

AUTEURS

O'NEILL DRAMATURGE EN MARGE.

"Eh ! Qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?"

Baudelaire

"Ce fut une grande erreur de me faire naître homme. J'aurais beaucoup mieux réussi en mouette ou en poisson. Et comme cela, je suis condamné à être un étranger qui ne se sent jamais chez lui, qui ne désire vraiment rien et n'est pas vraiment désiré, qui sera toujours en marge, toujours un peu amoureux de la mort." (1)

A la question de Baudelaire (qu'il aime et cite), voilà la réponse qu'apporte Edmund Tyrone, ce double en qui Eugene O'Neill a choisi de passer quand il fut fatigué de vivre. Et pour l'authenticité de ces mots d'Edmund, O'Neill a déposé sa vie en caution. Mais c'est cette marginalité, origine de tant de souffrances et de tensions, qui fut condition et source de l'œuvre. C'est donc elle qu'il nous faut comprendre pour comprendre O'Neill.

*

* *

Marginal, O'Neill ne l'est pas devenu : il l'est dès sa naissance, par sa naissance, et doublement puisque son père est irlandais et acteur, de sorte qu'à l'antagonisme national s'ajoute l'inégalité sociale. Tous les souvenirs de James Tyrone dans *Le Long Voyage dans la Nuit* sont ceux de James O'Neill, le formidable père de la réalité : James s'était retrouvé au travail à dix ans pour nourrir une mère et des sœurs irlandaises perdues aux États-Unis, que le père avait abandonnées pour retourner mourir en Irlande ; il était devenu, à force d'énergie, d'économies (et de talent), le premier acteur de son temps et avait gâché sa carrière en répétant dans d'inépuisables tournées l'inépuisable succès d'un médiocre Edmond Dantès. Toute sa vie, James a joué à la ville le rôle du gentleman américain mais la société ne lui a jamais permis de passer du rôle à la réalité. Eugene, comme son père, sera victime de ce sentiment d' "aliénation intellectuelle" selon l'expression de B.S. Goyal : "En 1900, la société yankee de Nouvelle Angleterre s'était cristallisée en une culture bourgeoise consciente d'elle-même. En fait une grande partie de l'esprit tragique que l'on trouve dans la littérature américaine moderne, avec son refus insistant de l'optimisme antérieur, est peut-être né de ce sentiment d'aliénation culturelle." (2) Si l'acteur - qui, par définition, poursuit une quête perpétuelle de sa propre identité - est en marge et doit y rester, (on ne l'excommunie plus parce que l'excommunication a perdu beaucoup de son prestige, mais on l'ostracise, au besoin en le divinisant) où peut bien se situer l'Irlandais, lui

que sa Grande-Bretagne originelle même refuse de reconnaître ? On peut imaginer le malaise d'un James O'Neill, à plus forte raison celui de Eugene, fils d'un acteur irlandais immigrant.

Sans identité définie, Eugene n'a pas non plus cette racine spatiale qui lui aurait permis de s'ancrer dans le quotidien : enfant de la balle, il est né en tournée, puis il a suivi sa mère, entraînée par son père de ville en ville, saison après saison. Son pays, c'est le théâtre ; sa vie, c'est l'univers de la métamorphose vu des coulisses, en quête d'une réalité qui sur scène précisément n'existe pas ; sa maison, c'est l'hôtel des courants d'air. Quoi de surprenant, par conséquent, à ce que la carrière du fils reproduise celle du père, en la refusant, et que Eugene passe d'un domicile à l'autre comme James était passé d'une chambre à l'autre, se faisant construire les plus extravagantes demeures, dont Tao House reste la plus symbolique - cette Maison des Miroirs à l'est de la Baie de San Francisco, qui répondait à la définition que son Lazare avait donnée à Caligula : "La vie, pour chaque homme, c'est une cellule solitaire dont les murs sont des miroirs." (3) Tout cela pour en arriver à vendre tout, et - le destin est moqueur - aller mourir à l'Hôtel Shelton de Boston, avec ce terrible mot de la fin : "Né dans une chambre d'hôtel et, Dieu me damne, mort dans une chambre d'hôtel !" (4)

L'impossible recherche du foyer, qui deviendra l'un des thèmes créateurs du *Long Voyage*, est lié originellement au personnage de la mère, comme le révèle la pièce :

MARY - Au couvent, j'avais tant d'amies. Des jeunes filles dont les familles habitaient d'agréables maisons. Je leur rendais visite et elles me rendaient visite dans la maison de mon père. Mais, bien sûr, après mon mariage avec un acteur. . . (5).

