



HAL
open science

“ He don’t belong ”, la communauté impossible : les paradoxes de l’écriture dans l’oeuvre théâtrale de Eugène O’Neill
Gwenola Le Bastard

► **To cite this version:**

Gwenola Le Bastard. “ He don’t belong ”, la communauté impossible : les paradoxes de l’écriture dans l’oeuvre théâtrale de Eugène O’Neill. Littératures. Université Rennes 2, 2012. Français. NNT : 2012REN20061 . tel-00782771

HAL Id: tel-00782771

<https://theses.hal.science/tel-00782771>

Submitted on 30 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2 HAUTE BRETAGNE
Ecole doctorale - Arts, Lettres, Langues

THÈSE
pour obtenir le titre de
Docteur de l'Université Rennes 2

Discipline : Etudes Anglophones

Présentée par
Gwenola LE BASTARD
Préparée à l'Unité de recherche ACE 1796
Anglophonie : communautés, écriture

« HE DON'T BELONG »

**La communauté impossible : les paradoxes de
l'écriture dans l'œuvre théâtrale de Eugene O'Neill**

Sous la direction de M. le Professeur Benoît TADIÉ

Thèse soutenue le 8 décembre 2012
Devant le jury composé de :

Mme le Professeur Élisabeth ANGEL-PEREZ (Université Paris IV Sorbonne)
M. le Professeur Robert DOWLING (Central Connecticut State University)
M. Anthony LARSON, Maître de conférences (Université Rennes 2 Haute
Bretagne)
Mme le Professeur Marie-Christine LEMARDELEY (Université Sorbonne
Nouvelle Paris 3)
M. le Professeur Benoît TADIÉ (Université Rennes 2 Haute Bretagne)

A Pierre, pour son infinie patience et son soutien sans égal.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude au Professeur Benoît Tadié qui a su, durant ces années de recherche, m'accompagner, me guider, me conseiller et me faire part de ses idées. Sa disponibilité et la richesse de ses remarques m'ont été d'une aide inestimable pour mener à bien l'écriture de cette thèse. Je le remercie pour la confiance, le soutien, la bienveillance et la sympathie qu'il m'a témoignés tout au long de ces années. C'est avec grand plaisir que je soutiens aujourd'hui sous sa direction.

Je remercie également toutes les personnes qui ont pris le temps de relire cette thèse et d'apporter leurs suggestions : Pierre Saraïs, Nawelle Lechevalier-Bekadar, Jaine Chemmachery, mes parents et mes sœurs.

Merci à ma famille et mes amis pour le soutien, les encouragements et l'affection qu'ils ont su me témoigner.

J'ai une pensée particulière pour Pierre dont la présence, la patience et les encouragements quotidiens ont rendu possible l'écriture de cette thèse.

Résumé

L'œuvre de Eugene O'Neill est souvent considérée de manière parcellaire : si la critique s'accorde sur la place canonique d'O'Neill dans le théâtre américain, c'est qu'elle choisit généralement d'occulter l'œuvre de jeunesse. Cette thèse vise à reconstruire le lien entre les pièces et les différents contextes qui se succèdent au cours de sa carrière pour mettre en évidence une esthétique du paradoxe, nourrie par des aspirations communautaires insatisfaites. Il s'agit non pas de conclure à la supériorité de l'œuvre tardive, mais de redonner sa place à l'œuvre de jeunesse, comme la matrice de l'écriture. La quête d'un sentiment d'appartenance parcourt l'œuvre dans laquelle s'exerce la tension entre scène d'avant-garde et scène commerciale, démarche individuelle et démarche collective. Le théâtre d'O'Neill est difficile à appréhender dans sa globalité tant les pièces sont irrégulières et hétérogènes. L'œuvre est cependant tendue vers une même quête : la quête d'appartenance qui transparaît aussi bien dans le contexte de production que dans l'écriture des pièces. C'est en envisageant les pièces comme un ensemble unifié autour de la recherche impossible d'une communauté que se dessine une nouvelle lecture de l'œuvre théâtrale : les paradoxes de l'écriture donnent à voir les capacités de l'œuvre à produire sa propre ambiguïté et sa propre richesse.

Mots clés :

Théâtre américain XXe siècle, Eugene O'Neill, communauté, écriture, réception, canonisation, paradoxe, approche cultural studies

Abstract

Eugene O'Neill's drama is generally approached from heterogeneous perspectives: if there is a critical consensus concerning O'Neill's canonical position in American theater, it is probably due to the critics' tendency to neglect the early plays. This dissertation aims to reconstruct the link between the plays and the shifting contexts in which they were elaborated in order to highlight O'Neill's aesthetics of contradiction fueled by an unsatisfied quest for belonging. Instead of positing that O'Neill's achievement lies in the late plays, this study aims at evaluating the early plays, as they constitute the matrix of his writing. The quest for belonging runs through O'Neill's plays, which also show a constant tension between avant-garde and commercial stage, individual and collective behavior. O'Neill's plays are difficult to apprehend, as they are extremely heterogeneous. But as a whole, they appear directed, however, toward one single pursuit: the quest for belonging which characterizes the context of production as much as the writing. By considering the plays as a whole, unified by the impossible quest for a community, one may attempt a new approach to O'Neill's works, as the contradictions inherent in the writing show how O'Neill's body of work produces its own ambiguity and interest.

Key words:

20th century American theater, Eugene O'Neill, writing, reception, canonization, paradox, cultural studies.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION : LA QUÊTE D'UNE COMMUNAUTÉ.....	13
1. PREMIERE PARTIE : LA COMMUNAUTE IDEALE.....	34
1914-1920 : LE « REBELLE ROMANTIQUE » ET LA COMMUNAUTÉ BOHÈME : UNE UTOPIE FRAGILE ?	34
CHAPITRE 1 : TRANSFIGURATION DE LA SCENE AMERICAINE.....	36
1.1.1. <i>Le théâtre américain : reflet d'une nation.....</i>	36
Transformation de la scène américaine au tournant du XXe siècle.....	36
1.1.2. <i>En marge de Broadway : ruptures et avant-gardes</i>	41
Culture mainstream vs culture dissidente	41
La dissidence artistique : les petits théâtres	44
CHAPITRE 2 : LA COMMUNAUTE UTOPIQUE ET SOCIALISTE.....	54
1.2.1. <i>Contre-culture bohème : l'idéal communautaire des Provincetown Players.....</i>	55
« The beloved community of life givers » : un idéal impossible?	55
La bohème : le stage de la vie artistique. <i>Bread and Butter</i> (1914).....	59
Mariage et union libre. <i>Now I Ask You</i> (1917).....	67
1.2.2. <i>Le théâtre bohème : un théâtre engagé ?.....</i>	76
La mer : le lieu de l'expérience communautaire? <i>Bound East for Cardiff</i> (1916)	76
La scène radicalisée : transgresser l'ordre social. <i>The Personal Equation</i> (1915).....	84
Le personnage marginalisé sur la scène bohème : les pièces noires des années 1910. <i>Thirst</i> (1916), <i>The Dreamy Kid</i> (1919).....	93
CHAPITRE 3 : LE PROJET DISSIDENT	104
1.3.1. <i>La communauté expérimentale.....</i>	105
Une scène simplifiée	105
Une esthétique amateur dissidente.....	108
Une forme transitoire. <i>Before Breakfast</i> (1916)	110
1.3.2. <i>Césure esthétique et idéologique</i>	113
Le cycle marin	113
« an unsatisfactory form »	116
1.3.3. <i>A l'horizon de Broadway.....</i>	117
La reconnaissance : <i>Beyond the Horizon</i> (1920).....	117
La communauté dissoute	122
2. DEUXIEME PARTIE : LA COMMUNAUTE DIVISÉE	130
1920-1929 : « THE SHOW BUSINESS ». DE L'UTOPIE À LA DYSTOPIE.....	130
CHAPITRE 1 : L' ENTRE-DEUX COMMUNAUTAIRE.....	132
2.1.1. <i>De la bohème à Broadway : évolution du personnage noir</i>	133
Au-delà de la petite scène: <i>The Emperor Jones</i> (1920)	133
Dans la fibre du texte : non-dits et contradictions.....	136
2.1.2. <i>O'Neill et la Renaissance de Harlem.....</i>	145
<i>The Emperor Jones</i> (1920), <i>All God's Chillun Got Wings</i> (1924).....	145

L'expressionnisme au service d'une vision primitive du personnage noir	145
Les paradoxes de la réception	155
2.1.3. <i>A la recherche du compromis</i>	161
Progression du langage	161
Utilisation du dialecte afro-américain.....	162
Réduction de la fracture linguistique.	167
Le mariage interethnique	173
CHAPITRE 2 : APPARTENANCE(S) IMPOSSIBLE(S). <i>THE HAIRY APE</i> (1922)	178
2.2.1. <i>Le paradoxe de la modernité</i>	179
Le début des années 1920 : tournant idéologique	179
Déconstruction du mode tragique	181
2.2.2. <i>Politique de l'espace</i>	183
Représentation (s) de la ville : les deux visages de Janus	183
La ville face à l'ordre menacé.....	189
Verticalité et espaces claustrophobes.....	195
2.2.3. <i>Modernité et communauté : inclusion vs exclusion</i>	201
La communauté du medium	201
Langage et exclusion	206
CHAPITRE 3 : LA MODERNITÉ À L'ÉPREUVE DU MAINSTREAM. <i>DYNAMO</i> (1929).....	212
2.3.1. <i>Famille et communauté</i>	213
La famille ou le modèle américain	213
Eclatement de la famille.....	216
2.3.2. <i>Le sacré et le profane</i>	217
La dynamo et le symbole religieux.....	217
Rhétorique de la prophétie	222
2.3.3. <i>De la dissidence au consensus?</i>	224
A la recherche d'un consensus.....	224
Un théâtre dépolitisé	225
CHAPITRE 4 : L'ÉQUATION CULTURELLE : DE BROADWAY À HOLLYWOOD. <i>STRANGE INTERLUDE</i> (1928)	229
2.4.1. <i>Quête de bonheur</i>	230
Réécriture des textes fondateurs.....	230
Le mariage de la scène à l'écran.....	235
2.4.2. <i>Quête de liberté formelle</i>	245
Hybridation du medium dramatique	245
Une pièce à succès	251
2.4.3. <i>Paradoxe culturel</i>	254
Culture <i>highbrow</i> vs culture <i>lowbrow</i>	254
Reprise parodique	260
3. TROISIEME PARTIE : LA COMMUNAUTE ABSENTE :	268
1933-1959 : RECONQUÊTE D'UN IDÉAL PERDU : "THE HOPELESS HOPE"	268
CHAPITRE 1 : « AN EXHAUSTED FORMULA » : LE THÉÂTRE DE LA RUPTURE. <i>AH, WILDERNESS!</i> (1933), <i>DAYS WITHOUT END</i> (1934).....	270

3.1.1. <i>L'Amérique commémorée : Ah, Wilderness! (1933)</i>	273
"America in miniature": rhétorique patriotique	273
Le temps de l'innocence.....	275
La famille idéale.....	281
3.1.2. <i>L'Amérique en crise : Days Without End (1934)</i>	284
« A Modern Miracle Play »	284
Réhabilitation du mariage	291
Résistances	293
CHAPITRE 2 : EXIL : LA COMMUNAUTÉ IMAGINÉE. <i>HUGHIE (1942), A TOUCH OF THE POET (1957), MORE STATELY MANSIONS (1962)</i>	301
3.2.1. <i>Le retour du cycle court. Hughie (1942)</i>	302
Nostalgie de l'esthétique bohème	303
Réécrire le passé à la lumière du souvenir.....	307
Le temps des illusions : « the pipe dreams »	311
3.2.2. <i>L'œuvre à venir : le cycle long. A Touch of the Poet, More Stately Mansions</i>	316
Clivages linguistiques et oppositions de classe	319
L'Amérique et ses possesseurs dépossédés.....	325
L'œuvre idéale : une rencontre impossible.....	331
CHAPITRE 3 : LE THÉÂTRE DES ABSENTS. <i>THE ICEMAN COMETH (1946), LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT (1956), A MOON FOR THE MISBEGOTTEN (1957)</i>	335
3.3.1. <i>La Bohème revisitée. The Iceman Cometh (1946)</i>	336
Le marchand de glace ou la mort de l'utopie.....	337
La communauté réconciliée	346
3.3.2. <i>Théâtre de l'intime. Long Day's Journey Into Night (1956), A Moon for the Misbegotten (1957)</i>	350
Le métadrame autobiographique	353
La déchirure du souvenir.....	358
« Stammering is the eloquence of us fog people » : le bégaiement poétique	366
3.3.3. <i>L'œuvre au-delà. Long Day's Journey Into Night, A Moon for the Misbegotten</i>	373
« They don't belong » : la communauté négative.....	373
Théâtre posthume, théâtre expatrié.....	379
CONCLUSION : L'ŒUVRE ET SES PARADOXES : UNE RÉCONCILIATION IMPOSSIBLE ?	384
BIBLIOGRAPHIE	393
ANNEXES	412
Annexe 1 : résumés des pièces du corpus principal.....	412
Annexe 2 : Manifestes des Provincetown Players.....	420
Annexe 3 : <i>Denial Without End</i> , Benjamin De Casseres	425
INDEX DES NOMS ET DES NOTIONS	431

Note sur les éditions utilisées pour les pièces de Eugene O'Neill :

Pour *Thirst, Bread and Butter, Bound East for Cardiff, The Personal Equation, Before Breakfast, Now I Ask You, Beyond the Horizon, The Dreamy Kid, The Emperor Jones* :

Complete Plays. 1913-1920. New York: The Library of America, 1988.

