

REVE ET REALITE DANS AH, WILDERNESS! D'EUGENE O'NEILL, OU "L'INTERMEDE" COMIQUE

"What we need most is to get back to simple normal things and begin a new life". Lavinia was speaking for the poet himself. She was right-and she was also prophetic".

Richard Dana Skinner dans Eugene O'Neill, *A Poet's Quest*

"(... the faint moonlight shines full in through the screen door ...)

There he is - like a statue of Love's Young Dream".

Eugene O'Neill, *Ah, Wilderness!*

Les hautes tensions auxquelles son génie tragique soumettait O'Neill demandaient subitement à être relâchées, ne serait-ce que pour un court intervalle de temps ; et c'est ainsi que naquit *Ah, Wilderness!* dont le poète lui-même disait, en comparant cette pièce ainsi que la remise en question qui la précédait, soit *Days Without End*, au cycle projeté de "A Tale of Possessors Self-Dispossessed" - "They were an interlude. The cycle goes back to my old vein of ironic tragedy - with I hope, added psychological depth and insight" (1). Ces paroles de l'auteur prouvent assez que la comédie n'était pas dans sa veine coutumière, et que, s'il s'y était soudain essayé, il ne pouvait s'agir là que d'une vision passagère, d'un rêve en somme, au propre comme au figuré, car c'est bien d'un rêve de l'auteur en septembre 1932 que surgit la pièce, toute prête à être transcrite, comme Athéna surgit tout armée et casquée de la tempe de Jupiter, en poussant un immense cri de guerre. *Ah, Wilderness!* marque une détente subite, comme celle d'un ressort, après le huis clos tendu de *Mourning Becomes Electra*, et l'absence de liberté de *Days Without End*. C'est une bouffée d'air frais qui s'est imposée à O'Neill. Il avait interrompu la pénible rédaction de *Days Without End*, et, d'un jet, en une journée de travail, avait écrit le scénario de la pièce, puis, dans l'espace de six semaines celle-ci était terminée ; il constate lui-même : "I wrote it more easily than I have written any other of my works ..." (2).

Ah, Wilderness! met en scène une famille bourgeoise américaine. L'univers familial entoure la sphère individuelle du héros central Richard Miller, et l'on reconnaît bien vite les éléments autobiographiques qui font dire à l'auteur de cette pièce située en 1906, que c'est "a comedy of recollection", et Gilbert W. Gabriel d'insister : "and recollection certainly is in it, all around it, permeating it as happily as the smell of drench lilacs in the garden of any grown man's half-forgotten youth" (3).

Sous des apparences de tendre et innocente comédie de l'adolescence, comme le souligne Skinner, *Ah, Wilderness!* est bien plus importante qu'il ne semble "in the poet's unconscious scheme of things" (4). Elle révèle un changement psychologique chez le dramaturge qui se libère du lien avec l'enfance et ses démons intérieurs, ses peurs, ses jalousies, sa vision restrictive et déformante des parents. En somme cette pièce marque l'avènement de sa maturité d'homme chez le poète : "What the sudden tender understanding in

Ah, Wilderness! amounts to is nothing less than the development of the full grown man in the poet's own make up" (5). En même temps que l'amélioration des relations entre père et fils, se produit un retour au réel, aux solutions optimistes, harmonieuses, sous l'égide de ce grand allié du comique : le rire.

Le ton : "Nostalgia" ou le rêve du passé

"Nostalgia" était initialement le titre qu'O'Neill voulait donner à sa pièce, ce qui la rattachait directement au genre, traditionnel dans le théâtre américain, de la "nostalgic family comedy", obéissant à certaines règles comme la recreation d'un passé révolu, peu ou pas d'intrigue, des personnages plutôt "flat" que "round", une absence de mal, et un regard favorable sur certains aspects de la vie américaine généralement critiqués au théâtre. Dans ce type de comédie on rencontre des personnages d'enfants, parmi lesquels se trouve en général l'auteur lui-même. Si genre secondaire il y a, celui-ci peut néanmoins donner lieu à des œuvres de valeur, à condition que la comédie et les personnages reflètent "genuine insight", et que "the world created provides that suspension of disbelief, which romantic comedy of any kind particularly requires". Voilà des conditions qui convenaient parfaitement à un dramaturge comme O'Neill dont le rêve romantique, et l'univers imaginaire étaient la marque distinctive. Est-ce à dire que la création artistique ne soit qu'un rêve, tendre ou hanté ? Que la "réalité" en soit absente ? La réalité, précise l'*Oxford Concise Dictionary*, c'est "what underlines appearances", c'est, définit le *Petit Robert*, "Le caractère de ce qui existe en fait (et qui n'est pas seulement une invention, une illusion ou une apparence)", c'est "ce qui existe (*opposé* à l'imagination ou la représentation de ce qui existe)". Autrement dit, la réalité renvoie non à l'image dans le miroir, non à la représentation, mais à la chose (cf. res") elle-même. Essayer de déterminer la nature de cette chose, est du ressort de la philosophie ; nous nous bornerons donc à dire : c'est ce qui résiste et s'impose à nous, dans notre expérience de vie, à la fois extérieurement et intérieurement. D'après ceci, le théâtre, lieu de la représentation, est essentiellement le lieu du rêve, de l'illusion, de l'invention, du monde créé, ou recréé selon les lignes de force d'une personnalité. Or, on sait qu'en ce qui concerne O'Neill, le rêve devait le conduire à sa propre réalité, à sa propre vérité. et, en dernier lieu, à la victoire : ainsi le rêve le portait-il au cœur du réel : "in this faith I live: That if I have the "guts"....to follow the *dream* and live for that alone, then my *real* significant bit of truth, and the ability to express it, will be conquered in time....after the struggle has been long enough and hard enough to merit victory" (7) (c'est nous qui soulignons). Rêve et réalité recouvrent la double nature de l'homme, et jouent sur une ambivalence fondamentale.

