie, il y a perdu

son âme. La sanction physique est réservée aux enfants : Edmund (Eugene O'Neill) semble souffrir d'un mauvais rhume - qui se révèle être la tuberculose, et Jamie, qui a passé la plus grande partie de sa vie vautré dans l'alcool, mourra de pneumonie. L'alcool n'est d'ailleurs pas le seul, ni le pire, poison de la famille : Jamie a tué son frère Eugene (Edmund dans la réalité) lorsque, tout petit, et souffrant de la rougeole, il l'a contaminé ; et c'est le charlatan auquel James a eu recours qui a empoisonné Mary et lui a ouvert le chemin de la drogue en lui conseillant la morphine pour calmer ses douleurs. De même que la culpabilité de Shaughnessy, quoique tenue sous le manteau, est fortement suggérée, celle de Tyrone ne fait de doute pour aucun des membres de sa famille. Pourtant James joue trop évidemment le rôle de bouc émissaire pour que chacun ne s'interroge pas sur les limites de ses propres responsabilités. Le déroulement de la pièce, et sa raison d'être, désignent le partage inéluctable de la culpabilité, au point que, dans l'enchevêtrement des accusations et des remords, l'esprit perdu de chacun des Tyrone et de tout spectateur finit pas se raccrocher à la philosophie de Mary, pour qui c'est la vie seule qui est coupable - ce qui pourrait bien être le dernier mot de l'oeuvre d'O'Neill :

None of us can help the things life has done to us. They're done before you realize it, and once they're done they make you do other things until at last everything comes between you and what you'd like to be, and you've lost your true self for ever. (29)

D'autre part Edmund sait bien que Tyrone doit se forcer pour plaindre Harker, et qu'en fait il approuve secrètement Shaughnessy :

I told him you'd be tickled to death over the great Irish victory, and so you are.

Parce que cette victoire, "irlandaise", est celle de James O'Neill lui-même, comme en témoigne Mary :

He may have his faults, who hasn't ? But he's worked hard all his life. He made his way up from ignorance and poverty to the top of his profession ! Everyone else admires him... (30)

La métaphore est limpide. Mais elle obsède O'Neill, et il la reprend dans *A Moon for the Misbegotten*. L'épisode des cochons reparaît, à peu près inchangé. Phil Hogan (qui, lui-même, ressemble à "a white pig") joue à un certain Harder le même tour que Shaughnessy avait joué à Harker. Et la valeur métaphorique renaît aussitôt. Car d'une part Phil et sa fille Josie ne cessent de jouer des tours aux Yankees. D'autre part Josie se vante d'avoir couché avec tous les hommes des environs et Jim (le Jamie de la pièce précédente) a atteint le fond de la déchéance. Or la pièce marque une progression par rapport au passé : la métaphore parvient à son terme, et nous assistons à la défaite des cochons. Une sorte de rédemption immatérielle touche les trois personnages. Phil, en dépit de son matérialisme, est capable d'un amour désintéressé pour sa fille et, s'il favorise le rapprochement avec Jim, ce n'est pas d'abord par intérêt égoïste mais pour lui donner une chance de trouver le bonheur. Jim, dont le coeur pourri par pas mal de turpitudes semble "mort", n'est plus habité que par l'amour obsessivement pur de sa mère. Et Josie, qui aime Jim passionnément, accepte de sacrifier sa passion pour donner à Jim la nuit de tendresse maternelle qui est sa seule aspiration. La nuit de la métamorphose redonne à ces damnés leur chance de pureté.

*

*

*

C. COULON
O'NEILL L'IRLANDAIS

Son frère aîné a certainement corrompu Eugene O'Neill. Mais en lui notre auteur a finalement retrouvé le rêve qui était le sien. N'est-il pas étonnant que cette oeuvre, étalée sur des dizaines d'années et qui fut couronnée par un Prix Nobel, s'achève sur le rêve d'un enfant perdu, où la tendresse maternelle et les sortilèges irlandais se rejoignent et s'unissent, indissolublement ? Mais le retour à un passé à la fois vécu et mythique est impossible. L'oeuvre n'est que l'expression d'un rêve - celui où Edmund cite Dowson avec la "foi" sarcastique de l'Irlandais Noir :

They are not long, the weeping and the laughter,
Love and desire and hate :
I think they have no portion in us after
We pass the gate.