Pour *The Hairy Ape, All God's Chillun Got Wings, Strange Interlude, Dynamo* :

Complete Plays. 1920-1931. New York: The Library of America, 1988.

Pour *Ah, Wilderness!, Days Without End, A Moon for the Misbegotten, A Touch of the Poet, More Stately Mansions, The Iceman Cometh, Long Day's Journey Into Night, Hughie* :

Complete Plays. 1932-1943. New York: The Library of America, 1988.

Introduction : la quête d'une communauté

From the days when he traveled as an infant with his father's roving troupes to the last years of his life, Eugene O'Neill never "belonged" anywhere.¹

L'objet de cette étude est d'analyser l'œuvre théâtrale de Eugene O'Neill à travers la quête impossible de la communauté. Ce travail devrait permettre de justifier les paradoxes présents dans l'écriture. Il s'agira, à travers le concept de la communauté, de réévaluer les pièces comme un ensemble unifié tendant vers une même quête.

La critique face au paradoxe de l'auteur

Eugene O'Neill est traditionnellement reconnu comme le précurseur du théâtre américain, l'auteur dramatique dans le sillage duquel Tennessee Williams, Arthur Miller, Edward Albee et plus récemment Sam Shepard, David Mamet et Tony Kushner se sont illustrés. Récompensé par plusieurs prix Pulitzer (1920, 1922, 1928, 1957) et seul dramaturge américain à avoir reçu le prix Nobel de littérature (1936), O'Neill est un auteur qui entre très tôt dans le canon littéraire américain. Malgré une reconnaissance institutionnelle qui lui assure une place solidement ancrée dans l'histoire du théâtre américain, la critique n'est pourtant pas unanime à son sujet. Clive Barnes formule ainsi un paradoxe, définissant O'Neill comme « the world's worst great playwright »². S'il existe un consensus institutionnel qui s'accorde à faire d'O'Neill le premier grand auteur dramatique américain, la reconnaissance est nuancée par un regard mitigé de la critique sur l'ensemble de l'œuvre du dramaturge. Deux tendances apparaissent : l'une, érigeant l'auteur dès 1920 en prophète investi d'une mission quasi-civilisatrice, qui consiste à élever la scène américaine et à la purifier d'une tradition commerciale³, l'autre, soulignant les lacunes de l'auteur « en dépit » de son statut. Dès 1920 en effet, les critiques évoquent le rôle d'O'Neill dans la venue du théâtre américain

¹ Jordan Y. Miller, *Eugene O'Neill and the American Critic*, Hamden: Archon Books, 1962, 52.

² Clive Barnes, « Positively Misty over 'Christie' ». Review, *New York Post*, 15 jan. 1993, 26, cité dans Zander Brietzke, *The Aesthetics of Failure. Dynamic Structure in the Plays of Eugene O'Neill*, Jefferson: McFarland & Company, 2001, 2.

³ David Savran compare la canonisation d'O'Neill à la béatification d'un saint. Selon lui, l'influence de la critique est déterminante dans la canonisation d'O'Neill. Il fait en particulier référence au travail de légitimation culturelle entrepris par George Jean Nathan, Alexander Woolcott et Brooks Atkinson. David Savran, « The Canonization of Eugene O'Neill ». *Modern Drama*, Vol. 50, N°4, Winter 2007.

à maturité (« American drama came of age »⁴) et soulignent l'arrivée d'un « Messie dramatique » (« a dramatic Messiah »⁵) qui favorise l'émergence d'un théâtre national et le désignent comme « a quintessential American dramatist »⁶. Cette dernière expression mérite qu'on s'y attarde : O'Neill est littéralement un dramaturge américain « par excellence », mais on peut aussi extraire de la notion de « quintessence » l'idée de pureté et de perfection, qui va dans le sens d'une interprétation providentielle de l'arrivée d'O'Neill sur la scène américaine. Selon Sacvan Bercovitch, les universitaires américains ont fait de l'Amérique un canon littéraire susceptible d'incarner la promesse nationale⁷. La nation américaine s'est écrite dans les textes : chaque génération s'est servie des textes pour justifier la notion d'exceptionnalisme, mettant l'herméneutique au service d'une lecture des classiques de la littérature américaine. On peut voir dans le cas de la canonisation d'O'Neill une démarche similaire : on assimile son entrée dans le patrimoine littéraire américain à l'arrivée d'un Messie, faisant écho à l'idéologie de la destinée manifeste, de l'élection sur laquelle l'Amérique s'est construite.

Or en même temps qu'une partie de la critique intègre O'Neill dans le canon américain, une autre souligne les insuffisances de son œuvre. Jordan Y. Miller établit un lien entre l'incohérence de l'œuvre et celle de la critique à l'égard d'O'Neill :

This consistent inconsistency in both O'Neill's work and the critical reaction to it is what makes a study of O'Neill criticism so fascinating. From the time he emerged from literal nothingness to the time he was awarded the Nobel Prize, O'Neill was hailed as the genius who was pulling the American drama kicking and screaming into the modern world; or denounced as a blundering, though admittedly very large, figure who didn't really know what the hell he was doing.⁸

Suscitant des réactions antinomiques, l'œuvre divise la critique. Benjamin De Casseres⁹ offre un exemple de ce paradoxe qui empêche de réconcilier œuvre et critique. Ami d'O'Neill et

⁴ Barnard Hewitt, *Theatre USA: 1668 to 1957*, New York: McGraw-Hill, 1959, 333. Cité dans David Savran, « The Canonization of Eugene O'Neill », *op. cit.*, 565.

⁵ Barrett Clark, *Eugene O'Neill. The Man and his Plays*, New York: Robert M. Mc Bride & Company, 1929, 98.

⁶ Michael Manheim, *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*, ed. Michael Manheim, Cambridge: Cambridge UP, 1998, 1, cité dans David Savran, « The Canonization of Eugene O'Neill », *op.cit.*, 570.

⁷ Sacvan Bercovitch, *The Rites of Assent. Transformation in the Symbolic Construction of America*, New York: Routledge, 1993, 11.

⁸ Jordan Y. Miller, « From Nobody to the Nobel: Two Decades of First Night O'Neill Criticism », *The Eugene O'Neill Newsletter*, ed. Frederick Wilkins, Boston: Suffolk University, Vol. XII, N°2, Summer-Fall, 1988, <<http://www.eoneill.com/library/newsletter/xii-2/xii-2c.htm>> Vu le 15/05/2012.

Oscar Cargill formule un constat similaire : « It looked as if the fire and violence which characterized O'Neill's plays had carried over into the mood of his critics », in *O'Neill and His Plays. Four Decades of Criticism*, ed. Oscar Cargill, N. Bryllion Fagin, William J. Fisher, New York: New York University Press, 1961, 1.

⁹ Benjamin De Casseres (1873–1945), auteur et journaliste américain.

zélé défenseur de son travail, De Casseres affirme en 1927 avec ferveur : « Eugene O'Neill was the first true dramatic genius that America produced. He spun all of his plays out of his own bowels, lifting them up into the light of eternal cosmic and human laws »¹⁰. Cette réaction enthousiaste et emphatique montre que pour lui, O'Neill est le génie qui sort des entrailles de l'Amérique (« that America produced »), il est élu, choisi par la nation. L'idée d'un théâtre enfanté par O'Neill est aussi comparable à la rhétorique de la conquête d'une terre vierge par le pionnier : de la même manière, la scène américaine devient un espace à conquérir. A l'image de De Casseres, la critique se saisit de l'arrivée d'O'Neill dans le théâtre américain, de telle sorte que la fabrication de l'œuvre devient construction, conquête nationale. En effet, O'Neill arrive dans un contexte où l'histoire du théâtre américain moderne est à écrire. Il reprend cette idée lorsqu'il écrit, à propos de son œuvre :

What is important for the international recognition of American drama is that an American dramatist did manage to break through the old European sadly superior attitude toward the American theatre, and awaken an interest in the work of our serious playwrights which had not existed before.¹¹

Or cette arrivée providentielle s'accompagne de réactions ambivalentes faisant alterner mystification et rejet. A titre d'exemple, De Casseres, d'abord défenseur et admirateur du théâtre d'O'Neill, est plus tard l'auteur d'une parodie cinglante consécutive à l'échec de la pièce *Days Without End*, une parodie qui participe certainement au retrait d'O'Neill de la scène et de la sphère publique. O'Neill fait donc l'objet d'un paradoxe entre sa position d'auteur canonique et la relative ambivalence de la critique à l'égard de son œuvre dans son ensemble. David Savran note à ce sujet un fait étonnant : malgré la place d'O'Neill dans le théâtre américain, ses pièces ont été produites moins fréquemment durant les dix dernières années aux Etats-Unis que les pièces de Tennessee Williams et d'Arthur Miller. Donnant pour exemple les chiffres fournis par la base de données *The Project Muse*, Savran indique par ailleurs qu'O'Neill est l'objet d'une attention moins soutenue de la part de la critique que Williams et Miller¹².

En même temps qu'ils reconnaissent sa place privilégiée dans le canon américain, les critiques insistent sur les insuffisances et les lacunes propres à l'écriture d'O'Neill. Dans son

¹⁰ Benjamin De Casseres, *Eugene O'Neill: From Cardiff to Xanadu*, Theatre Database, <http://www.theatredatabase.com/20th_century/eugene_oneill_002.html> Vu le 6/06/2012. (Nous soulignons), article publié dans *Theatre Magazine*, Vol. No. 46, No. 2. New York: Theatre Magazine Company, 1927.

¹¹ Eugene O'Neill, *Selected Letters*, ed. Travis Bogard & Jackson R. Bryer, lettre à R.W. Cottingham, 12 mai 1944, New Haven: Yale University Press, 1988, 555.

¹² Savran note que l'on compte trois fois moins d'occurrences depuis 1997 pour O'Neill que pour Tennessee Williams et Arthur Miller, « The Canonization of Eugene O'Neill », *op.cit.*, 578.

ouvrage consacré à l'introduction du théâtre américain du XXe siècle, Christopher Bigsby écrit : « Virtually nothing he wrote was without flaw. (...) *Desire Under the Elms* (1924), *Strange Interlude* (1928) and *Mourning Becomes Electra* (1932), milestones in the history of the American theatre, are deeply imperfect »¹³. L'insatisfaction de la critique face à l'œuvre de celui qui constitue pourtant la figure sacralisée du théâtre américain est visible dans les études qui s'intéressent plus spécifiquement à une « esthétique de l'échec ». L'ouvrage *The Aesthetics of Failure*, de Zander Brietzke, l'article « Trying to like O'Neill » d'Eric Bentley, ou bien encore *The Melodramadness of Eugene O'Neill* de Virgil Geddes sont autant d'exemples de l'ambivalence de la critique face au paradoxe de l'auteur. Les études qui visent à cerner les failles dans l'écriture d'O'Neill mettent plus particulièrement l'accent sur l'inadéquation entre le texte et sa traduction sur la scène de théâtre et sur une utilisation du mode tragique qui s'apparente plutôt au mélodrame. En ce sens la critique s'accorde souvent à montrer l'écart esthétique entre l'intention, le projet et sa mise en œuvre formelle. Elle dénonce les limitations du langage, la lourdeur des isotopies ou la création d'environnements et de situations impossibles à représenter sur la scène de théâtre qui témoignent de l'étendue, dans le théâtre d'O'Neill, de la distance entre le texte et la scène. En 1936, à la suite de l'attribution du prix Nobel de littérature à O'Neill, De Voto se dresse contre une récompense qu'il estime inadaptée au théâtre d'O'Neill.