Dans cette comédie "soaked in...nostalgia", selon l'expression de Raleigh, on sent partout à l'œuvre une "gentle nostalgic melancholy" (8). Le temps évoqué dans ce genre de pièce n'est pas tellement le passé, que le souvenir du passé : "The flavor of a certain past, not as it was but as it is remembered, will be (or should be) recaptured" (9). Il s'agit donc bien d'une sorte de "recherche du temps perdu", d'une réflexion, ou d'un rêve du, ou sur, le passé ; O'Neill lui-même parle de "comedy of recollection", de "dream walking", et il précise ainsi son propos : "My purpose was to write a play

true to the spirit of the American large small-town at the turn of the century. Its quality depended upon atmosphere, sentiment, an exact evocation of the mood of a dead past" (10). Passé révolu que le poète ressuscite en évoquant l'année 1906 dans une petite ville importante qui rappelle New London où sa famille possédait une maison, et en mettant en scène les Miller qui font penser en partie à la famille O'Neill au début du siècle. On peut ainsi inclure *Ah, Wilderness!* dans les "conscious and unconscious autobiographical dramas of Eugene O'Neill" (11). Autobiographie idéalisée que ce rêve du passé, que cette quête de sa jeunesse perdue, d'une jeunesse qu'il n'eut en fait jamais ("a nostalgia for a youth I never had"), et qu'il transforma, ou inventa rétrospectivement, par une sorte de thérapie compensatrice (wish-fulfillment) : "That's the way I would have liked my boyhood to have been ... It was a sort of wishing out loud" (12). Ceci explique pourquoi la pièce est nimbée de tendresse, d'indulgence et de compassion, comme le remarquait Brooks Atkinson le lendemain de sa création, le 3 octobre 1933 : "O'Neill has a capacity for tenderness that most of us never suspected ... Mr O'Neill's point of view is full of compassionate understanding" (13).

Ah, Wilderness! est le résultat d'un dur labeur de transformation intérieure, effectué dans *Days Without End*; la pièce bénéficie de la sorte d'un équilibre, d'un répit momentanés au milieu des tragédies qui l'entourent. D'autre part cette comédie constitue la préfiguration et le versant lumineux du tragique *Long Day's Journey Into Night*, et à ce titre seul elle mériterait déjà l'attention qu'on peut lui porter. Face au pessimisme de la tragédie, elle oppose espoir et optimisme. L'aventure du bar n'ayant laissé à Richard que de mauvais souvenirs, sa mère dit à son époux Nat Miller : "And I don't think we'll ever have to worry about his being safe - from himself - again".

L'optimisme de la pièce reflète celui de l'époque. En 1906 les guerres et l'Europe étaient loin, l'euphorie régnait dans ce coin de Nouvelle-Angleterre qui résumait l'Amérique : "Historically if one belonged to the right class and lived in the right place, this era in American history was in many respects a national idyl" (14). L'idylle était d'autant plus joyeuse que l'auteur a situé sa pièce le 4 juillet 1906. Or, en cette année-là les festivités commémorant l'Indépendance étaient beaucoup plus exubérantes et généralisées qu'aujourd'hui, et duraient plus longtemps. Le pays en liesse était animé, comme les personnages dans *Ah, Wilderness!*, de l'esprit du "quatre". Les "Bacchus devotees" comme Sid s'en donnaient à cœur joie. Le 4 juillet étant un jour exceptionnel, on pardonnait plus volontiers aux adolescents comme Richard Miller, de rentrer ivre après minuit, sous le toit familial. Les enfants faisaient éclater des pétards, - comme Tommy -, depuis la veille même, le 3 juillet. Il y avait des grands dîners de famille comme chez les Miller. Cependant, dans ce concert de réjouissances il pouvait y avoir des notes discordantes, comme celles que fait retentir Richard qui en appelle aux mânes de la guillotine eux-mêmes pour qu'ils viennent supprimer quelques notables capitalistes tels que Pierpont Morgan. Le vent de la révolte est toujours vivant le 4 juillet ; voici ce qu'en dit John Henry Raleigh : "Richard's speech is a reminder that this same period saw a great deal of social ferment, for this was the era of the Progressivists, one of the great reform movements in American history" (15). Mais n'oublions pas qu'il s'agit d'une comédie, et tout l'effet que produit cette