They are not long, the days of wine and roses :
Out of a misty dream
Our path emerges for a while, then closes
Within a dream (31)

Claude COULON
Université de Paris IV

NOTES

- (1) L'Anecdote célèbre concernant l'origine du titre de la pièce *Beyond the Horizon* est racontée entre autres par Crosswell Bowen dans l'article "The Black Irishman" dont nous ferons grand usage plus loin (in *O'Neill and His Plays*, edited by Oscar Cargill etc, New York University Press, New York : 1961, p. 64 et suivantes). Le mot de la fin, rapporté de multiples façons, est attesté sous une forme très légèrement différente par Louis Sheaffer dans son remarquable *O'Neill Son and Artist*, Little, Brown & Co, Boston : 1973, p. 670.
- (2) O'Neill : *Long Day's Journey Into Night*, Jonathan Cape, London : 1979, p. 127-129 (passim).
- (3) D°, p. 156.
- (4) On se reportera aux portraits tracés par Sheaffer (notamment p. IX) où il décrit Ellen comme une "éternelle étrangère".
- (5) *Long Day's Journey...*, op. cit., p. 109-110.
- (6) In Cargill, op. cit., p. 65.
- (7) Tiré de *The Intimate Notebooks of George Jean Nathan*, 1931, reproduit dans Cargill, op. cit., p. 50.
- (8) Crosswell Bowen : "The Black Irishman", in Cargill, op. cit., p. 64-65.
- (9) D°, p. 66.
- (10) Camillo Pellizzi : "Irish-Catholic Anti-Puritan", in Cargill, p. 356.
- (11) O'Neill : *Mourning Becomes Electra*, Jonathan Cape, London : 1971, p. 92.
- (12) On connaît l'hommage que Sean O'Casey rendit à O'Neill (et que publia le *New York Times*, le 9 Novembre 1959) où il écrivait : "The soul of O'Neill was a restless one,

always seeking out the storm, crying out from the midst of tumbling waves, loudly enough to be above the tumult of the strongest winds..." in Cargill, op. cit., p. 96.

- (13) Croswell Bowen, in Cargill, op. cit., p. 67.
- (14) Ibidem.
- (15) D°, p. 73.
- (16) D°, p. 84.
- (17) Cette citation et les deux suivantes sont extraites de la fin de l'article de Croswell Bowen, p. 83-84.
- (18) Les mots de Yank dans *The Hairy Ape* sont éloquentes (et il les adresse au gorille, qui seul fait semblant de l'écouter) : "I ain't on oath and I ain't in heaven, get me ? I'm in de middle tryin' to separate' em, takin' all the worst punches from bot' of 'em."
- (19) Cargill, op. cit., p. 82.
- (20) Ibidem.
- (21) Tiré de Emerson : *Essays, Second Series* : "Experience", cité par John H. Raleigh : *Eugene O'Neill, the Man and His Works*, Forum House : Toronto, 1969, p. 264.
- (22) O'Neill : *Mourning Becomes Electra*, op. cit., p. 95.
- (23) D°, p. 44.
- (24) O'Neill : *Long Day's Journey...*, op. cit., p. 134-135.
- (25) O'Neill : *Beyond the Horizon*, citation faite par Frederic Carpenter dans son *Eugene O'Neill*, Twayne, New York : 1964, p. 65.
- (26) Cargill, op. cit., p. 65.
- (27) D°, p. 74.
- (28) Toutes les citations relatives à l'affaire Shaughnessy sont prises à *Long Day's Journey...*, op. cit., p. 19-22.
- (29) D°, p. 53.
- (30) D°, p. 52.
- (31) D°, p. 113.