Innocente et belle, timide et délicate, Ellen (Ella) O'Neill resta toute sa vie une catholique fervente que son mariage avait éloignée de sa foi, une bourgeoisie victorienne séparée de sa société. "Fatalement inapte à devenir la femme d'un acteur, elle se sentait perdue, éternelle étrangère, dans le monde à demi bohème du théâtre." (6) Éternelle étrangère. . . L'ironie voulut que cette irréaliste romanesque et cloîtrée tombât amoureuse d'un homme qui, non seulement acteur, était, de tous, le plus opposé à son tempérament. Vit-elle jamais, d'ailleurs, cet hyperréaliste au sens pratique maladivement développé, cet acteur à succès sophistiqué qui réduisait les êtres et les choses au prix qu'il voulait bien en donner ? Le mariage fut pour Ella une occasion de conférer à ses espérances les dimensions de l'impossible, la circonstance qui lui permit de quitter la réalité de façon définitive. De sorte que cette union ne sombra pas faute d'amour : James et Ella s'aimaient, à leur façon. "La tragédie des membres de la famille O'Neill n'était pas le manque d'amour mais l'impossibilité où ils étaient de communiquer leur amour. En un sens, ce fut le thème de tant de pièces d'O'Neill, la solitude déchirante de l'homme, son sentiment d'être en marge, de désirer une place à lui sans la désirer vraiment, d'être condamné à demeurer seul, au-dessus du reste et à part." (7) C'est à partir de cette mère aimante mais emmurée dans sa solitude que se forme la personnalité d'O'Neill, et cela, le critique B.S. Goyal l'a très bien vu : "La solitude impuissante de Mary (Ella) vient de ce qu'elle est sans foyer." Or tout l'âge mûr du dramaturge a été consacré à la quête d'un foyer qui s'est muée en fuite dans l'espace à mesure que passait le temps : New York, la France, Cape Cod, la Géorgie,

la Californie, New York, le Massachusetts, Boston. "Il construisit trois magnifiques maisons, mais chacune devint un château hanté, un lieu d'où il fallait s'échapper dans l'espoir de trouver la paix de l'âme que le vrai foyer peut donner. Il ne la trouva jamais, mais ce qu'il trouva, c'est que sa tragédie à lui était la même que celle de sa mère : ils s'étaient tous deux perdus dans leur quête d'un foyer. (. .) La quête la détruisit, la conduisant à la folie - pour lui, elle développa cette philosophie ironique qu'il transforma en théâtre." (8) *Le Long Voyage* est l'histoire d'une famille dont chaque membre est désespérément en quête d'un foyer spirituel, sans-abris déchirés par leur inaptitude à bâtir une expression concrète de leurs sentiments et donc à les faire connaître aux autres ; or *Le Long Voyage* est, on le sait, la récréation - approfondissement et catharsis - de la réalité. Détruite, Ella O'Neill le fut car, dans sa désillusion, qui très vite se mua en désespoir, elle eut recours à la morphine. Or là encore c'est la mère qui est à la source de l'attitude du fils : lorsque Eugene découvrit qu'Ella se droguait, il devint le révolté qu'il resta pour la vie - et il avait quinze ans : "Jusque là calme et bien élevé, mais désormais écrasé par un sentiment de culpabilité, il se changea en rebelle, ouvertement provocant." (9) Car, dans la vie comme dans la pièce, le fils était parfaitement conscient des reproches, partiellement injustifiés, de la mère : c'est pendant la grossesse qui précéda la naissance de Eugene, en effet, qu'Ella découvrit la morphine comme remède à ses souffrances, et c'est lorsqu'elle apprit que son fils était tuberculeux qu'elle retomba sous l'emprise de la drogue. C'est ainsi que, dans la pièce, Mary élude les reproches d'Edmund :