fulmination sur Nat Miller se réduit à cette remarque humoristique : "I've always found I've had to listen to at least one stump speech every Fourth". Le ferment intellectuel et culturel de l'époque qui devait bientôt amener la renaissance poétique de 1912 avec l'imagisme, et le développement artistique de l'Armory Show en 1913, trouve un écho dans le florilège littéraire de *Ah, Wilderness!* dû à l'admiration passionnée de Richard pour la littérature, angliase tout particulièrement. On entend tour à tour des vers de Swinburne, des passages tirés de George Bernard Shaw, d'Oscar Wilde. Ceci rappelle l'impact de la littérature européenne de la fin du XIX^{ème} siècle, sur l'Amérique. La nostalgie du passé s'exprime encore dans la manière quelque peu désuète du traitement comique. Le premier Nat Miller, l'acteur George M. Cohan n'était pas enthousiasmé par les "plaisanteries vaudevillesques" de la pièce. Mais on peut répondre à cela en invoquant le genre de la comédie nostalgique et domestique qui reprend les vieilles plaisanteries du bon vieux temps (the good old days). A l'heure actuelle certains sujets - tels que les difficultés de l'adolescence, font l'objet d'études psychologiques ou psychanalytiques dont il ne serait pas de bon ton de trop se gausser ; mais en 1906 régnait de ce côté plus de liberté, ou s'imposait moins de science : "... it is true that *Ah, Wilderness* runs on time-honored rails. The sustaining joke is, of course, Richard's growing pains. Adolescence, while painful to the young person undergoing it, is, or used to be in "the good old days", inexpressibly funny to the observing adult" (16). Dans la même veine sont des procédés comme la prononciation comiquement fautive de certains mots ('Gaol' par exemple, dans "Reading Gaol"), ou la distribution qui met en scène des types familiers (17), bien que ceux-ci aient été inspirés à O'Neill par la famille Mc Ginley de New London, en bonne part. D'autres moyens classiques permettant de dater une pièce, sont ici utilisés dans le but de recréer un climat vieillot, tout à la fois attendrissant et comique, tel celui que pouvaient créer chez les spectateurs américains de 1933, les chansons à la mode d'alors, et qui donnent plus que nul autre procédé d'ailleurs, la nostalgie du temps englouti. O'Neill, nous dit Raleigh, choisit avec grand soin toutes les chansons. La majorité d'entre elles date de 1906, mais d'autres sont plus anciennes, ce qui permettait à Belle, la prostituée, à l'acte III, de se moquer du trou dans lequel vivait Richard : "Say, George, is 'Bedelia' the latest to hit this hick burg? Well, it's only a couple of years old! You'll catch up in time!" Bedelia est aussi la seule chanson comportant "conscious or visible "Irishism" in what is otherwise a completely Yankee play" (18).

Enfin, ce qui est davantage dans le caractère de la 'Nostalgic Family Comedy' que dans celui d'O'Neill, c'est l'aspect de "décence" morale, la pureté de mœurs (qualifiée par d'aucuns de "sexual anesthesia") de Richard, ainsi que l'honnêteté, le respect, et l'affection qui existent entre père et fils, assez différents des sentiments d'inimitié ou de rancœur qu'on trouve dans *Long Day's Journey Into Night*. La famille idéale américaine, de classe moyenne, donne certes au lecteur sans a priori, la "nostalgia of the good family life" (19).

On ne s'étonnera donc plus qu'on ait pu parler de la pièce en des termes chaleureux - "warm and wonderful" - que les personnages soient apparus comme vitalisés par la mémoire - "energized by memory" - et que,

somme toute, cette comédie ait été un succès en 1933 avec soixante représentations ; car "in spite of its dreadful title, *Ah, Wilderness!* is a true and congenial comedy" (20).

L'attitude : "real America" et la comédie domestique

Le comique est une attitude face à la vie, aux êtres et aux événements ; c'est aussi un regard qui discerne les absurdités et l'écart qu'il y a entre le rêve et la réalité, entre l'idéal et les pièges du réel, de la vie quotidienne, des faiblesses humaines. A propos du jeune héros de *Ah, Wilderness!* Frederick Carpenter rapporte : "When drunk, "he laughs with a double-dyed sardonicism". He sees the absurdity of the conventional values, but his author also sees the absurdity of his wholesale revolt" (21). En somme si le rêveur condamne la banale réalité au nom d'un idéal supérieur, la réalité se venge en démasquant le superbe isolement du rêveur. Le comique, comme Bergson et à sa suite bien d'autres l'ont remarqué, n'est possible qu'au sein d'un groupe. Le rire est un geste social. Ici donc, le groupe - c'est-à-dire la famille américaine de classe moyenne - ramène l'individu à sa juste place : celle d'un rêveur qui tombe dans la trappe de l'ivrognerie. Le réel châtie l'orgueilleux idéal.

Dans son commentaire sur *Ah, Wilderness!* O'Neill, à propos de son attitude vis-à-vis du sujet, notait : "To me, the America which was (and is) the real America found its unique expression in such middle class families as the Millers, among whom so many of my own generation passed from adolescence to manhood" (22).