Its [the Theatre Guild's] great prestige, its power to compel the admiration of multitudes, its lavish resources for spectacular presentation and for publicity no less, and its austere authority as an arbiter of judgment combined to elevate him to a grandeur which neither criticism nor the public has ventured to impeach. He has had every kind of success that a playwright can have: money, fame, the best directors and designers and actors of his time, a sumptuous collected edition, a critical acclaim so reverent that the more recent treatises discuss him in language usually considered sacrilegious when applied to the merely mortal, and now the Nobel Prize. Here is a great triumph, but a very large part of it is due to prestige and publicity. At best he is only the author of some extremely effective pieces for the theater. At worst he has written some of the most pretentiously bad plays of our time. He has never been what the Guild and the Nobel jury unite in calling him, a great dramatist.¹⁴

De Voto, à l'image de Savran, insiste sur le rôle de la publicité et sur celui de la critique qui joue un rôle clé dans le processus de canonisation. Porté au pinacle ou décrié, O'Neill a, en raison de son statut de « pionnier » de la scène américaine, fait l'objet d'un

¹³ *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. Volume 1, 1900-1940*, ed. C.W.E. Bigsby. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, 40-41.

¹⁴ Bernard De Voto, « Minority Report ». *The Saturday Review of Literature*. New York, 21 novembre 1936, Vol XV No.4, 3. Cet article est écrit à l'occasion de l'attribution du prix Nobel de littérature à O'Neill. De Voto s'inscrit ici en faux contre la voix dominante de la critique qui acclame la récompense décernée à O'Neill.

intérêt constant de la critique, dont les approches se sont essentiellement concentrées sur les liens intertextuels avec Ibsen et Strindberg (Egil Tornqvist, *A Drama of Souls: Studies in O'Neill's Supernaturalistic Techniques*, 1969), Nietzsche, Jung, Schopenhauer, les mouvements expressionnistes et naturalistes, l'emploi du mode tragique (Frederic I. Carpenter, *Eugene O'Neill*, 1964), l'étude des techniques dramatiques, à propos notamment de la période expérimentale (Ronald H. Wainscott, *Staging O'Neill: the Experimental Years, 1920-1934*, 1988), le traitement des personnages féminins dans les pièces (Edwin A. Engel, *The Haunted Heroes of Eugene O'Neill*, 1953), la question de l'autobiographie (Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Last Plays: Separating Art from Autobiography*, 2005) ou encore des thématiques spécifiques telles le désespoir et la souffrance (Doris Falk, *Eugene O'Neill and the Tragic Tension: an Interpretative Study of the Plays*, 1958 ; Barbara Voglino, « *Perverse Mind: Eugene O'Neill's Struggle with Closure*, 1999), la mort, la place de la religion (Edward L. Shaughnessy, *Down the Nights and Down the Days: Eugene O'Neill's Catholic Sensibility*, 1996) et des origines irlandaises dans l'œuvre. Si les études critiques sur O'Neill se sont dédiées à l'analyse de l'œuvre entière (à l'instar de *Eugene O'Neill* (1934) de Sophus Keith Winter, qui constitue le tout premier effort de la critique pour appréhender l'œuvre dans sa globalité), des périodes spécifiques (l'œuvre de jeunesse, l'œuvre de la période médiane ou l'œuvre tardive) ou encore des études isolées de pièces, on observe un consensus qui s'accorde sur la supériorité de l'œuvre tardive par rapport à l'œuvre de jeunesse et aux pièces expérimentales de la période médiane. Michael Manheim développe ce point de vue lorsqu'il déclare : « For me, that Eugene O'Neill finally is our national playwright rests on the great plays which ended his career: *The Iceman Cometh*, *Long Day's Journey Into Night*, *A Moon for the Misbegotten*, and *Hughie* »¹⁵. Il souligne encore ce consensus critique dans un autre article : « Everyone agrees by this time that O'Neill's last plays represent a marked change from his earlier plays, both in their art and in philosophical outlook. And most agree by now, I think, that those last plays are his greatest. »¹⁶.

Le paradoxe suscité par l'auteur et son œuvre offre un point de départ intéressant sur lequel notre travail pourra se déployer. C'est aussi dans les événements qui marquent son parcours personnel que se reflètent les contradictions que cette étude entend analyser. La vie

¹⁵ Michael Manheim, « Eugene O'Neill: America's National Playwright », *The Eugene O'Neill Newsletter*, ed. Frederick Wilkins, Boston: Suffolk University, Vol IX, No.2., Summer-Fall 1985, <http://www.eoneill.com/library/newsletter/ix_2/ix-2d.htm> Vu le 26/06/2012.

¹⁶ Michael Manheim, « O'Neill's Transcendence of Melodrama in the late Plays », *The Eugene O'Neill Newsletter*, ed. Frederick Wilkins, Boston: Suffolk University, Vol XII, No.2., Summer-Fall 1988, <<http://www.eoneill.com/library/newsletter/xii-2/xii-2f.htm>> Vu le 26/06/2012.

de l'auteur est comparable à une œuvre discontinue, qui traduit des affiliations multiples et dans laquelle se lit la recherche d'un sentiment d'appartenance. Fils de l'acteur James O'Neill qui s'illustrera pendant vingt ans dans le rôle d'Edmond Dantès dans *Le Comte de Monte Cristo*, Eugene O'Neill est dès son plus jeune âge immergé dans l'univers de Broadway. La vie d'acteur du père entraîne la famille (sa mère, Ella, son frère, Jamie, et Eugene) d'hôtel en hôtel : une vie cadencée par le rythme instable et inconfortable des tournées. O'Neill apprend alors toutes les ficelles des métiers du théâtre, un enseignement qu'il saura mettre à profit en temps que dramaturge. Il retranscrira partiellement, dans sa pièce autobiographique posthume *Long Day's Journey Into Night*, le déchirement familial causé par Broadway et les tournées : la dépendance – à l'alcool et à la morphine – y est représentée comme un substitut destiné à faire disparaître, de manière illusoire, l'image d'une famille éclatée. Ces premières années passées à voyager de ville en ville imprimeront peut-être une marque profonde, puisque sa vie durant, O'Neill mènera une vie nomade illustrant sa difficulté à s'installer définitivement en un lieu, à s'établir dans un espace auquel il puisse s'identifier.

Après un rapide passage à Princeton, O'Neill mène une vie vagabonde et dissolue sans cesse en proie à des impulsions autodestructrices. Cette période de jeunesse est marquée par ses voyages en mer où il découvre l'univers des marins. Cet univers influencera profondément l'œuvre de jeunesse dans laquelle on voit se dessiner la peinture d'une communauté idéale, qui ne se retrouvera nulle part ailleurs dans son œuvre. Ses pièces et ses poèmes traduisent avec intensité le sentiment unique de liberté, mais aussi le sentiment d'appartenance qu'il ressent lors de cette expérience de communion avec la mer. Ce sentiment est inscrit durablement dans son esprit, de telle sorte que l'œuvre tardive, autobiographique, reconstruit, à travers l'avatar fictionnel d'O'Neill, le sentiment éphémère d'appartenance, « belonging ». Durant ces années d'errance, sans attache ni confort matériel, il accepte des emplois de courte durée au gré des circonstances.

De retour de ses voyages en mer, O'Neill travaille quelque temps comme reporter pour un petit journal local. Souffrant d'états dépressifs, il tente de mettre fin à ses jours au début de l'année 1912. Cette tentative de suicide sera l'objet de sa pièce *Exorcism* écrite en 1919, produite une fois en 1920, puis détruite par l'auteur. Sa santé fragile décline et, atteint de la tuberculose, il passe six mois dans un sanatorium. Confiné et en proie à la solitude, O'Neill s'adonne avec frénésie à la lecture et commence, en 1913, à écrire ses toutes premières pièces en un acte. En 1914, il entre à Harvard où il ne fait qu'un bref passage : lors de cette année, il s'inscrit au cours d'écriture dramatique, « The 47 Workshop », dispensé par le Pr. George

Baker. Durant les années 1910, O'Neill est un habitué des cercles littéraires et radicaux de Greenwich Village. Il se lie d'amitié avec un certains nombres de rebelles et d'anarchistes, tel le journaliste John Reed. En 1915, il rencontre le groupe de théâtre amateur installé à Cape Cod : cette rencontre est décisive et donne naissance au groupe des Provincetown Players qui produit sa première saison à Provincetown durant l'été 1916 et à New York l'année suivante. Ces années sont fortement marquée par l'alcool, la pensée radicale de ses acolytes bohèmes et par l'esprit émancipé et libertaire des résidents de Greenwich Village qui prônent l'union libre. C'est à cette époque qu'O'Neill entretient une relation amoureuse avec Louise Bryant, la femme de John Reed. En 1918, O'Neill se marie avec Agnes Boulton, elle-même écrivain, qui donne naissance à leur fils Shane. Alors que les liens avec son père avaient commencé à se resserrer, O'Neill apprend la mort de James O'Neill en 1920, une année qui marque aussi le début de sa propre reconnaissance. La coïncidence des deux événements concrétise en quelque sorte la transition entre deux époques : le théâtre commercial du père acteur et la scène avant-gardiste du fils dramaturge.

A partir de 1920, O'Neill est donc un auteur dont la réputation est solidement établie ; il jouit d'une reconnaissance critique assurée par la production de *Beyond the Horizon* et consolidée par les succès de *The Emperor Jones* (1920), puis de *The Hairy Ape* (1922). Si la reconnaissance est marquée par le passage de la scène amateur de Greenwich Village à la scène professionnelle de Broadway, le changement de statut se reflète également dans l'allure de l'auteur – qui, négligeant le style bohème qu'il adoptait jadis, arbore à présent l'uniforme bourgeois que paraît réclamer son statut : un costume en tweed, qui lui permet de se fondre dans le milieu qu'il fréquente désormais. O'Neill se construit progressivement un patrimoine (il fait l'acquisition d'une maison spacieuse dans le Connecticut en 1922 et d'une maison dans les Bermudes en 1926). En 1922 au moment de la production de *The Hairy Ape*, O'Neill perd sa mère. L'année suivante, son frère Jamie décède dans un sanatorium spécialisé dans la désintoxication alcoolique. Les circonstances de la mort d'Ella O'Neill (et son convoi en train jusqu'à New York) seront racontées plus tard dans la pièce *A Moon for the Misbegotten*, centrée sur la figure du frère, Jamie. En 1925, Agnes donne naissance à leur fille Oona. Un an plus tard, il rencontre Carlotta Monterey, l'actrice qui avait interprété le rôle de Mildred dans *The Hairy Ape*. 1928 est l'année du succès d'O'Neill avec la pièce expérimentale *Strange Interlude* : la pièce est un solide succès financier sur la scène et sa publication, un best-seller. C'est aussi l'année où, rappelé à ses désirs de fuite et d'évasion, O'Neill voyage en Europe avec Carlotta. Le couple s'installe en France au château du Plessis à Saint-Antoine-du-Rocher

en Indre-et-Loire. De retour aux Etats-Unis en 1931, O'Neill et Carlotta résident dans un appartement sur Park Avenue, avant de s'établir à Sea Island en Géorgie dans une grande demeure baptisée « Casa Genotta », un nom formé à partir de la contraction des prénoms « Gene » et « Carlotta ». C'est là que l'auteur écrit la pièce *Days Without End*, un échec qui fissure sa réputation. Le couple s'exile et s'installe en Californie, à Danville près de San Francisco, où ils font construire une maison qu'ils nomment « Tao House ». Dans ce lieu isolé du monde, O'Neill écrit les pièces de l'œuvre tardive : le cycle historique, une entreprise qu'il ne pourra mener à son terme et qu'il préférera détruire et les pièces autobiographiques qu'il destina à une production/publication posthume. En 1943, alors actrice à Hollywood, sa fille Oona rencontre et épouse Charlie Chaplin ; O'Neill n'acceptera jamais cette union et rompt tout lien sa fille. Les multiples mariages d'O'Neill, ainsi que le rejet de sa fille mettent en évidence les problèmes domestiques qui accablent l'auteur tout au long de sa vie et qui se reflètent, dans une certaine mesure, dans ses pièces où il offre l'image sans cesse renouvelée de l'impossibilité d'une harmonie familiale.

A la fin de sa carrière, O'Neill, affecté par des tremblements violents qui agitent ses mains, se voit dans l'impossibilité de poursuivre son travail d'écriture. Sur la scène internationale, le début de la Seconde Guerre mondiale, les horreurs du nazisme, l'attaque de Pearl Harbor, marquent fortement son esprit et le plongent un peu plus profondément dans une attitude de repli vis-à-vis de la scène publique. La fin de sa vie est affligée par des drames familiaux : des relations orageuses avec Carlotta, l'alcoolisme de son fils Shane qui, sous l'emprise de l'héroïne, tente de se suicider. Son fils Eugene Jr, issu d'un premier mariage, met quant à lui fin à ses jours en 1950. Peu avant de mourir, aidé de Carlotta, O'Neill s'emploie à détruire tous les brouillons et manuscrits du cycle historique, oubliant de brûler *A Touch of the Poet* et *More Stately Mansions*.