MARY - *Je ne sais pas ce que tu veux dire. Mais ce que je sais, c'est que tu devrais être le dernier à le dire. Aussitôt après mon retour de la clinique, tu es tombé malade. Et le docteur là-bas m'avait avertie que je devais avoir le calme à la maison, sans rien qui me bouleverse, et tout ce que j'ai fait, ç'a été de m'inquiéter à ton sujet.* (10)

La désintégration de la famille, qui menaçait depuis l'origine à travers les tensions et les incompréhensions des uns et des autres, a été précipitée par l'échec d'Ella. "Le reste de la famille dépend d'elle et se désintègre comme conséquence de sa dépression à elle, tous voyant dans sa défaite à elle leur défaite face à la vie." (11)

En révolte contre son père, et incapable de continuer à idéaliser sa mère, en qui il a projeté son aspiration à l'amour pur, Eugene tombe sous l'influence de son frère aîné, James O'Neill Jr, acteur raté, pilier de tavernes et grand amateur de prostituées. L'alcool et le sexe plongent ce qui reste (et restera toujours) en lui du petit garçon sensible et fragile dans un abîme de culpabilité. Mais cette dégradation, si durement ressentie, le libère de l'angoisse née du milieu familial et, se métamorphosant en cynisme, le protège contre son hypersensibilité malade. Angélique, il aspire toujours à un amour éthéré qui le rend vulnérable et à une foi qui est incapable de garantir les valeurs dans lesquelles il croit et dont il constate l'échec ; méphistophélien, il sauve sa vie en faisant bon marché de son âme. "Ce qui s'était passé était en fait un éclatement de sa personnalité. Pour le reste de sa vie, Eugene allait se sentir déchiré par cet éclatement intérieur." (12) De l'esprit négateur et révolté va naître l'œuvre, mais elle naît condamnée à l'inachèvement. Car, dans la personnalité éclatée d'O'Neill, "chaque part était incomplète. Il manquait au vaste esprit interrogateur l'amour et la foi, de sorte que la critique sociale d'O'Neill fut limitée au côté négatif et destructeur.

La part aimante resta attachée au système de valeurs simple d'un enfant." (13)

C'est à ce point précis que la psychologie semble, par un effet bizarre, corroborer l'hérédité. Tout se passe, de fait, comme si la vie avait simplement forcé O'Neill à prendre conscience de ses racines profondes et à s'assumer tel que ses origines l'avaient fait : un Irlandais Noir. C'est le "capitaine" Thomas Francis Dorsey, ami intime, Irlandais lui aussi, qui décrit O'Neill sous son vrai jour :

"Toujours mélancolique, toujours tragique, toujours en train de penser. (...) On est tous Irlandais par ici et on connaissait l'espèce. C'était un véritable Irlandais Noir. Un Irlandais Noir (continuait le capitaine) est un Irlandais qui a perdu la foi et qui passe sa vie à chercher le sens de la vie, en quête d'une philosophie à laquelle il puisse croire de nouveau avec la ferveur qu'il accordait avant aux humbles réponses du catéchisme catholique. Un Irlandais Noir est un solitaire qui broie du noir et souvent qui boit, avec des mots fous au bout de la langue." (14)

L'œuvre va mettre au jour ces racines, cette inquiétude, cette quête et va ainsi prolonger la dualité intérieure d'O'Neill tout en accentuant son refus du monde. C'est ce qu'un critique appelle "le paradoxe à la base d'O'Neill : c'était un monomaniac déchiré. Il éprouva et exprima, avec toute son énergie farouche, le sentiment d'être en désaccord. Voilà le point où la forme et le fond, chez lui, se rejoignent." (15) Portrait que Sheaffer, l'un des grands biographes, a reconnu : "Homme des plus timides, O'Neill était déchiré entre deux impulsions opposées : d'un côté un désir de s'isoler du monde, la passion de la solitude ; de l'autre, un besoin de s'expliquer, de se justifier aux yeux du monde." (16)