L'humour, attitude bienveillante du rire, ne quitte guère l'œil d'O'Neill, comme le relève Gilbert W. Gabriel : "For here is the cavernous eye of O'Neill doing nothing except twinkle". Dans cette pièce unique du dramaturge, l'attitude est délibérée, le choix de l'intelligence plutôt qu'une domination par la sensibilité, est net : "And here are at least six or seven of the former O'Neill's pet tragic situations - of misunderstood boyhood, for instance, and of gentleman and prostitute, and of drunkard and spinster - all treated to the very opposite of their old-time terror and tears, all given the benefit of a quiet but unmistakable and contagious chuckle" (23). Ce gloussement "in petto" se communique en effet à ses personnages qui sont même souvent pris de fou rire, mais il faut bien admettre que l'on rit davantage sur la scène que dans la salle. Les indications scéniques concernant le rire sont innombrables : "(scandalized, but laughing).....the others laugh.....(They all laugh now, taking this as a cue). (pp. 198, 195). "They all laugh. Even Lily cannot suppress a smile" (p. 191). Lily, la mélancolique tante célibataire, se laisse, elle aussi, entraîner au fou rire : "They are again all laughing - Lily, hysterically. (p. 132). Même le romantique Richard cède au rire : "(The children, even Richard, explode into laughter) (p. 226) - "(Every one goes off into uncontrollable laughter)" (p. 227). En se mettant en scène, le poète n'hésite pas à rire lui-même de son propre personnage, tel qu'il était dans ses jeunes années, avec ce mélange de "radicalism and romanticism" qui était sien, et qu'il "recapitulated in the self-caricaturing portrait of Richard Miller in *Ah, Wilderness!*" (24). Le rire fait reculer l'amertume avec laquelle O'Neill aurait pu voir, en d'autres circonstances, le personnage du père, Nat Miller.

Son attitude ici, envers ce personnage, est exceptionnellement clément : "Even the father, - indeed, *especially* the father - is treated with uncommon affection. If Richard is the hero, he divides the role with Nat Miller.....he is "a fine man" and the antithesis of all the other fathers in O'Neill's plays" (25).

Si les faiblesses des personnages sont mises en relief, elles ne sont pourtant pas durement exposées. Le point de vue reste empreint de bonhomie. Celle-ci se traduira, au niveau des personnages, par une semblable bonhomie, par un optimisme répercutés : ainsi la conduite de Richard ne donne pas lieu à un accès de sévérité chez le père, ou du moins est-il vite réprimé : "experiments of Richard Miller are regarded with mingled mirth and mild concern by the loving father of the family". Nat Miller garde "une attitude amusée" face à la rébellion de Richard (26). Et puis, dit-il, "he's so darned innocent inside" (p. 268). Mrs. Miller est la mère américaine angoissée, craintive pour ses enfants, mais toujours indulgente pour leurs frasques répétées. Quant à Lily, si souvent "stiff and silent", son point de vue demeure grave et moral : rire de Sid en état d'ivresse ne fait qu'augmenter sa faiblesse : "you shouldn't..... - and we're all responsible - making it easy for him - we're all to blame and all we do is laugh!" (p. 233). Lily, c'est la voix de la Nouvelle-Angleterre puritaine, de la femme américaine du "W.C.T.U." dont Sid fait une bonne plaisanterie (p. 190) (Women's Christian Temperance Union) ; car Lily demeure isolée dans son point de vue, et Nat Miller, dans sa réplique à sa sœur "(worriedly) Now, Lily, now, you mustn't take on so. It isn't as serious as all that" (p. 233), reflète l'attitude de cette classe moyenne américaine de 1906 qui ne voyait pas de mal dans une faiblesse passagère du 4 juillet, conformément à la règle de la "nostalgic family comedy" : "For *Ah, Wilderness!* is indeed a blissful dream.....This Sid Davis is a drunk, but.....In his drunken state, far from stupefied, he radiates happiness" (27). Arthur, le plus âgé des quatre enfants Miller mis en scène, est comique dans la raideur de sa dignité offensée (p. 264). Quant à Richard, "In manner", disent les indications scéniques, "he is alternately plain simple boy and a posey actor playing a role" (p. 193), mais le mal lui demeure étranger car "living in the real America of 1906, a member of the middle class Miller family", il demeure "untouched by evil impulses, free of corruptive influences". En bref l'optimisme est de règle (même Lily le prêche à Richard quand besoin est), et pour Nat Miller, avec Essie à ses côtés, le "désert" devient paradis : "*Wilderness is Paradise enow*" (28).

On peut mesurer la distance de l'illusion théâtrale dans *Ah, Wilderness!* si l'on se souvient que la réalité vécue par O'Neill en 1906 était quelque peu différente de celle de son héros mi-réel, mi-imaginaire : le bon temps existait pour Eugène en cette année-là, car, en l'absence de ses parents partis en voyage en Europe, lui et son frère Jamie fréquentaient les salles de bars et les bordels (29) avec impunité. La réalité de Richard c'était donc celle d'un rêve de lui-même, assez différent de sa réalité pratique, mais fidèle à sa réalité idéale et idéaliste. Et puis *Ah, Wilderness!* est plein d'échos autobiographiques : Nat Miller, dit-on "is based on Fred Latimer, for whom O'Neill worked on the New London Telegraph". On trouve aussi le rappel de "his love affair with Maibelle Scott through Richard's romance with Muriel Mc Comber", ainsi que bien d'autres portraits de premier ou de second plan, des habitants de New London (30). O'Neill a évoqué véritablement la structure socio-

économique de la "large small-town in Connecticut". Il n'est pas jusqu'aux anecdotes qui ne soient conformes au réel : ainsi l'allergie de Nat au "bluefish", et son histoire cent fois répétée du sauvetage héroïque à la nage, qui fait rire sous cape les esprits frondeurs, faisaient partie du répertoire de James O'Neill (31). On le voit, la réalité est bel et bien là, comme il l'affirmait déjà au début de sa carrière, jouant le rôle de toile de fond dans son œuvre, et prouvant, disait-il, "that I have not written out of the top of my head" (32).