A travers ces précisions qui nous permettent de dégager les grandes lignes du récit biographique, on peut entrevoir la discontinuité de l'œuvre d'O'Neill, marquée par des contextes successifs : la Bohème et sa formation amateur, Broadway et le succès critique et financier qui en découle, l'exil littéraire et le retrait de la scène alors que débute la Seconde Guerre mondiale. Face à la correspondance entre la vie de l'auteur et les intrigues des pièces, la critique a souvent souligné le lien entre la vie et l'œuvre. L'influence du récit biographique sur son théâtre transparait presque sans médiation dans l'œuvre tardive, très largement autobiographique. Si la vie du dramaturge offre un éclairage pertinent sur des aspects obscurs de l'œuvre, ce n'est pas une lecture biographique, présentée du reste de manière convaincante

par Louis Sheaffer ainsi que par Arthur et Barbara Gelb¹⁷, qui guidera notre analyse. Les éléments liés à la vie d'O'Neill ainsi que la correspondance¹⁸ seront utilisés dans cette étude afin de confirmer nos hypothèses ou de mettre en lumière des données concernant les conditions et le contexte de production des pièces, la question de leur publication et l'attitude d'O'Neill vis-à-vis de la communauté (notamment sa relation aux différentes personnes avec lesquelles il travaille d'une période à l'autre de sa carrière et son rapport aux industries culturelles, Broadway et Hollywood).

Une œuvre non linéaire

L'œuvre d'O'Neill est une œuvre irrégulière. Depuis les premières pièces produites à Provincetown et dans la bohème de Greenwich Village jusqu'aux dernières pièces posthumes, l'œuvre décrit un mouvement discontinu et inégal qui traduit la volonté toujours ouverte de renouveler le médium dramatique. Ces changements qui marquent la dramaturgie d'O'Neill sont visibles tout au long de sa carrière ; les pièces en un acte des débuts, le théâtre expérimental des années 1920, le retour à la forme courte, le projet inabouti d'un long cycle historique, l'écriture autobiographique de l'œuvre tardive, attestent de la grande hétérogénéité du travail d'O'Neill. Soutenant cette vision d'une œuvre inégale, Louis Sheaffer écrit : « Of all the major playwrights, O'Neill is, with little doubt, the most uneven »¹⁹. L'œuvre présente un large éventail d'influences esthétiques (naturalisme, réalisme, expressionnisme, retour à une esthétique minimaliste et symboliste) et témoigne d'un travail sur l'élasticité du matériau dramatique : d'abord fragment, forme courte, le tissu dramatique – au fur et à mesure que l'on progresse dans l'œuvre – s'étire, se dilate, est découpé et assemblé sous forme de « cycles » et se transforme en testament littéraire à travers un théâtre autobiographique posthume. La dramaturgie d'O'Neill se fait conquête : conquête territoriale dans le sens où la scène de théâtre devient espace d'appropriation et de légitimation (ainsi qu'un espace de résistance vis-à-vis des enjeux commerciaux), mais aussi conquête littéraire, dans le sens où le texte dramatique devient le support d'une ambition littéraire annoncée. A l'hétérogénéité formelle

¹⁷ On peut citer ici comme ouvrages de référence, la biographie en deux volumes de Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Playwright*, Boston: Little Brown, 1968 et *O'Neill: Son and Artist*, New York: Paragon House Publishers, 1990, celle d'Arthur et Barbara Gelb, *O'Neill. Life with Monte Cristo*, New York: Applause Books, 2000, ainsi que la biographie d'Agnes Boulton, *Part of a Long Story*, Jefferson: McFarland and Co Inc., 2011.

¹⁸ Nous pensons au recueil qui rassemble une grande partie de la correspondance d'O'Neill : *Selected Letters*, ed. Travis Bogard & Jackson R. Bryer, New Haven: Yale University Press, 1988.

¹⁹ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist*, New York: Paragon House Publishers, 1990, 47.

s'ajoute une diversité des arrière-plans socio-culturels, des personnages, des discours ainsi qu'une diversité linguistique visibles sur l'ensemble des périodes de l'œuvre (l'œuvre de jeunesse (1916-1920) ; la période médiane (1920-1929) ; l'œuvre tardive (1933-1959)). En réaction au déploiement discontinu de formes et de techniques renouvelées tout au long de sa carrière, la critique classe et ordonne les pièces et leurs influences esthétiques, là où l'auteur refuse toute affiliation esthétique définitive. C'est cette incompréhension de la critique face à son travail qu'il souligne lorsqu'il écrit :

(...) Most of my critics don't want to see what I'm trying to do or how I'm trying to do it, although I flatter myself that ends and means are characteristic, individual and positive enough not to be mistaken for anyone's else or for those of any "modern" or "pre-modern" school. To be called a "sordid Realist" one day, a "grim, pessimistic Naturalist" the next, a "lying Moral Romanticist" the next, an "immoral, violent Expressionist" the next, etc., etc., is quite perplexing. (...) So I'm really longing to explain and try to convince some sympathetic ear that I've tried to make myself a melting pot for all these methods, seeing some virtues for my ends in each of them, and thereby, if there is enough real fire in me, boil down to *my own* technique.²⁰

Ces mots qu'O'Neill adresse à Arthur Hobson Quinn font apparaître sa relation conflictuelle avec la critique (qui se traduit par le sentiment d'être incompris par celle-ci, un sentiment qui est exprimé de manière répétée dans la correspondance) et sa volonté de défier toute classification. En revanche, l'idée de « melting pot » indique que loin de se contenter de suivre à la lettre les mouvements esthétiques (réalisme, naturalisme, romantisme, expressionnisme) repérés par la critique, O'Neill prélève et assemble dans le but de produire quelque chose d'unique et personnel. L'indépendance, le refus de l'affiliation que suggère cette déclaration, illustrent la tension sans cesse présente entre intégration et rejet, monstration et dissimulation, individu et groupe. Pour Louis Sheaffer, deux impulsions irréconciliables déchirent O'Neill : « one, a desire to sequester himself from the world, a passion for privacy; the other, a need to explain and justify himself to the world »²¹.

Faut-il considérer O'Neill comme un auteur inclassable ? Pour reprendre l'image du melting-pot fournie par O'Neill, l'œuvre se fait assemblage, assimilation, mais elle ne se limite pas à un « brassage » d'ordre esthétique : elle s'étend au domaine de la société. O'Neill fait de la scène américaine un espace qui reflète la diversité (ethnique, sociale, linguistique) du continent américain. L'emploi de la notion de « melting-pot », une notion et un modèle

²⁰ Eugene O'Neill, lettre à Arthur Hobson Quinn, 3 avril 1925, in *Selected Letters*, ed. Travis Bogard & Jackson R. Bryer, *op.cit.*, 195.

²¹ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist*, *op.cit.*, ix.

social spécifiquement liés à l'histoire des Etats-Unis²², montre la nécessité de lire l'œuvre comme la marque d'un théâtre proprement américain. Comme le remarque John Patrick Diggins : « O'Neill may have been critical of America, but in no other country could his plays have found such resonance »²³. Les pièces d'O'Neill reflètent cette volonté de brassage culturel et identitaire en même temps qu'elles démontrent l'échec d'un tel paradigme. Son œuvre théâtrale se construit selon un schéma qui intègre la rhétorique du rêve américain, mais fait coexister deux forces antagonistes : l'une intégratrice qui renvoie aux fondements de la nation américaine, l'autre désintégratrice qui dénonce l'illusion des notions de réussite et de progrès qui sous-tendent l'idéal national. Ainsi à première vue, cette démarche qui consiste à capturer le melting-pot américain est proche de l'attitude de Whitman qui tend à « embrasser les multitudes »²⁴. Cependant, là où chez Whitman, les voix de la nation sont englobées dans celle du poète, O'Neill nous donne à voir l'éclatement des voix qui ne parviennent pas à s'intégrer.

Cette aspérité du théâtre d'O'Neill, dans lequel apparaissent des écarts esthétiques, thématiques et idéologiques importants, cette contradiction inhérente selon laquelle l'œuvre assimile en même temps qu'elle réfute l'idéal national, laisse la critique perplexe et divisée. Face à cette évidente discontinuité, la critique a classé les pièces selon les techniques qu'elles empruntent, les mouvements esthétiques auxquels on peut les rattacher, mais elle les a aussi hiérarchisées selon des critères qualitatifs, rendant ainsi plus visible la grande disparité entre les pièces dites « réussies » et les échecs. Pour pallier l'absence de linéarité, elle a parfois fait le lien entre la vie et les pièces, appliquant le récit personnel comme grille de lecture des pièces²⁵. Ainsi pour Jordan Y. Miller, l'empreinte de la vie d'O'Neill sur son théâtre est tellement forte que la figure de l'auteur et celle de l'homme se confondent pour ne faire qu'une : « He did inject into his dramas so much straight from his own life, it becomes almost impossible to distinguish between artist and man »²⁶. L'œuvre non linéaire, marquée par l'impitoyable mouvement des succès et des échecs, est pourtant unifiée autour d'une quête impatiente : celle de l'écriture du chef-d'œuvre. C'est vers lui que l'écriture est tendue et c'est

²² On songe à la pièce *The Melting Pot* d'Israel Zangwill, produite pour la première fois en 1908. La pièce traite de l'intégration en Amérique d'une famille juive originaire de Russie.

²³ John Patrick Diggins, *Eugene O'Neill's America. Desire Under Democracy*, Chicago: The University of Chicago Press, 2007, 2.

²⁴ Walt Whitman, « Songs of Myself », *Leaves of Grass*, 76.

« Do I contradict myself?

Very well then I contradict myself

(I am large I contain multitudes.) »

²⁵ On pense ici par exemple à l'étude de Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Last Plays: Separating Art from Autobiography*, Athens: University of Georgia Press, 2005.

²⁶ Jordan Y. Miller, *Eugene O'Neill and the American Critic*, op.cit., 7.

face à l'impossibilité de sa réalisation que l'auteur détruit, à la manière de Kafka ou de Mallarmé²⁷, les pièces du cycle qu'il envisageait comme la clé de voûte de son œuvre. Il convient donc de voir ici la marque d'un nouveau paradoxe : celui de l'œuvre sans chef-d'œuvre, qui se place en contradiction avec le statut canonique d'O'Neill. Ainsi, loin d'offrir un parcours exemplaire, la carrière d'O'Neill est perçue par l'ensemble de la critique comme une entreprise périlleuse menant à la consécration de l'œuvre finale. C'est contre une telle lecture qui envisage l'œuvre de jeunesse comme la préface de l'œuvre tardive que notre étude entend se situer.

Paradoxe(s) et communauté(s)

Si la place du paradoxe dans une analyse de l'œuvre théâtrale de Eugene O'Neill est centrale, il convient de mettre en regard le texte/la scène et le contexte. Les paradoxes de l'écriture ainsi que le rapport conflictuel entre canonisation et réception invitent à une réévaluation de l'œuvre dans une perspective d'historicisation. Au cœur de cette démarche s'inscrivent les questions de l'écriture, de la production et de la réception des pièces : pour qui O'Neill écrit-il ? Pour quelle scène ? Pour quel public ? Dans quel contexte (historique, social, de production) ? Ainsi, plutôt que de considérer les pièces selon une approche verticale qui établit un rapport hiérarchique qualitatif entre elles, il nous paraît plus fécond de les considérer à égalité et d'étudier le rapport intime entre le texte et les contextes d'écriture et de production, afin de mettre en valeur les contradictions qui affectent le rapport entre texte et contexte.

Rares sont les études qui inscrivent l'exégèse des pièces dans un rapport au contexte historique et social, à l'influence des milieux de production, ou qui prennent en compte les discours contemporains des pièces. A cet égard, *Staging Depth. Eugene O'Neill and the Politics of Psychological Discourse* de Joel Pfister commence à combler un manque théorique. Pfister replace les pièces d'O'Neill dans une perspective historique, sociale et politique afin de faire émerger les discours et les changements culturels qui traversent et conditionnent l'œuvre théâtrale d'O'Neill. De même, l'étude d'Eileen J. Herrmann et Robert M. Dowling, *Eugene O'Neill and His Early Contemporaries: Bohemians, Radicals,*

²⁷ « Brûlez par conséquent : il n'y a pas là d'héritage littéraire, mes pauvres enfants » écrit Mallarmé à sa femme et à sa fille avant sa mort. Lettre à Marie et Geneviève Mallarmé, 8 septembre 1898, in Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes I*, Paris : Editions Gallimard, 1998, 821.