*

* *

Que le théâtre d'O'Neill soit né d'un déchirement intérieur, cela n'est pas pour surprendre : combien d'œuvres, de Strindberg à Williams, n'auraient pas vu le jour sans ce déchirement ? Ce n'est pas l'origine, c'est le cheminement créateur qui est particulier : son œuvre lui sert, en quelque sorte, à éloigner de lui la réalité qui, progressivement, se dissipe, se dissout, et tend à disparaître. Dans un programme de Provincetown pour des représentations de *La Sonate des Spectres* de son maître Strindberg (1924), il nous prévient déjà, nous donnant une espèce de manifeste :

"Le vieux "naturalisme" - ou "réalisme" si l'on préfère (...) - n'est plus valable. Il représente les audacieux efforts qu'ont faits nos pères pour se reconnaître en visant le mal en eux avec le vieux Kodak des familles. Mais pour nous, leur courage ancien est une plaisanterie ; nous avons pris trop d'instantanés les uns des autres dans toutes les positions les plus disgracieuses ; nous avons supporté trop longtemps la banalité des surfaces. Nous avons honte d'avoir glissé notre regard dans tant de trous de serrures et d'avoir toujours louché sur des corps lourds et bien peu inspirés - les données brutes - sans la moindre nudité spirituelle parmi eux ; nous avons eu une indigestion d'apparences et nous nous remettons doucement , nous "effaçons et nous recommençons" en choisissant un monde encore neuf où nos âmes, affolées de solitude et de l'ignoble mutisme de la chair, découvrent lentement le langage nouveau de l'échange." (17)

Ce monde neuf, au langage nouveau qui doit permettre l'échange, ce n'est pas la vie, c'est le théâtre. Quant au quotidien, aux données brutes, il ne s'agit que d'apparences banales, de réalités superficielles qu'il est urgent de dépasser. C'est tout le sens de *La Fontaine* (1925), sa pièce la plus explicitement symbolique, où Juan Ponce de León part en quête de la fontaine de Jouvence et en meurt, non sans avoir eu la vision de la vérité : "L'Éternelle Fontaine, le temps sans fin ! (. . .) Tout est intérieur." (18) Et si tout est intérieur, la réalité extérieure n'est qu'illusion. L'œuvre d'O'Neill, c'est "sa façon de suspendre ce que l'homme appelle réalité - qui n'est qu'illusion - pour qu'il puisse découvrir la vérité qui se cache sous la surface." (19) Ce diable d'homme, qui n'a jamais pu accepter le monde selon les termes du réel, a donc réussi à convaincre le réel d'irrecevabilité. Comme un navire qui met de plus en plus d'eau entre lui et le rivage, O'Neill perd peu à peu contact avec la réalité et plonge dans un rêve existentiel. Celui du Grand Khan dans *Marco Millions* (1927) : lorsque sa petite-fille bien aimée, la Princesse Kukachin, est morte, Kubla Khan pose à tous ses prêtres la même question : peuvent-ils vaincre la mort ? Et la réponse du prêtre de Tao est celle du prêtre de Confucius, ou de Bouddha ou de l'Islam : "La mort est." Mais la vérité poétique du Grand Khan plonge par-delà ces apparences et s'abîme dans la contemplation de "l'éternelle vie de la Vie." (20)

C'est aussi et surtout le rêve du *Rire de Lazare* (1927) que l'on entend dans la rhapsodie du chœur reprenant la réponse que Lazare ressuscité apporte à tous les doutes et à toutes les évidences :

UN ORTHODOXE - *Voici ton père, Lazare. Et il est mort.*

UNE ORTHODOXE - *Voici ta mère, Lazare. Et elle est morte.*

UN NAZARÉEN - *Voici Marthe, ta sœur, Lazare. Et elle est morte.*

UNE NAZARÉENNE - *Et Voici Marie, Lazare. Elle est morte.*

MIRIAM - *Et Jésus, qui était Fils de l'Homme, qui t'aimait et t'a rendu la vie, Jésus est mort, Lazare - mort !*

LAZARE (d'une voix forte et triomphante) - *Oui ! Oui ! Oui !*

Les hommes meurent. Même le Fils de l'Homme doit mourir afin de montrer aux hommes que l'Homme peut vivre ! Il n'y a pas de mort ! (21)