Conforme à la réalité américaine est encore le souci majeur du couple Miller, c'est-à-dire l'éducation de leurs enfants, souci qui est toujours vivace chez les familles américaines aujourd'hui d'ailleurs (33). Même les livres sur les rayons de la bibliothèque, que "the family really have read", correspondent à ceux qu'O'Neill pouvait lire en 1906, et qui étaient moins sombres que ceux de la même bibliothèque en 1912, dans *Long Day's Journey Into Night*.

Mais le réalisme de *Ah, Wilderness!* n'est pas totalement d'ordre sentimental. Derrière celui-ci perce l'ironie, la critique à moitié formulée : telle apparaît la description du salon des Miller dont le mauvais goût bon marché est mis en relief par l'œil critique de l'auteur : "The room is fairly large.....furnished with scrupulous medium-priced tastelessness of the period..... A medium-priced inoffensive rug covers most of the floor. The walls are papered white with a cheerful ugly blue design" (p. 185).

Le point de vue critique est celui de toute écriture comique : aussi, en accord avec le mauvais goût du salon, sera décrit le geste d'un Nat Miller, pris de vin à la suite de son après-midi du "Fourth" en compagnie de Sid ; tout ébaudi, Nat tape sa femme "jovially on her fat buttocks". Dans *Ah, Wilderness!* le comique va de la farce au drame, en passant par l'aimable plaisanterie, ou le jeu de mots plus ou moins raffiné à la Sid (".....he's mighty like a Rose -velt" (p. 189) - ("Waterwagon - Waterbury - Waterloo!", p. 188). La comédie dépeignant l'homme dans ses activités les plus prosaïques, la table inspire manifestement les esprits gourmands des petits et des grands. Richard, le pur et romantique Richard est pris en flagrant délit de gourmandise, et châtié par là, instantanément, pour son mépris des nourritures terrestres (p. 217). Tommy, lui, ne fait pas tant d'embarras : "Gee, I love lobsters" (p. 220) s'écrie sa jeune bouche affamée. Le bon vin et la bonne chère font rougir la trogne de Sid qui est déjà "short and fat, bald-headed, with the Puckish face of a Puck's Bad Boy who has never grown up" (p. 188). Sa silhouette contraste cocassement avec celle du grand et maigre Nat Miller, un peu à la manière du couple Don Quichotte-Sancho Panza.

L'effet de contraste est un ressort bien connu du comique ; *Ah, Wilderness!* en offre quelques exemples savoureux : - on se réjouit de se sentir si bien chez soi ; rien de tel que la maison ; mais on a oublié les pétards du "Fourth" de cet insupportable marmot, Tommy, qui s'en donne à cœur joie : "Sid....."there's no place like home (As if to punctuate this remark, there begins a series of bangs from just beyond the porch outside" (p. 189). Un moment après : "Well" s'exclame soulagée Mrs Miller, "I've made him go out back at last. Now we'll have a little peace (As if to contradict this, the bang of firecrackers and torpedoes begins from the rear of the house..." (p. 189) - Ou bien, plus loin, Richard plein de la pensée de Muriel, est admiré par sa sœur

Mildred car il est amoureux, et le rêve d'amour les transporte, tandis que, près d'eux, l'oncle amoureux de la dive bouteille, somnole, et commence à ronfler (p. 274).

Toute attitude faisant fi du réel, ou révélant une inadaptation à celui-ci, donne lieu à des moqueries, pour ramener le rêveur, l'idéaliste ou les grandes personnes comme dans les exemples ci-dessus, aux réalités immédiates, et dans le sein de la communauté, châtiant par là les intentions d'isolement, le désir de solitude ou de singularité : ainsi les deux personnages qui prêtent le flanc, en général plus que les autres, à ce type de critique, et suscitent la moquerie, sont Lily, par sa raideur mélancolique, son refus, et Richard, par ses envolées lyriques hors de propos, sa superbe, et son aveuglement sur ses faiblesses. La confrontation avec la prostituée met celle-ci en lumière, et l'on voit le rêveur qui trébuche sur les pierres de la dure et souvent laide réalité. Elle le fait finalement chuter, au propre plus qu'au figuré, bien sûr (acte III, scène 1) - Comique aussi est l'inadaptation de l'adulte à son rôle d'éducateur en matière de sexualité : "So, darn it, you've got to know how to - I mean, there are ways and means - (Suddenly he can go no farther and winds up helplessly). But, hell, I suppose you boys talk all this over among yourselves and you know more about it than I do. I'll admit I'm no authority" (p. 295).

Enfin, en ce qui concerne la structure de la comédie elle-même, rappelons qu'elle fait jouer le ressort classique du comique, et même parfois du drame, ou de la tragédie : le malentendu, par l'intermédiaire du personnage de Mc Comber, le puritain trouble-fête, qui finira, au dernier acte, par renoncer à son attitude d'opposition, pour la plus grande joie de tous. Cependant sa présence dans la pièce agit comme révélateur d'autres éléments, qui, bien qu'éloignés du genre tragique, tendent cependant à introduire une note songeuse, une note d'amertume, dans cette comédie d'apparence légère, sans conséquence.