*Progressives, and the Avant Garde*²⁸ doit aussi retenir notre attention dans la mesure où elle s'efforce de replacer les pièces d'O'Neill dans le contexte de l'émergence des mouvements modernistes, ainsi que dans celui du radicalisme bohème de Greenwich Village. L'analyse se concentre particulièrement sur la période de 1910 à 1930, excluant ainsi l'œuvre tardive. On peut enfin citer la récente biographie d'Yvonne Shafer, *Eugene O'Neill and the American Society* (2011), qui replace le récit biographique dans la logique des systèmes de production successifs qui jalonnent l'œuvre d'O'Neill.

L'enjeu d'un travail d'historicisation est important : celui-ci permettra de problématiser le rapport entre les paradoxes présents dans l'écriture d'O'Neill et la question de la « communauté ». Notre définition de cette notion s'inspire de l'étude de Maurice Blanchot, formalisée à partir des théorisations de Jean-Luc Nancy dans *La communauté désœuvrée* (elles-mêmes fondées sur *L'expérience intérieure* de Georges Bataille). Maurice Blanchot s'interroge sur la possibilité d'une communauté « en un temps qui semble en avoir perdu jusqu'à la compréhension »²⁹. C'est ce qu'il nomme la « communauté invouable ». Pour Blanchot, le concept repose sur l'union et plus précisément la « communion », des membres au sein de la communauté.

La communauté, qu'elle soit ou non nombreuse (mais, théoriquement et historiquement, il n'y a de communauté que d'un petit nombre – communauté de moines, communauté hassidique (et les kibboutzim), communauté de savants, communauté en vue de la « communauté », ou bien communauté des amants), semble s'offrir comme tendance à une communion, voire à une fusion, c'est-à-dire à une effervescence qui ne rassemblerait les éléments que pour donner lieu à une unité (une surindividualité) qui s'exposerait aux mêmes objections que la simple considération d'un seul individu, clos dans son immanence.³⁰

On analysera le rapport entre « écriture » et « communauté » dans l'œuvre d'O'Neill en partant de la définition de Blanchot. Pour lui, la communauté se caractérise par une approche fusionnelle entre ses membres; c'est le lieu où peut se réaliser ce que Bataille a nommé « l'expérience extatique ». Pour Bataille, il s'agit de bâtir « la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté »³¹. L'appel communautaire théorisé par Blanchot dans *La communauté invouable*, offre un point de départ pertinent et fécond bien qu'absent des approches choisies par la critique o'neillienne. Louis Sheaffer, dans *O'Neill: Son and Playwright*, met pourtant en exergue le sentiment d'appartenance impossible violemment

²⁸ L'étude qui regroupe quatorze articles envisage le milieu bohème de départ, ses influences politiques et idéologiques comme une base artistique et culturelle sur laquelle se développe le théâtre d'O'Neill.

²⁹ Maurice Blanchot, *La communauté invouable*, Paris : Les Editions de Minuit, 1983, 9.

³⁰ *Ibid.*, 17.

³¹ *Ibid.*, Bataille, cité par Blanchot, 9.

ressenti par O'Neill tout au long de sa vie : « the feeling he always had of “not belonging” ». Il y a donc là, dans l'étude de ce que nous nommerons la « communauté impossible », un champ d'investigation peu exploré par la critique, qui mérite qu'on s'y attarde. Notre travail redonnera une place plus importante à ce concept dans lequel nous voyons le topos central de l'œuvre. Le recours à la notion de communauté n'est pas fortuit ; c'est dans l'œuvre de jeunesse que le terme apparaît pour la première fois. Les premières pièces de l'œuvre sont écrites et produites dans un environnement qui donne à ce concept un rôle fondamental. Si Broadway, un système anti-communautaire et impersonnel succède à la communauté des débuts, la présence répétée du terme « belong » tout au long de l'œuvre (dans les pièces mais aussi dans la correspondance) suggère que l'importance accordée aux notions de communauté et d'appartenance ne s'amenuise pas d'une période à l'autre et qu'il convient au contraire de les considérer comme le véritable fil conducteur d'une œuvre non linéaire.

On articulera le concept de communauté autour de trois notions : le système de production, l'écriture et la réception. Par système de production, on entend mettre en opposition la communauté bohème des débuts et les industries culturelles (Broadway, Hollywood) qui lui succèdent. Le contexte de production est essentiel puisqu'il permet de comprendre dans quelles et à quelles conditions O'Neill produit ses pièces d'une période à l'autre de son œuvre. La question de l'écriture implique l'auteur, mais aussi le public à qui elle s'adresse ; le contexte ne peut être ici dissocié de l'écriture. Une bonne connaissance du genre de pièces qui s'écrivaient et se jouaient autour d'O'Neill permet de comprendre dans quelle mesure celui-ci s'inscrit dans et se détache de, cet horizon d'écriture. On s'intéressera donc à la fois aux personnes auxquelles s'adressent les pièces et aux types de personnes représentées : le passage à un nouveau système entraîne des répercussions sur le choix des personnages et des arrière-plans sociaux, culturels et linguistiques. Enfin, la question de la réception invitera à analyser le rôle de la critique qui accepte, consacre ou rejette. C'est donc dans sa dimension plurielle (production-écriture-réception) qu'il nous faudra saisir le concept de « communauté ».

On cherchera donc à mettre en rapport l'évolution formelle et thématique des pièces, la succession des contextes historiques et culturels (l'avant-garde bohème de Greenwich Village, la Renaissance de Harlem et les années folles, la période de la Grande Dépression, la Seconde Guerre mondiale) et des divers contextes de production (la communauté amateur bohème des Provincetown Players, la machine commerciale de Broadway, l'industrie cinématographique de Hollywood, la production posthume). On s'attachera à montrer que, à

chacune des périodes considérées, les pièces projettent un modèle spécifique, mais toujours inaccessible, de la notion de communauté ».

Pour Christopher Bigsby, les personnages o'neilliens évoluent dans un espace qui ressemble à une communauté sans pour autant en avoir les contours définis : « People are grouped together in O'Neill plays rather as they are in the aggregations of the uncommunal city which had increasingly become the dominant reality for the majority of Americans. They have the appearance but not the reality of community »³². Bigsby souligne le lien entre l'idéal communautaire mis en avant par George Cram Cook³³ et la présence caractéristique de la problématique de l'appartenance dans l'œuvre d'O'Neill. Cependant, ainsi que semble le suggérer son analyse, le concept idéalisé par Cook prend la forme chez O'Neill d'une communauté inaccessible et irréelle. L'œuvre renvoie sans cesse l'image trompeuse de la communauté pour intensifier l'isolement et l'aliénation du personnage. En ce sens, faut-il lire la quête d'O'Neill comme l'expression de ce que Georges Bataille appelle « la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté » ?

L'ambition de notre travail est donc d'identifier et d'analyser cette quête inaboutie, à l'aune des contextes culturels et politiques successifs de la bohème de Greenwich Village dans les années 1910 à la période de l'entre-deux-guerres marquée par l'influence des industries culturelles (Broadway et Hollywood). Le travail d'historicisation de l'écriture qui définit notre démarche vise ainsi à montrer que ce n'est pas seulement le théâtre d'O'Neill qui subit des changements, mais que le contexte de production et de manière plus globale, l'institution théâtrale, le système, évoluent avec lui. O'Neill est la figure charnière qui fait le lien entre le théâtre du XIXe siècle et du tournant du XXe siècle incarné par son père, l'acteur James O'Neill et la révolution théâtrale en marche dès 1910, influencée par l'émergence des mouvements avant-gardistes. S'il incarne cette transition décisive dans l'histoire du théâtre américain, O'Neill est aussi l'auteur d'une œuvre inscrite dans trois systèmes de production différents. C'est donc à travers ces contextes mouvants que nous pourrions identifier les termes qui définissent cette communauté impossible.

Notre tâche consistera à mettre en évidence une succession de contextes et de situations de production, au cœur desquels émerge un rapport conflictuel, afin de montrer que l'œuvre se construit dans la dissension. C'est dans l'œuvre de jeunesse que l'on observe le

³² *A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama. Volume 1, 1900-1940*, ed. C.W.E. Bigsby, *op.cit.*, 21.

³³ George Cram « Jig » Cook est le chef de file des Provincetown Players, la troupe amateur avec laquelle O'Neill débute sa carrière.

témoignage précoce de ce mouvement protestataire puisque les pièces écrites au sein de la communauté bohème portent la marque d'un esprit de contestation vis-à-vis des conventions théâtrales et sociales en vigueur dans les années 1910. Les premières pièces s'inscrivent donc dans un mouvement de rupture avec les traditions théâtrales héritées du XIXe siècle. La transition entre la période de jeunesse et l'œuvre médiane est caractérisée par un retour à l'ordre *mainstream*. En effet, c'est contre la communauté contestataire des débuts que se positionne l'auteur afin de rentrer dans un consensus *mainstream*. L'échec de ce retour à – ou de ce départ vers – l'ordre *mainstream* cède la place à un rejet de Broadway et finalement, dans l'œuvre tardive, à une mise à distance de la scène et du public. C'est au cœur de cette tension entre consensus et dissension, intégration et rejet que se dessinent les contours d'un théâtre de la contradiction. D'une période à l'autre, l'œuvre se construit dans un rapport sans cesse problématique à la communauté, entre adhésion et dissension, désaveu, mise à distance ou rejet. La contradiction s'inscrit dans les pièces elles-mêmes qui reflètent une vision paradoxale de la société américaine esquissée par l'auteur : entre éloge de la nation, volonté de rénover la scène et de donner naissance à un théâtre américain moderne et dans le même temps, déconstruction d'un idéal américain et du système culturel dominant. En ce sens, O'Neill déconstruit et défait le mythe de la communauté en démontant les symboles de la nation américaine, tandis que persiste la recherche d'un consensus, à l'origine du paradoxe. Ainsi la contradiction naît de la tension entre la déconstruction du mythe de la communauté et le retour aux origines, la recherche d'un consensus.

Principes méthodologiques

L'hétérogénéité et l'irrégularité de l'œuvre dénoncées par la critique sont le symptôme d'un théâtre jalonné de pièces imparfaites qui mènent à l'œuvre de la maturité, jugée comme l'aboutissement final de l'auteur. On a souligné la place centrale qu'occupent le concept de communauté et la notion d'appartenance dans le texte et dans le hors-texte (c'est-à-dire dans l'environnement d'écriture et de production). On a indiqué la relation entre la notion de communauté et la question de l'écriture, afin de montrer comment, suivant les contextes de production, surgit un théâtre miné par le paradoxe. On envisagera le concept de « communauté impossible » comme la marque d'un théâtre de la contradiction.

Le travail consistera à envisager les pièces en relation avec un environnement spécifique afin de montrer comment elles reflètent, sur les plans formel, esthétique, linguistique, ainsi que du point de vue des intrigues et des personnages, les contradictions liées aux différents contextes de production et d'écriture. Au lieu d'aborder l'œuvre en termes de hiérarchisation, on entreprendra plutôt une démarche explicative pour montrer qu'elle se caractérise par la récurrence et la persistance du paradoxe, qui préexiste au projet d'écriture. Pour mener à bien notre travail de relecture de l'œuvre à travers le concept de la communauté impossible, nous l'envisagerons selon le spectre le plus large possible, en n'excluant aucune des périodes de l'écriture (c'est-à-dire des années 1910 qui correspondent à la naissance des premières pièces jusqu'aux années 1950 avec la production posthume des pièces de l'œuvre tardive). Le déroulement du concept de communauté et l'illustration de son application impossible sont déterminés par la succession de contextes antagonistes ; par conséquent, notre démarche consistera à analyser le rapport entre les pièces et leur contexte selon une approche chronologique qui va de pair avec le déroulement successif des contextes sociaux et culturels.

Notre analyse suivra un découpage tripartite correspondant à trois périodes majeures de l'œuvre : l'œuvre de jeunesse, la période médiane et l'œuvre tardive. Nous distinguerons une première période de 1914 à 1920 correspondant à la période amateur, bohème et avant-gardiste, une deuxième période, de 1920 à 1929, période de l'entre-deux-guerres durant laquelle O'Neill travaille pour le système commercial de Broadway et enfin, une dernière période de 1933 aux années 1960³⁴ qui s'ouvre avec la Dépression et se trouve marquée par la mise à distance de l'auteur vis-à-vis de la scène américaine.