La réalité n'allait pas tarder à se venger. Son père était mort en 1920, sa mère en 1922, son frère en 1923. En 1933, O'Neill aborde une période de treize ans de silence, pendant lesquels aucune œuvre de lui ne paraît à Broadway. En 1936, Prix Nobel, il est si violemment attaqué que les éloges en comparaison paraissent faibles. En 1937 il entre dans la longue phase finale de sa vie où la maladie ne le quittera plus, et où, progressivement gagné par un tremblement qui va l'empêcher d'écrire, il abandonne le cycle ambitieux de neuf pièces qu'il avait mis sur le métier dès 1935 (et qu'il va détruire) pour se tourner vers son passé et griffonner ses œuvres autobiographiques dans une course haletante contre le temps afin de les achever avant que la maladie ne le réduise au silence définitivement. Pendant toute cette période, sans jamais se rapprocher de la réalité, il abandonne lentement son mysticisme chimérique - qui en vient à apparaître alors comme terriblement littéraire - C'est le moment où ce solitaire écrit ses confessions, où cette âme torturée se tourne vers son passé "avec pitié profonde et compréhension et pardon", comme il le dit dans la dédicace du *Long Voyage*. C'est l'heure du mode mineur et des chefs-d'œuvre, l'heure où le brouillard efface doucement la réalité et où les Tyrone ou les O'Neill, ces gens du

brouillard, vont s'effacer doucement dans la nuit. Cet univers fantômatique est celui d'O'Neill : Edmund le revendique :

EDMUND - Le brouillard était là même où je voulais être. En descendant l'allée, à mi-chemin, on ne voit plus la maison. On ne l'imagine même pas. Ni elle ni aucune de celles qui bordent l'avenue. Je ne voyais pas à un mètre. Il n'y avait personne. Tout, spectacles et bruits, semblait irréel. Rien n'était plus ce qu'il est. Voilà ce que je voulais, être tout seul avec moi-même et dans un autre monde, où la vérité n'est plus vraie, où la vie peut échapper à elle-même (. . .) C'était comme si (. . .) je m'étais noyé depuis bien longtemps. Comme si j'étais un esprit du monde du brouillard. . . " (22)

Comme les personnages, comme O'Neill lui-même, la pièce semble plonger dans le brouillard : commencée à 8 h 30 du matin, elle s'achève à plus de minuit et le brouillard, qui n'a cessé de s'appesantir sur la réalité, finit par l'ensevelir. C'est quand et parce que les apparences s'effacent qu'O'Neill peut faire face à son passé et traquer la vérité. C'est la situation exacte du *Marchand de Glace* (*The Iceman Cometh*) où l'auteur vieillit appelle à comparaître dans la taverne du port de New York de ses 24 ans tous les personnages qui l'ont aidé à comprendre que la réalité mène à la mort et que la survie dépend de la force de ses rêves. Nul n'est certain de rien ni de personne jusqu'à sa propre identité - mais s'accroche à ses illusions, et toutes sont représentées dans cette espèce de moralité tragique : raciales, amoureuses, psychologiques, sociales, intellectuelles, philosophiques, religieuses. Larry Slade, le protagoniste, anarchiste irlandais fatigué, est l'un des deux seuls à comprendre que les illusions mêmes sont inutiles ; l'autre se tue et l'on a dit qu'il ne restait à Larry qu'à mourir. "Ou à écrire des pièces." (23) C'est ce qu'il fit.