La vision et le chant au désert - ou "high comedy", et l'éclatement du genre

On ne saurait nier que la lecture de la pièce qui fut conçue comme un "intermède" comique, ne laisse parfois une impression de mélancolie, sinon de tristesse, ou presque de tragique, malgré le contexte et l'intention comique : "At the heart of high comedy, there is always a strain of melancholy, as round the edges there is all gaiety and ebullience and glitter"; remarque Louis Kronenberger dans *The Thread of Laughter* (34). Or, c'est bien de "high comedy", ou de grande comédie qu'il s'agirait si l'on considère avec Jacob H. Adler qu'O'Neill, par son traitement des personnages, a fait éclater le genre strict de la "nostalgic family comedy", pour créer une comédie d'un style supérieur ; en présentant le portrait d'un certain type d'adolescent éternel, en présentant l'histoire et l'échec de Sid et de Lily, en reconnaissant l'existence d'un certain malaise (d'aucuns diront "mal"), "in creating round human beings, and in dealing seriously with the affection and passion of love, *Ah, Wilderness!* strains the genre..." ; "Therefore it moves, atypically, toward the more serious" (35). Les personnages, Richard en particulier, possèdent des qualités de "round characters" : aussi sont-ils

capables de croissance, et peuvent-ils aussi nous émouvoir, nous surprendre. Mais, restant des types de comédie, ils mêlent l'universel à l'individuel. De plus, par l'introduction du personnage de l'adolescent romantique, l'aura de poésie qui entoure le sujet tragique, fait son apparition. La comédie se défie de la poésie, sauf si celle-ci reste proche du folklore, comme celle que proposait le Misanthrope à l'auteur du méchant sonnet, ou comme celle, déformée, des autres personnages de *Ah, Wilderness!* qui ne comprennent pas toujours les allusions littéraires, et pour qui tout cela se réduit à "those darned books" (p. 271, dit Mrs Miller). Richard, même lorsque son idylle s'est heureusement résolue, demeure le représentant d'une jeunesse encline au rêve, donc potentiellement tragique, car le rêve poétique et romantique est voué à se heurter aux prosaïques réalités, donc aux déceptions, aux désillusions. O'Neill n'a-t-il pas peint dans *Diff'rent* "the eternal, romantic idealist who is in all of us - the eternally defeated one?" (36) D'où le pessimisme sous-jacent qui perce au travers de l'air de gaieté des jours de fête. C'est justement les jours de fête que le poète peut se sentir le plus seul, le plus désarmé. D'autre part, l'emploi de certains mots n'est pas sans importance, et la répétition fréquente du mot "tragique" - dans les indications scéniques la plupart du temps - des mots "sadness", "melancholy", "gloom", a le même pouvoir envoûtant sur le lecteur que peut avoir la chanson sentimentale et triste d'Arthur, sur son auditoire (Act III, scene 2, p. 257). Le mot possède un pouvoir mimétique qui reproduit fidèlement l'état qu'il évoque. Bien évidemment, une pirouette cocasse permet au dramaturge de faire tourner court ce qui pourrait changer trop profondément le ton du texte : ainsi, le souhait de Richard à l'acte I est spécialement comique au XX^{ème} siècle : "Darn Tommy and his darned firecrackers!.....Darn the Fourth of July, anyway! I wish we still belonged to England!" Dès lors son indignation devient risible : "(He strides off in an indignant fury of misery through the front parlour)" (p. 209). Il y a une sorte d'oscillation entre le gai et le triste comme entre le chaud et le froid, une incertitude sur le genre comique, dramatique, ou tragique. L'atmosphère et l'humeur, même une fois le plus gros de l'orage passé, reste fréquemment pesante : "The atmosphere is as stiltedly grave as if they were attending a funeral service" (p. 263) - "(with despairing pessimism)....(with a sinister smile).....Richard sits in tragic gloom", p. 271). L'ironie, souvent évidente de la pièce, contrairement à l'humour, ne prédispose pas au rire amusé, bon enfant, mais plutôt à la satire acerbe, telle que Richard la manie bien souvent. Enfin les tableaux sentimentaux où entrent des éléments naturels : la mer, la clarté lunaire, contiennent des harmoniques parfois bien proches du tragique : ainsi lorsque, à la fin de la pièce, la silhouette de Richard, immobile dans une pose hiératique, au clair de lune, attendrit son père, celui-ci se prend à méditer sur l'amour dans sa jeunesse, et, en espérant que sa présence l'accompagne jusqu'à la fin de sa vie, il s'exclame : "Well, Spring isn't everything, is it, Essie? There's a lot to be said for Autumn. That's got beauty, too. And Winter - if you are together" (p. 298). Si l'on se souvient de la fin tragique de *Long Day's Journey Into Night* et du drame vécu par O'Neill dans sa jeunesse, on ne peut pas ne pas sentir tout ce que les dernières paroles de Nat Miller contiennent de déchirement potentiel : "If you're together".

Pour plusieurs critiques, il existe un courant de désespérance dans la pièce, tandis que d'autres ont rejeté celle-ci comme étant sans importance.

Thomas Van Laan, lui, l'a étudiée avec soin car il considère qu'elle est "far more complex than has yet been realized" (37).