Bien qu'il porte sur l'ensemble de l'œuvre théâtrale de l'auteur, notre travail reposera sur un corpus choisi et circonscrit. Loin de viser une étude exhaustive de l'œuvre d'O'Neill, notre objectif sera de faire apparaître, à chacune des périodes principales, à travers les pièces sélectionnées, les modalités de la « communauté impossible ». C'est donc la traduction formelle, thématique et linguistique de la quête communautaire qui a dicté notre choix pour définir un corpus représentatif des changements qui affectent le théâtre d'O'Neill d'une période à l'autre. Il conviendra en outre de distinguer un corpus principal, composé de pièces d'O'Neill issues de chacune des périodes et un corpus secondaire d'autres auteurs formé à partir d'œuvres contemporaines de celles d'O'Neill appartenant aux domaines du théâtre, de la fiction, de la poésie et du cinéma. La mise en regard de ces deux ensembles permettra, à

³⁴ Les pièces de l'œuvre tardive sont écrites dans les années 1940, mais quatre d'entre elles (*Long Day's Journey Into Night* (1956), *A Touch of the Poet* (1957), *Hughie* (1958) et *More Stately mansions* (1962)) sont produites à titre posthume.

travers une étude comparative et contrastée, de faire ressortir les spécificités d'O'Neill et les contradictions qui traversent l'œuvre. Le corpus principal comprend vingt-et-une pièces qui seront soumises à une analyse détaillée. Nous citerons d'autres pièces liées au corpus choisi, mais celles-ci ne feront pas nécessairement l'objet d'un travail approfondi.

Pour la première période bohème et amateur, nous avons retenu les pièces *Bread and Butter* (1914), *Now I Ask You* (1917) *Bound East for Cardiff* (1916), *The Personal Equation* (1915), *Thirst* (1916), *The Dreamy Kid* (1919), *Before Breakfast* (1916) et *Beyond the Horizon* (1920). Dans la mesure où elle marque un seuil décisif, celui de la reconnaissance institutionnelle (le premier prix Pulitzer d'O'Neill), la pièce *Beyond the Horizon* clôturera l'étude de la première période.

Pour la période médiane, nous avons arrêté notre choix à cinq pièces : deux pièces mettant en scène le motif afro-américain, *The Emperor Jones* (1920), *All God's Chillun Got Wings* (1924), deux pièces industrielles, *The Hairy Ape* (1922), *Dynamo* (1929) et enfin une pièce propice à une analyse des systèmes culturels avec lesquels O'Neill doit composer (Broadway, Hollywood), *Strange Interlude* (1928). Afin de respecter la cohérence de notre découpage chronologique et la sélection de nos thématiques, nous avons dû écarter certaines pièces majeures telles que *Desire Under the Elms* (1924) et *Mourning Becomes Electra* (1931), malgré l'intérêt qu'elles présentent du point de vue du traitement de la tragédie par O'Neill et de son adaptation américaine des mythes de la Grèce antique. En effet, nous avons choisi de mettre en évidence, dans la période médiane, le passage d'un fonctionnement amateur à un fonctionnement professionnel, d'une communauté bohème à un système commercial. C'est pourquoi nous avons donné la préférence aux pièces qui illustraient le mieux sur les plans idéologique, politique, formel et linguistique les bouleversements fondamentaux conditionnés par le changement de contexte. Nous avons choisi la pièce *Strange Interlude* pour borner notre analyse de la période médiane, afin de mettre en lumière un nouveau seuil : le succès commercial et la consécration par Broadway et Hollywood.

Enfin, huit pièces ont été retenues pour la dernière période. Afin d'insister sur chacun des seuils significatifs de l'œuvre, nous n'avons pas exclu la pièce *Days Without End* pourtant considérée comme un échec critique et esthétique. C'est au contraire les modalités de l'échec et ses conséquences du point de vue de l'écriture (l'exil littéraire qui en découle, le retrait de la scène et le repli sur soi avec les pièces autobiographiques et posthumes) qu'il a paru important d'analyser. La pièce *Ah, Wilderness !* (1933), écrite et produite au même moment, sera mise en opposition avec *Days Without End*. Nous avons choisi de conserver l'ensemble

des pièces de l'œuvre tardive (*Hughie* (1942), *A Touch of the Poet* (1957) et *More Stately Mansions* (1962), *The Iceman Cometh* (1946), *Long Day's Journey Into Night* (1956) et *A Moon for the Misbegotten* (1947)) afin de mettre en regard les pièces inachevées (cycle court et cycle long), incomplètes et les pièces expatriées, posthumes.

L'étude présentera, à chacune des périodes principales, une expression différente de la communauté impossible. Dans un premier temps, on s'interrogera, à travers la mise en relation entre les pièces d'O'Neill et celles des Provincetown Players, sur la possibilité d'une « communauté idéale ». Afin de saisir pleinement les motivations et les enjeux de l'entrée de l'auteur sur la scène américaine, nous envisagerons un état des lieux du théâtre américain avec un balayage historique des différents types de production qui précèdent l'arrivée d'O'Neill sur la scène américaine et du fonctionnement de l'institution théâtrale américaine au cours des XIXe et XXe siècles. On présentera ici les évolutions marquantes que subit le théâtre américain au tournant du XXe siècle. Ce préambule contextuel nous mènera à l'analyse de la rencontre entre O'Neill et la troupe bohème des Provincetown Players, un point d'insertion qui, selon la critique, marque un tournant dans le théâtre américain puisqu'il signale la naissance d'un théâtre américain moderne. Le climat social, politique et culturel sera pris en considération puisqu'il constitue un environnement fertile dans lequel la formation bohème s'épanouit. Notre tâche consistera à retracer l'alliance entre O'Neill et cette formation depuis ses débuts jusqu'à son éclatement en reconsidérant les principes fondateurs de la communauté bohème : principes idéologiques et politiques, mais aussi esthétiques. On opposera les pièces d'O'Neill aux idéaux du groupe dans la perspective de faire émerger les éléments de dissension qui mettent à mal la possibilité d'une communauté idéale.

La deuxième partie sera consacrée à la mise en évidence d'une « communauté divisée ». C'est le passage d'un fonctionnement amateur, utopique et communautaire à un système de production *mainstream* qui justifiera cette dénomination. Nous évaluerons l'écart idéologique, esthétique, thématique et linguistique qui sépare la « communauté idéale » de la « communauté divisée ». Durant cette période de transition entre le fonctionnement bohème et l'intégration dans une culture *mainstream*, l'auteur est partagé entre l'utopie communautaire et la logique commerciale. Cet écart s'intensifie à mesure que l'auteur s'ancre dans un théâtre *maintream*. Nous porterons un regard attentif à la thématique de l'appartenance et plus particulièrement de l'appartenance impossible. Pour ce faire, l'étude des communautés marginalisées (la communauté afro-américaine, la communauté des marins, représentante des classes prolétaires) permettra de faire surgir la tension entre assimilation et rejet, inclusion et

exclusion. Les personnages issus de ces communautés malmenées par la société américaine reflètent le caractère problématique de la notion d'appartenance pour un auteur aux prises avec un système culturel commercial. Cette partie visera à illustrer, avec les pièces écrites à l'approche des années 1930, le changement des thématiques et des personnages ; cette transformation est le signe d'une collaboration conflictuelle entre l'auteur, promoteur d'un théâtre expérimental et le système de Broadway, lui-même vampirisé par l'industrie culturelle de Hollywood.

La dernière partie sera dédiée à ce que nous nommerons la « communauté absente ». Nous mettrons tout d'abord en évidence la volonté de l'auteur de produire un théâtre en rupture avec ses succès de la fin des années 1920. Cet effort pourra s'analyser comme le tournant critique, l'échec qui fait basculer l'œuvre dans une nouvelle quête : celle de l'œuvre idéale. A travers les projets de l'œuvre tardive, nous interrogerons le sens de l'exil littéraire dans lequel prend forme la reconquête d'une communauté absente, perdue. Notre tâche consistera à mettre en relief le refus du présent et le rejet du système culturel dominant américain, qui s'expriment par un théâtre introspectif, autobiographique tourné vers un après (la confession posthume) et vers un ailleurs (le théâtre expatrié).

En faisant de la communauté et de sa quête inaccessible le point de fuite de l'œuvre, on espère montrer la nécessité d'analyser le rapport entre le texte et le contexte. Une telle approche devrait ainsi permettre de mieux saisir les raisons du caractère inclassable de l'œuvre d'O'Neill.

1. PREMIERE PARTIE : LA COMMUNAUTE IDEALE.

1914-1920 : Le « rebelle romantique » et la communauté bohème : une utopie fragile ?

En 1916, en s'associant à la troupe amateur des Provincetown Players, O'Neill intègre une communauté idéale. Celle-ci repose sur des fondements utopiques et socialistes qui intègrent l'individu dans une vision collective. Structure bohème, amateur, la communauté idéale des Provincetown Players se caractérise par sa liberté artistique et sa liberté de pensée. C'est dans cette organisation qui vise la fusion des talents individuels dans un ensemble que s'élabore un théâtre en rupture avec la scène commerciale de Broadway. « It was in 1915 the old world ended »³⁵ écrit D.H. Lawrence dans *Kangaroo*. Les pièces de jeunesse d'O'Neill s'inscrivent dans cette période charnière qui signale la fin de l'ordre ancien au profit du nouveau. Les mots de D.H. Lawrence définissent bien la démarche du groupe amateur, marqué par l'esprit de rejet de ce qui précède et par la volonté de bouleverser les traditions et les pratiques en place. Face à une société américaine puritaine et conservatrice et face à une institution théâtrale soumise à des lois économiques, O'Neill et les Provincetown Players s'unissent autour d'un projet artistique utopique.

L'objet de cette partie sera de croiser le travail d'O'Neill avec le projet communautaire des Provincetown Players pour cerner les points de rencontre ainsi que les points de tension qui émergent dans l'œuvre de jeunesse. On s'intéressera dans un premier temps aux changements structurels qui marquent le théâtre américain au tournant du XXe siècle afin de replacer l'œuvre de jeunesse dans un contexte de mutation artistique. Cet état des lieux de la scène américaine nous conduira à l'analyse de la rencontre entre O'Neill et les Provincetown Players. On replacera le projet esthétique et idéologique du groupe dans le paysage culturel et social des années 1910. Au sein de l'organisation réunissant amateurisme, idéologie bohème et vision communautaire, la voix d'O'Neill se détache ; à l'idéal collectif, s'oppose son projet dissident, qui marque un changement d'horizon à la fin des années 1910. En quête de reconnaissance et de dépassement d'une esthétique amateur, c'est vers la scène professionnelle que son regard se tourne. Plus que l'échec d'un théâtre, la dissolution finale du groupe marque l'échec de la communauté, porteuse d'un projet utopique devenu caduc. On

³⁵ D.H. Lawrence, *Kangaroo* [1923], London: Penguin, 1986, 216, cité dans Malcolm Bradbury and James McFarlane, « The Name and Nature of Modernism », in *Modernism. A Guide to European Literature, 1890-1930*, ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, London: Penguin, 1991, 33.

mettra ici en avant, à travers l'échec de la communauté idéale, la naissance pour O'Neill d'un théâtre nourri par la contradiction : l'œuvre de jeunesse se caractérise par la tension entre les aspirations communautaires et le projet individuel, une tension qui reflète, tout au long de sa carrière, la quête insatisfaite d'un sentiment d'appartenance.

CHAPITRE 1 : TRANSFIGURATION DE LA SCÈNE AMÉRICAINE

Les débuts de l'œuvre de Eugene O'Neill s'inscrivent au carrefour de mutations importantes. La transition entre le théâtre du père, l'acteur James O'Neill et celui du fils qui débute sa carrière en 1916, atteste des bouleversements qui ébranlent le fonctionnement et l'organisation de l'institution théâtrale durant cette période charnière (de la fin du XIXe siècle au début du XXe siècle). Miroir d'une nation qui, à ce moment, subit des changements sociaux et politiques profonds et rapides, la scène américaine ne peut être dissociée des contextes qu'elle traverse. Comme le souligne Douglas McDermott : « At certain moments theatrical organization changed in America, and these changes coincided with parallel shifts in the organization of the nation's other social institutions (i.e., church, government) »³⁶. Au tournant du XXe siècle, le théâtre américain apparaît porteur de nouvelles ambitions, mais aussi sujet à de nouvelles tensions. C'est dans un mouvement de dissidence par rapport à Broadway (incarné par le père) que les débuts du théâtre d'O'Neill doivent être situés. Les révolutions structurelles de la scène américaine qui passent par l'introduction d'une logique commerciale, nourrissent des phénomènes d'opposition à la culture dominante. Stimulé par un esprit de contestation par rapport à la nouvelle scène *mainstream*, O'Neill écrit et produit ses premières pièces en marge de Broadway. Celles-ci naissent dans un climat de protestation et de rejet de l'organisation commerciale de la culture. Elles témoignent aussi des aspirations communautaires d'O'Neill : le théâtre de jeunesse est un théâtre contestataire, mais aussi un théâtre qui manifeste une quête d'appartenance.