Ce faisant, O'Neill a établi un nouveau type de rapport avec le monde. Tuberculeux, persuadé qu'il était condamné, il avait découvert l'écriture au sanatorium de Gaylord Farm, dans l'hiver glacé de la Nouvelle Angleterre, en décembre 1912, comprenant que "en écrivant il pouvait échapper à un monde hostile. Il pouvait trouver sa place." Lui-même n'a cessé de le reconnaître : au Docteur Lyman qui lui demandait combien de temps de ses vacances il avait perdu, il répondit : "L'écriture, c'est les vacances que je prends de la vie - je n'ai donc pas besoin de vacances." (24) Ou bien encore cette confession : "Quand j'écrivais, je vivais." (25)

Il a donc édifié son œuvre comme substitut à une vie décevante, rempart contre une réalité hostile, méditation sur une vérité qui ne peut se saisir qu'au-delà des apparences. Et son théâtre lui a permis ce que sa timidité, sa faiblesse, ne lui auraient jamais laissé espérer dans le quotidien : c'est dans la vie qu'il avait découvert le doute religieux (si Dieu était bon, comment pouvait-il permettre les souffrances de sa mère, si dévotement catholique ?) mais c'est dans l'œuvre qu'il rejette l'ordre divin établi (26) ; dans la vie, il avait échoué à Princeton, cherché de l'or au Honduras, roulé sa bosse sur des navires de Buenos Aires à Southampton, partagé la vie des épaves de "Jimmy the Priest's" sur les docks de New York, et manqué son suicide, mais c'est dans l'œuvre qu'il va trouver à cette quête erratique un ordre et un sens. "Car le dramaturge a découvert une autre évasion que l'alcool, le Nirvana ou la mort, hors du terrible chaos de la vie : l'évasion de l'art qui ordonne le chaos et donne un sens à ce qui n'en a pas." (27)

Son théâtre lui permet de dominer le destin qui menace de l'écraser et le laisse, dans un équilibre toujours précaire, le contempler à distance, apaisé sinon réconcilié. Dès *Le Singe Velu* (1922) il avait écrit : "Le sujet est celui-là même qui fut et sera toujours le seul sujet du théâtre : l'homme et son combat avec le destin. Le combat l'opposait aux dieux, il l'oppose maintenant à lui-même, à son passé, à sa tentative pour trouver sa place." (28) Dans les quinze dernières années de sa vie, c'est ce combat tout intérieur qu'il a livré, recréant son passé en apportant au réel, écouté aux portes du souvenir et du rêve, la dimension de la compréhension et du pardon. *Le Marchand de Glace* ne reproduit pas l'année pivot de sa vie (1912), il la met en perspective. *Le Long Voyage* et *Une Lune pour les Déshérités* ne tracent pas un portrait fidèle des quatre O'Neill et de leur déchirement, mais les recréent poétiquement. Voilà donc ce qu'est le meilleur (et le plus tardif) de l'œuvre d'O'Neill : une mise en perspective poétique du destin, qui permet enfin à l'auteur, s'étant retiré de tout, de fixer ce que d'autres que lui ont appelé une malédiction. "Il y a une malédiction qui pèse sur la maison détruite des Tyrone, et l'origine de cette malédiction est ailleurs : elle est l'existence même." (29)

Le destin s'acharne. Tyrannisé par sa dernière femme, Carlotta Monterey, et la tyrannisant, coupé de ses amis comme de ses enfants, trop faible pour réagir même à l'annonce du suicide de son fils aîné, qu'il ne surmonte pourtant pas, et après quoi il vit encore trois ans et deux mois d'horrible souffrance morale et de déchéance physique, O'Neill donne l'image désespérante d'une solitude sans rémission. Et la mort même ne met pas un terme à cet acharnement. On expédie le corps comme pour s'en débarrasser. Au Forest Hill Cemetery, il n'y a que trois personnes pour suivre le convoi et deux témoins qui, surpris, contemplent la scène depuis leurs voitures. "Le tout n'a pas pu durer plus de six ou sept minutes." (30) L'esprit d'O'Neill au moins dort-il enfin apaisé ? L'épilogue du *Deuil Sied à Electre* semble avoir répondu par avance, et la réponse n'est pas encourageante.

O'Neill nous avait prévenus. "Celui qui ne poursuit que ce qu'il peut atteindre devrait être condamné à l'atteindre - et à le garder." (31)

Claude COULON
Paris IV.

NOTES

(1) Edmund dans *Long Day's Journey into Night*, acte IV, p. 153, Yale University Press, New Haven, 1956.

(2) B.S. GOYAL, *O'Neill and his Plays*, Aarbi Book Centre, Educational Publishers, New Delhi, 1970, p. 275.