L'interprétation qu'il donne de *Ah, Wilderness!* est sombre, mais nuancée, et paraît souvent juste. Selon ce critique, le titre même orienterait vers une interprétation de la pièce mettant l'accent sur le "désert" de l'existence, avec le "ah" (changé du "oh" de la traduction du *Rubaiyat of Omar Khayyam* de FitzGerald) signifiant plutôt regret et mépris. Ce qu'il faut retenir, c'est d'une part l'écart entre vision et expression : "although the vision of the Millers' world which O'Neill presents is a dark one, in form he never entirely breaks with the genre of nostalgic family comedy and this ending is appropriate to the genre". D'autre part Van Laan suggère que les personnages dans la scène finale baignée de lune, succombent, comme à l'acte III, scène 2, à un attrait larmoyant : "instantly surrender to the maudlin lure" (38). Si cette interprétation est séduisante, elle ne rend cependant pas compte des multiples aspects que recouvre le mythe lunaire, et l'on sait qu'O'Neill jusque dans les titres de ses pièces a utilisé la richesse imaginative qui s'attache à la lune. On pourrait voir dans la scène deux de l'acte trois "l'action puissante et incontrôlable" de l'inconscient symbolisé par la lune, et sur lequel agit la musique ; et dans le dernier tableau, "la Déesse de l'Immortalité", de la fécondité, qui donne longue vie à l'amour (39). En dernier lieu, Van Laan souligne à juste titre l'ambivalence de la vision d'O'Neill dans *Ah, Wilderness!* : "Despite his critical attitude, O'Neill never wholly succeeds in detaching himself - or us - from the values in which the Millers try to believe" (40). O'Neill n'a qu'un pied dans la comédie, l'autre reste dans la tragédie. Et c'est aussi cela qui fait la richesse de la pièce. Travis Bogard, dans son excellente étude sur cette comédie nous offre une explication de ce phénomène en montrant comment O'Neill a pu préserver l'aspect comique de *Ah, Wilderness!* en dédoublant les personnages de James et d'Ella O'Neill : Sid-Nat d'un côté, et Essie-Lily de l'autre ; l'homme et son double, le héros et son alter ego, constituaient un procédé que le dramaturge avait déjà utilisé avant d'écrire *Ah, Wilderness!* : "The division of his mother and father into two roles in *Ah, Wilderness!* alone makes possible their presentation in a comic context". Et ce contexte est encore préservé grâce à l'idéalisation de la réalité autobiographique, et de son propre personnage en particulier : "The dark currents moving in the play are not to be suspected from the placid surface. The comedy denies them by perfecting imperfections and making pain impossible" (41).

Dans le *New York Tribune* du 13 février 1921, O'Neill, à propos de *Diff'rent*, écrivait : "...we are tragic figures, and also fit subjects for the highest comedy, were one sufficiently detached to write it". Paroles annonciatrices du détachement réalisé dans et par l'écriture de *Ah, Wilderness!* Détachement, délassement, recreation bénéfiques pour l'auteur tragique, comme le furent sans doute, dans une tout autre veine, *Les Plaideurs* pour Racine. Paroles révélatrices aussi de la vision unitive du dramaturge qui ne séparait pas tragédie et grande comédie, et pour qui un apparent pessimisme était l'expression d'un "higher optimism, not skin deep, which is usually confounded with pessimism" (42). Poète tragique, ainsi qu'il se voulait lui-même, O'Neill a, en écrivant son "intermède" comique, haussé le genre de la "nostalgic family comedy" au rang de grande comédie, et enrichi par là

le répertoire théâtral américain, ainsi que quelques critiques ont pu le remarquer en soulignant l'importance d'une pièce par ailleurs assez peu étudiée. Dans la comédie qui est un présage du chef-d'œuvre à venir - *Long Day's Journey Into Night* - le rêve a transfiguré la réalité à laquelle revint l'auteur en fin de vie, et c'est peut-être grâce au présent que la nuit lui fit, de *Ah, Wilderness!*, qu'il fut capable enfin, de "confronter [ses] morts". En effet, comme l'on sait, le rêve nous est donné pour soulager le subconscient d'un poids intolérable d'une part, ou/et d'autre part, pour nous indiquer une voie à suivre, ou pour nous avertir d'un danger. En d'autres termes, le rêve éclaire ce que l'on nomme "réalité". Or, *Ah, Wilderness!* en présentant "both the light and dark side of the dramatist vision of family life" (43) a fait en même temps de l'"inconscient" (nous préférierions dire "subconscient") du poète "le réceptacle de l'inconscient collectif américain", comme le fait voir fort judicieusement Raleigh : "For what can one say but that out of one dream came the sin, the greed, the crime, the brutality, the pain, the labor, the agony, the blood, and the guilt of American history (*Desire*) and that out of the other (*Ah, Wilderness!*) came its gentleness, decency, simplicity, and laughter?" (44).

L'intermède comique d'une époque heureuse, 1906, contenait pourtant le ferment d'un temps troublé, 1912 (*Long Day's Journey*), et faisait pressentir des jours moins favorables - en un siècle de divorces multiples - à des unions paisibles comme celle de Nat et Essie Miller, ainsi que les dernières pièces d'O'Neill tendraient à le prouver : "*Ah, Wilderness!* is the idyllic prelude to the more troubled but equally firm marriages that occupy the scene in the late plays" (45).