1.1.1. *Le théâtre américain : reflet d'une nation*

Transformation de la scène américaine au tournant du XXe siècle

Les changements qui affectent la scène américaine au cours du XIXe siècle trouvent leur ancrage dans l'évolution du paysage socio-économique du pays. La révolution américaine (1776-1783), l'industrialisation et l'expansion du chemin de fer après la Guerre de

³⁶ Douglas McDermott, « The Theatre and its Audience: Changing Modes of Social Organization in the American Theatre », in *The American Stage. Social and Economic Issues from the Colonial Period to the Present*, ed. Ron Engle, Tice L. Miller, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, 6.

Sécession favorisent non seulement une restructuration sociale et économique du pays, mais modifient également l'organisation du système théâtral. Avant 1850, le fonctionnement du théâtre américain repose sur l'existence de troupes décentralisées, les *stock companies* : celles-ci sont rattachées à un théâtre local et proposent un répertoire de pièces. Ce système est hérité de la période coloniale. Comme le précise John Frick :

(...) the stock company was organized as a resident acting company headed by a manager who assumed responsibility for selecting a season that would please local audiences, for hiring personnel, and for maintaining the theatre building.³⁷

L'expansion du chemin de fer contribue à modifier le fonctionnement du théâtre américain ; en facilitant l'organisation de tournées à travers le pays, les troupes disposent d'un système rentable qui permet de limiter les coûts et d'accroître les profits. Les *stock companies*, des troupes locales et indépendantes, sont progressivement remplacées par les *combination companies*. John Frick les définit ainsi :

As it is most commonly defined, the combination company is a theatrical "package" or combination of performers (and often design and technical elements) in support of a star, formed or combined for the run of a single play. Once a tour has been completed or audiences exhausted, the combination ceases production, the performers seek work with other combinations, and the scenery and other technical elements are either put into storage or, more frequently, scrapped.³⁸

Les *combination companies* consistent en un système de pièces qui restent beaucoup plus longtemps à l'affiche³⁹ et qui réduisent le répertoire des troupes à une pièce à succès. Ces pièces peuvent rester plusieurs années à l'affiche, à l'instar du *Comte de Monte Cristo* de Dumas, pièce dans laquelle James O'Neill a incarné le rôle principal durant la majeure partie de sa carrière. Le public, incapable de dissocier l'acteur du personnage d'Edmond Dantès, n'accueille pas favorablement les tentatives de James O'Neill pour s'illustrer dans d'autres rôles. Ce sont donc deux tendances antagonistes qui opposent le père et le fils. Le théâtre de James O'Neill est marqué par la permanence et la stabilité assurées par un système commercial rentable ; James O'Neill est l'acteur d'un seul rôle, la carrière de Eugene O'Neill est marquée par une succession de systèmes de production et par la volonté toujours présente de renouveler la scène.

Les *combination companies* assurent un système de tournée dont New York est habituellement le point de départ et contribuent à la disparition des théâtres locaux régionaux

³⁷ John Frick, « A Changing Theatre: New York and Beyond », in *The Cambridge History of American Theatre, Volume II. 1870-1945*, ed. Don B. Wilmet, Christopher Bigsby, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 198.

³⁸ *Ibid.*, 200.

³⁹ On parle de « long running plays ».

incapables de soutenir la concurrence. Ce changement signale donc l'entrée du théâtre américain dans l'ère industrielle et modifie profondément la structure du théâtre américain. C'est la période du « Gilded Age », l'âge d'or qui initie croissance économique et industrielle ; la révolution industrielle se traduit aussi par une modification du paysage culturel américain. Le théâtre, mais aussi la presse subissent des évolutions qui confirment l'établissement d'une culture fondée sur une base commerciale. Après la guerre de Sécession, le système de production devient un système centralisé, faisant de New York l'épicentre des productions théâtrales.

James O'Neill incarne ce théâtre commercial basé sur la rentabilité économique, un système contre lequel Eugene O'Neill construira ses pièces de jeunesse. Les débuts du jeune dramaturge passent ainsi par l'élaboration d'un théâtre en rupture avec l'industrie culturelle personnifiée par le père. Ce théâtre plus tard rejeté par le fils, repose sur un système de tournées, mais également sur le phénomène du « star system ». Contrairement au siècle suivant qui revalorise la place de l'auteur dramatique, le XIXe siècle repose principalement sur la figure de l'acteur, la tête d'affiche pour laquelle le public se rend au théâtre. Ce système de tournées, qui permet de produire à l'infini, à travers tout le pays, les mêmes pièces (avec pour les producteurs des garanties économiques offertes par ces têtes d'affiche), limite les possibilités artistiques de l'acteur. Au sein de cette organisation axée sur une logique économique, l'acteur constitue un instrument qui participe à la rentabilité financière du système ; d'où sa spécialisation dans un même rôle, toute une carrière durant. Comme le souligne Douglas McDermott : « Actors became specialists, not in a single type of character, but in a single character »⁴⁰.

O'Neill, qui grandit dans les coulisses de Broadway, découvre dès son plus jeune âge les mécanismes de la scène américaine et l'organisation de la machine commerciale de Broadway, qui assure à son père, au prix d'une carrière sacrifiée, l'assurance de revenus considérables. La création en 1896 du « Theatrical Syndicate »⁴¹, une organisation née de l'association d'Abraham Lincoln Erlanger, Charles Frohman, Al Hayman, Marc Klaw, Samuel Nixon et Fred Zimmerman institue un monopole sur l'ensemble des productions

⁴⁰ Douglas McDermott, « The Theatre and its Audience: Changing Modes of Social Organization in the American Theatre », in *The American Stage*, *op.cit.*, 11.

⁴¹ « The Syndicate was legally conceived as a partnership (one of the only trusts in United States history to not incorporate) on 31 August 1896, for the express purpose of reducing the financial losses that resulted from indiscriminate booking of America's first-class theatres. », John Frick, « A Changing Theatre », *op.cit.*, in *The Cambridge History of American Theatre Volume II*, ed. Don B. Wilmet, Christopher Bigsby, *op.cit.*, 213. Le Syndicate disparaît en 1916 pour céder la place à un nouveau monopole assuré par les frères Shubert (producteurs et propriétaires d'un grand nombre de théâtres à travers le pays).

scéniques à travers tout le pays. Son influence est considérable puisque cette organisation contrôle la réservation des billets pour les grandes représentations américaines. La redéfinition de la gestion de l'institution théâtrale depuis les *stock companies* jusqu'au monopole économique assuré par le Theatrical Syndicate, incarne à sa manière la mutation politique et idéologique de l'Amérique marquée par la perte de l'idéal jeffersonien : un modèle qui reposait sur la prospérité de petits propriétaires égaux et indépendants. Pris dans une logique économique capitaliste, le théâtre, devenu une industrie culturelle est soumis aux mêmes lois économiques que les industries du pétrole et de l'acier. C'est par conséquent dans un mouvement de contestation envers un théâtre transformé en un système commercial (« a system of commercial production that thrived on a standardized product »⁴²) qu'il faut donc considérer l'engagement d'O'Neill dans les années 1910 lorsqu'il s'associe à une troupe indépendante et amateur. Cette remise en question d'un théâtre américain transformé en monopole financier fait écho à la contestation des *muckrakers* face aux trusts de l'ère progressiste.

Si la restructuration du théâtre américain s'articule en parallèle des transformations politiques et socio-économiques du pays, il en va de même pour l'évolution des pièces portées à la scène au cours du XIXe et au début du XXe siècle. Le paysage culturel et le répertoire des pièces se trouvent confrontés à une question centrale : la définition d'une identité culturelle américaine. La première moitié du XIXe siècle était fortement marquée par l'influence de la comédie et du drame shakespeariens. Comme le souligne Lawrence Levine⁴³, jusqu'en 1850, les pièces de Shakespeare appartiennent au patrimoine culturel américain. Celles-ci sont connues et appréciées du public : véritable succès populaire, elles sont louées par le plus grand nombre. Shakespeare est joué, parodié et le public, à l'instar du public élisabéthain, joue un rôle participatif et interagit avec les acteurs. La deuxième moitié du XIXe siècle présente un glissement significatif. Shakespeare n'est plus un auteur populaire au sens où il est lu et vu par une majorité. Au contraire, il n'appartient plus alors qu'à une élite cultivée et éclairée, illustrant ce que Levine désigne comme la « sacralisation de la culture »⁴⁴. Dès lors, le théâtre n'est plus une institution démocratique accessible à toutes les catégories sociales, mais appartient à une minorité, laissant à la majorité une culture dite *mainstream* et traditionnellement jugée inférieure d'un point de vue esthétique. Si à partir de 1850, les pièces

⁴² Christopher Bigsby, Don B. Wilmeth, « Introduction », in *The Cambridge History of American Theatre Volume II*, ed. Don B. Wilmeth, Christopher Bigsby, *op.cit.*, 6.

⁴³ Lawrence Levine, *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge: Harvard University Press, 1990. Voir le chapitre « William Shakespeare in America », 13-81.

⁴⁴ Voir à ce sujet le chapitre 2 « The Sacralization of Culture », *ibid.*, 83-168.

de Shakespeare s'adressent à une élite, le théâtre américain, alors dépendant de productions européennes, voit l'émergence de pièces populaires dont les sujets font écho à la construction sociale et identitaire de l'Amérique. Alors que Shakespeare ne fait plus partie de l'univers culturel dominant, des genres dramatiques accessibles à un public peu initié à la culture, comme le mélodrame⁴⁵, ou le type de pièce burlesque répertorié sous le nom d'« extravaganza » – un genre qui combine les caractéristiques de la pantomime, du music hall et de la parodie – se généralisent sur la scène américaine. En quête d'une identité nationale, la scène de théâtre intègre dans ses pièces des figures issues de la société américaine telles que le Yankee, l'Indien, les immigrants ou encore les esclaves noirs. Tandis que le théâtre américain à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle entreprend de s'affranchir d'un héritage culturel européen, remplaçant la tragédie par le mélodrame, à ses débuts, O'Neill s'inscrit *a contrario* dans un mouvement de dissidence vis-à-vis du théâtre commercial en vigueur. Au début du XXe siècle, le théâtre américain se trouve pris en étau entre d'une part, une élite culturelle qui place les pièces écrites par des auteurs européens dans une position dominante et d'autre part, le développement d'un art du divertissement, désigné par O'Neill sous les termes dépréciatifs d'« amusement racket »⁴⁶ ou de « Broadway Showshop »⁴⁷.

Le théâtre américain, depuis la période coloniale jusqu'au début du XXe siècle, présente une cartographie mouvante et instable qui exprime les changements plus généraux qui affectent la nation américaine. Les débuts d'O'Neill sur la scène américaine sont marqués par la volonté de produire des pièces indigènes, sans tomber dans les rouages commerciaux qui en dévaluent la qualité artistique. Une telle démarche fait écho à celle de Whitman, qui dans *Democratic Vistas* (1871) reproche à l'Amérique l'absence d'une véritable identité culturelle. Pour lui, la littérature doit réintégrer les masses, la nation américaine doit produire ses auteurs indigènes et s'affranchir de la tutelle européenne dans laquelle elle se trouve enclavée. Héritier de Whitman qui fustige les vices capitalistes de l'Amérique (« The magician's serpent in the fable ate up all the other serpents; and money-making is our

⁴⁵ Selon Peter Brooks : « The world according to melodrama is built on an irreducible manichaeism, the conflict of good and evil as opposites not subject to compromise », in *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, [1976], New Haven: Yale University Press, 1995, 36.

⁴⁶ Voir Travis Bogard, *Contour in Time. The Plays of Eugene O'Neill*, New York: Oxford University Press, 1972, 383. La citation provient d'une lettre écrite par Eugene O'Neill à Theresa Helburn, 13 Février 1938, (Beinecke Rare Book and Manuscript Library).

⁴⁷ O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Dudley Nichols, 29 mai 1932, 400.

magician's serpent, remaining to-day sole master of the field »⁴⁸), O'Neill inscrira ses débuts artistiques dans un idéal théâtral élaboré en opposition aux exigences commerciales de Broadway.