(3) Eugene O'NEILL, *The Plays of Eugene O'Neill*, Random House, New York, 1955, tome I, p. 309.

(4) Les deux grandes biographies d'O'Neill donnent le mot sous une forme presque similaire. Cf. Louis SHEAFFER, *O'Neill Son and Artist*, Little, Brown & Co, Boston 1973, p. 670. et Artur & Barbara GELB, *O'Neill*, Harper & Row, New York, 1960, p. 939.

(5) E. O'NEILL, *Long Day's Journey into Night*, op. cit., acte II, p. 86.

(6) Louis SHEAFFER, op. cit., p. IX.

- (7) Croswell BOWEN, *The Curse of the Misbegotten : a Tale of the House of O'Neill*, McGraw-Hill, New York, 1959, p. XI.
- (8) La citation précédente et celle-ci sont de B.S. GOYAL, *op. cit.*, p. 262.
- (9) Louis SHEAFFER, *op. cit.*, p. IX.
- (10) E. O'NEILL, *Long Day's . . .*, *op. cit.*, acte II, p. 93.
- (11) Leonard CHABROWE, *Ritual and Pathos : the Theater of Eugene O'Neill*, Associated Un. Presses, Cranbury, New Jersey, 1976, p. 171.
- (12) Doris ALEXANDER, *The Tempering of Eugene O'Neill*, Harcourt, Brace & World, New York, 1962, p. 88.
- (13) *Ibidem*.
- (14) Croswell BOWEN, *op. cit.*, p. 65.
- (15) Timo TIUSANEN, *O'Neill's Scenic Images*, Princeton Un. Press, Princeton, New Jersey, 1968, p. 343.
- (16) Louis SHEAFFER, *op. cit.*, p. IX.
- (17) Eugene O'NEILL, playbill for *The Spook Sonata*, January 3, 1924, in *O'Neill and his Plays*, edited by Oscar Cargill et al., New York Un. Press, New York, 1961, p. 109.
- (18) Juan in *The Fountain*, scène 10, in *The Plays of E. O'Neill*, *op. cit.*, tome I, p. 442.
- (19) Richard E. LANGFORD, "Eugene O'Neill : the mask of illusion" in *Essays in Modern American Literature*, Stetson Un. Press, Deland, Florida, 1963, p. 67.
- (20) Kublai KAAAN in *Marco Millions*, III, 2, in *The Plays of E. O'Neill*, *op. cit.*, tome II, p. 435.
- (21) *Lazarus Laughed*, 1, 2, in *The Plays of E. O'Neill*, *op. cit.*, tome I, pp. 292-293.
- (22) E. O'NEILL, *Long Day's . . .*, *op. cit.*, acte IV, p. 131.
- (23) Croswell BOWEN, "The Black Irishman" in *O'Neill and his Plays*, *op. cit.*, p. 65.
- (24) Les deux dernières citations sont tirées de GELB, *op. cit.*, p. 235.
- (25) Croswell BOWEN, "The Black Irishman", in *O'Neill and his Plays*, *op. cit.*, p. 71.
- (26) C'est dans *The Iceman Cometh* (au titre biblique) qu'O'Neill portera le plus loin son attaque contre la religion établie : la pièce peut en effet se lire comme une révolte existentielle présentée en termes quasi religieux, une parabole chrétienne désacralisée où Cyrus Day, dans son article "The Iceman and the Bridegroom", a vu, à travers le personnage de Hickey, une sorte de négatif du Christ, un faux Messie, l'esprit du Nihilisme.
- (27) Robert BRUSTEIN, *The Theatre of Revolt*, Little, Brown & Co, Boston, 1962, p. 356.
- (28) cité dans John GASSNER, *Theatre at the Crossroads*, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1960, p. 74.
- (29) Robert BRUSTEIN, *op. cit.*, p. 352.
- (30) Louis SHEAFFER, *op. cit.*, p. 673.
- (31) Eugene O'NEILL, "Damn the Optimists !" in *The New York Tribune*, Febr. 13, 1921 ; reproduit dans *O'Neill and his Plays*, *op. cit.*, p. 104.