La réalité tragique était toujours la plus forte pour O'Neill. Elle était pour lui synonyme de beauté, de vérité, d'espoir : "To me, the tragic alone has that significant beauty which is truth. It is the meaning of life - and the hope. The noblest is eternally the most tragic" (46).

Même en écrivant son "intermède", O'Neill est resté fidèle à lui-même.

Colette GERBAUD
Université de Reims

NOTES

- (1) Leonard CHABROWE, *Ritual and Pathos, the Theater of O'Neill*, Lewisburg, Bucknell Univ. Press, London, Associated University Presses, 1976, p. 192.
- (2) Travis BOGARD, *Contour in Time, The Plays of Eugene O'Neill*, New York, Oxford Univ. Press, 1972, p. 355 ; voir note 8 ; "... the paying of an old debt on my part - a gesture toward more comprehensive, unembittered understanding and inner freedom -...".
- (3) Oscar CARGILL, editor, *O'Neill and His Plays, Four Decades of Criticism*, New York University Press, 1961, p. 194.
- (4) Richard Dana SKINNER, *Eugene O'Neill, A Poet's Quest*, New York, Toronto, Longmans, Green and Co., 1935, p. 227.
- (5) *Ibidem*, p. 232.
- (6) Travis BOGARD, *op. cit.*, p. 282.

COUP DE THEATRE n° 9
COMEDY, COMEDIE

- (7) *O'Neill and His Plays*, op. cit., p. 102.
- (8) Eugene O'NEILL, *The Plays of Eugene O'NEILL*, New York, Random House, 1948, p. 298. A partir de maintenant les références seront indiquées entre parenthèses.
- (9) Travis BOGARD, op. cit., p. 282.
- (10) Edwin A. ENGEL, *The Haunted Heroes of Eugene O'Neill*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, cité p. 271.
- (11) Travis BOGARD, op. cit., p. 200.
- (12) Edwin A. ENGEL, op. cit., p. 272.
- (13) Horst FRENZ, *Eugene O'Neill*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1971, p. 73.
- (14) John Henry RALEIGH, *The Plays of Eugene O'Neill with a Preface by Harry T. Moore*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois Univ. Press, 1965, p. 81.
- (15) *Ibidem*.
- (16) *Ibidem*, p. 82.
- (17) *Ibid.*, p. 83 : "Sid, the drunken clown, Norah, the good-natured but stupid serving girl, Arthur the stuffed-shirt, Essie, the bustling good-natured mother, these are all familiar types..."
- (18) *Ibidem*, p. 78. Raleigh fait une étude détaillée des illustrations musicales de la pièce, à laquelle pourront se reporter les lecteurs ou spectateurs intéressés.
- (19) Tom SCANLAN, *Family, Drama and American Dreams*, Westport, Conn. London, England, Greenwood Press, 1937, p. 110.
- (20) *Ibidem*, p. 106. Horst FRENZ, op. cit., p. 73.
- (21) Frederic CARPENTER, *Eugene O'Neill*, New York, Twayne Publishers, 1964, p. 147.
- (22) Doris V. FALK, *Eugene O'Neill and the Tragic Tension*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers Univ. Press, 1958, p. 145.
- (23) *O'Neill and His Plays*, op. cit., p. 194.
- (24) Travis BOGARD, op. cit., p. 28.
- (25) Edwin A. ENGEL, op. cit., p. 273. Cf. la description de Nat Miller dans la pièce, p. 188 : "...he has fine, shrewd, humorous gray eyes".
- (26) Edwin A. ENGEL, op. cit., pp. 272, 276.
- (27) *Ibidem*, p. 274.
- (28) *Ibidem*, pp. 274, 275.
- (29) Travis BOGARD, op. cit., p. 359.
- (30) *Ibidem*, pp. 357-358.
- (31) *Ibidem*, p. 358.
- (32) *O'Neill and His Plays*, op. cit., p. 195.
- (33) John Henry RALEIGH, op. cit., p. 138.
- (34) Louis KRONENBERGER, *The Thread of Laughter*, New York, Alfred A. Knopf, 1952, p. 5.
- (35) Jacob H. ADLER, "The Worth of Ah, Wilderness!", dans *Modern Drama*, Vol. 3, Décembre 1960, n° 3, pp. 288, 287.
- (36) *O'Neill and His Plays*, op. cit., p. 104.
- (37) Thomas F. VAN LAAN, "Singing in the Wilderness: the Dark Vision of Eugene O'Neill's Only Mature Comedy", dans *Modern Drama*, Vol. XXII, March 1979, n° 1, p. 10.
- (38) *Ibidem*, p. 16.
- (39) Esther HARDING, *Les Mystères de la Femme*, Paris, Payot, 1976, p. 177.

C. GERBAUD
REVE ET REALITE DANS *AH, WILDERNESS!* D'EUGENE O'NEILL

- (40) Thomas VAN LAAN, *op. cit.*, p. 17.
- (41) Travis BOGARD, *op. cit.*, p. 361.
- (42) *O'Neill and His Plays*, *op. cit.*, p. 104.
- (43) Virginia FLOYD, editor, *Eugene O'Neill, A World View*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1979, p. 283.
- (44) John Henry RALEIGH, *op. cit.*, p. 296.
- (45) *Ibidem*, p. 139.
- (46) *O'Neill and His Plays*, *op. cit.*, p. 104.