1.1.2. En marge de Broadway : ruptures et avant-gardes

Culture mainstream vs culture dissidente

Les années 1910 aux Etats-Unis génèrent un climat d'enthousiasme et d'optimisme décrit par les historiens par les expressions « joyous season », « confident years » ou « little renaissance »⁴⁹, qui expriment le climat de spontanéité et de prospérité, l'aspiration au renouveau et la volonté de rompre avec l'ordre établi. Cette décennie, qui correspond à l'arrivée d'O'Neill sur la scène littéraire américaine, se caractérise par une période de stabilité économique et sociale qui offre aux intellectuels rebelles la possibilité d'agir et de s'exprimer à un moment où le pays est réceptif au changement. On observe l'émergence d'une nouvelle génération d'auteurs et d'artistes qui partagent une même volonté : défier les normes artistiques en vigueur et introduire un renouveau sur la scène littéraire américaine. L'expression « little renaissance » souligne la volonté de se libérer des pratiques anciennes (jugées puritaines, répressives et conservatrices) pour produire des expressions « modernes », encourageant une révolution des formes ainsi qu'une révolution des mœurs. Cette période est marquée par la convergence des renaissances artistiques qui signalent le rejet de l'ordre établi⁵⁰, parallèlement à la naissance des revendications sociales et politiques soutenues par les rebelles de Greenwich Village. Ce milieu, regardé par les intellectuels et artistes bohèmes comme le lieu sacré des aspirations révolutionnaires, permet aux jeunes rebelles de trouver refuge loin de leurs milieux bourgeois d'origine. Comme le souligne Daniel Aaron: « the intellectual and cultural and even political revolution was brooded over, if not hatched, and

⁴⁸ Walt Whitman, *Democratic Vistas* [1871], in *Complete Poetry and Collected Prose*, New York: The Library of America, 1982, 937.

⁴⁹ Daniel Aaron, *Writers on the Left: Episodes in American Literary Communism* [1961], New York: Columbia University Press, 1992, 5.

⁵⁰ On peut rattacher ce rejet des formes anciennes à l'émergence des mouvements modernistes et plus particulièrement à la célèbre injonction d'Ezra Pound « make it new », qui invite à l'élaboration de formes nouvelles en rupture avec des pratiques normatives anciennes. Le slogan d'Ezra Pound donne lieu à un essai, *Make it New*, London: Faber & Faber, 1934.

here came young rebels from all over America to be free, to flout convention, to live vibrantly and indecorously »⁵¹.

Le tournant du XX^e siècle marque à la fois un bouleversement idéologique et politique dans la société américaine et dans les milieux littéraires et artistiques, d'où la référence de Robert Károly Sarlós à une « révolution spirituelle »⁵². C'est donc dans un contexte culturel, social et politique tourné vers le changement et la révolte qu'il importe de situer les débuts d'O'Neill. Le début du XX^e siècle voit la montée d'un socialisme révolutionnaire américain qui se traduit notamment par la création en 1905 d'un syndicat international (ouvert aux travailleurs étrangers), l'I.W.W. (Industrial Workers of the World) aussi désigné par le terme « Wobblies ». Parmi ses membres fondateurs, William « Big Bill » Haywood constitue l'une des figures emblématiques de ce mouvement de contestation sociale qui compte de nombreux soutiens au sein des rebelles bohèmes. Ce climat social et politique de contestation et de dissension s'exprime aussi dans les urnes, lors de l'élection présidentielle de 1912 (remportée par le démocrate Woodrow Wilson), à laquelle le socialiste Eugene Debs, membre de l'I.W.W. obtient environ 6% des suffrages. L'année suivante, en 1913, la grève de la soie de Paterson (menée par Bill Haywood, Elizabeth Gurley Flynn et Carlo Tresca⁵³) donne lieu à un des moments marquants de l'histoire artistique et culturelle américaine. En soutien aux ouvriers de Paterson, un groupe d'intellectuels bohèmes de Greenwich Village (qui comprend notamment Mabel Dodge, Hutchins Hapgood, ainsi que Robert Edmond Jones et John Sloan⁵⁴ pour les décors), menés par le journaliste John Reed⁵⁵, organise le 7 juin 1913 à Madison Square Garden à New York le « Paterson Strike Pageant », une reconstitution de la grève des ouvriers, sous la forme d'une pantomime. Le Paterson Pageant avait pour objectif de récolter des fonds pour les grévistes tout en ralliant les intellectuels de Greenwich Village à la cause des ouvriers membres de l'I.W.W.⁵⁶. L'événement présentait en outre la particularité de

⁵¹ Daniel Aaron, *Writers on the Left*, op.cit., 10-11.

⁵² Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players: Theatre in Ferment*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1982, 3.

⁵³ Bill Haywood est l'un des membres fondateurs et leader de l'I.W.W. ; Elizabeth Gurley Flynn, militante syndicale et politique ; Carlo Tresca, leader de l'I.W.W.

⁵⁴ Ces personnes font partie de l'entourage plus ou moins proche d'O'Neill. Hutchins Hapgood (journaliste et anarchiste) et Robert Edmond Jones (scénographe, metteur en scène et concepteur de costumes) appartiennent au groupe des Provincetown Players. O'Neill est particulièrement proche de « Bobby » Jones. Mabel Dodge est une riche américaine et mécène. John Sloan est l'un des membres de l'Ashcan School. Il est aussi associé à la revue *The Masses*.

⁵⁵ John Reed, journaliste et militant communiste, l'auteur de l'ouvrage *Ten Days That Shook the World* (1919) qui rend compte de la révolution bolchévique. Il est l'un des premiers membres des Provincetown Players et le mari de l'écrivain féministe Louise Bryant.

⁵⁶ Le programme du Paterson Pageant illustre l'antagonisme entre les forces ouvrières et l'oppression capitaliste afin de justifier le recours à la grève : « The Pageant represents a battle between the working class and the capitalist class conducted by the Industrial Workers of the World (I. W. W.), making use of

convoquer de véritables grévistes au lieu des acteurs et de faire appel à la participation du public. Or, malgré l'échec financier de cette entreprise artistique et sociale, le mérite du Paterson Pageant fut d'offrir un modèle de théâtre social sans précédent aux Etats-Unis, permettant de créer une rencontre entre intellectuels bohèmes et membres des classes populaires et ouvrières. Si le Paterson Pageant demeure une référence historique d'engagement des intellectuels radicaux au service d'une action sociale, c'est qu'il offre un exemple fructueux d'interaction entre les classes⁵⁷. Mabel Dodge souligne le caractère exemplaire de l'événement :

Certainly no such spectacle, presenting in dramatic form the class war raging in society, has ever been staged in America, and in its scope and the number of its actors and spectators, it is like most other American achievements – without parallel in the world.⁵⁸

L'exemple du Paterson Pageant met en évidence la manière dont l'art et les engagements artistiques et littéraires dans les années 1910 se placent au service d'une contestation et d'une remise en question de l'ordre établi, qu'il s'agisse d'un ordre culturel et littéraire symbolisé par l'ordre *mainstream*, ou comme l'illustre un tel exemple, d'un ordre social et économique représenté par le modèle capitaliste.

L'année 1913 est marquée par un autre événement significatif qui agite le monde des arts et signale non seulement l'émergence de mouvements artistiques qui s'affranchissent des conventions, mais aussi leur introduction sur la scène culturelle américaine. L'Armory Show, une exposition internationale d'art moderne, se tient à New York en 1913 afin de présenter le travail d'artistes avant-gardistes européens et américains auteurs d'œuvres impressionnistes, cubistes et fauvistes. Parmi les quelque trois cents œuvres exposées, le *Nu descendant l'escalier* de Marcel Duchamp, défie les normes artistiques : la composition cubiste réalisée à partir d'éléments fragmentés et juxtaposés, décompose le mouvement d'un nu descendant un escalier. L'Armory Show, avec ses pièces provocatrices, telles que le tableau de Duchamp, véritable succès de scandale, renvoie avec violence l'image de la révolution artistique qui

the General Strike as the chief weapon. It is a conflict between two social forces – the force of labor and the force of capital. » *Paterson Strike Pageant*, Brooks McNamara, Jessie Ashley, F. Sumner Boyd, Mabel Dodge, William D. Haywood, John Reed, Margaret H. Sanger, *The Drama Review: TDR*, Vol. 15, No. 3 (Summer, 1971), 62. Notons lors de la grève de Paterson, l'arrestation de John Reed, venu couvrir l'événement pour la revue *The Masses*.

⁵⁷ A ce sujet, Benoît Tadié souligne le rôle d'information du Paterson Pageant, qui a permis, au-delà des diverses implications artistiques et sociales, de médiatiser un événement (la grève de Paterson) et un combat qui n'avaient pas gagné l'attention de la presse : « A unique performance in many respects, it was nonetheless part of an emerging network of alternative discourses aimed at giving a public face to the violent labor struggles that were then ignored by the mainstream press. », in Benoît Tadié, « The Masses Speak: *The Masses* (1911-1917), *The Liberator* (1918-1924) ; *New Masses* (1926-1948) ; *Masses and Mainstream* (1948-1963) », *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Volume II: North America 1894-1960, ed. Peter Brooker, Andrew Thacker (5 juillet 2012), 832.

⁵⁸ Mabel Dodge, « Paterson Pageant Financial Statement », in *Paterson Strike Pageant*, *op.cit.*, 68.

marque la fin d'une époque et qui, dans le même temps, suggère la révolution sociale qui se prépare dans la bohème de Greenwich Village. Avec l'Armory Show et le Paterson Pageant, l'année 1913 connaît donc deux événements décisifs dans l'histoire politico-sociale et culturelle américaine qui rendent compte du lien étroit entre avant-garde et radicalisme aux Etats-Unis au début du XXe siècle. Ce mariage entre art et politique est commenté par Daniel Aaron soulignant que la révolution artistique de l'Armory Show et la révolution politique et sociale de la grève des ouvriers du textile de Paterson sont perçus par les artistes bohèmes de Greenwich Village comme les manifestations d'un mouvement commun :

It was not simply coincidence (...) that the rebel artists displayed equal enthusiasm for two important events of 1913: the exhibition of international art held in the New York Armory and the strike of the textile workers in Paterson, New Jersey. Each in its way signified revolutionary protest and combined politics and art.⁵⁹

L'entreprise dramatique d'O'Neill au début du XXe siècle intervient dans un moment unique de contestation culturelle et sociale. Greenwich Village devient dans les années 1910 une terre de dissidence et d'hétérodoxie, sur laquelle les résidents bohèmes s'auto-proclament les promoteurs d'un nouvel ordre. Mabel Dodge, l'une des figures emblématiques de la bohème de 1910, souligne la volonté commune d'établir un ordre nouveau, en rupture avec l'ancien : « Life was ready to take a new form of some kind and many people felt a common urge to shape it. (...) The most that anyone knew was that the old ways were about over, and the new ways all to create »⁶⁰. Le désir de révolution, de divorce avec des conventions sociales et artistiques pesantes trouve son expression dans ce milieu artistique et littéraire, refuge d'une utopie communautaire. C'est à la lumière de ce contexte culturel et social dissident que nous étudierons les pièces d'O'Neill issues de la bohème, afin de montrer de quelle manière les pièces réfléchissent, en même temps qu'elles contredisent l'ordre dissident bohème.

La dissidence artistique : les petits théâtres

Sous l'influence des révolutions spirituelle et sociale et des renaissances culturelles qui s'épanouissent au tournant du XXe siècle, la scène de théâtre devient un lieu de

⁵⁹ Daniel Aaron, *Writers on the Left*, op.cit., 14.

⁶⁰ Mabel Dodge Luhan, *Intimate Memories*, [1933], « Movers and Shakers » Vol. 3, Santa Fe: Sunstone Press, 2007, 129.

contestation de l'ordre *mainstream*. Le « Little Theatre movement »⁶¹, qui émerge aux Etats-Unis en 1912, voit la naissance d'un certain nombre de troupes amateur à travers le pays⁶². Ce mouvement suit l'exemple du Théâtre Libre créé par André Antoine en 1887 à Paris et de la Freie Bühne fondée par Otto Brahm en 1889 à Berlin. Dans les années 1890 par exemple, une dizaine de théâtres d'essai, appelés « théâtres à côté » s'étaient ouverts à Paris :

En marge du théâtre traditionnel, tel qu'il s'est perverti et fait accepter par la société bourgeoise, de nombreux écrivains et metteurs en scène s'expriment désormais dans des « théâtres à côté », voués à la recherche, éphémères, qui rassemblent des spectateurs vivement conscients de s'opposer à la foule paresseuse des consommateurs culturels.⁶³

Leur éclosion aux Etats-Unis vingt ans après un phénomène déjà observé sur les scènes européennes traduit, selon des modes équivalents, l'impatience d'artistes amateur⁶⁴ de rompre avec la scène *mainstream*. Ces théâtres indépendants, qui fleurissent en marge de Broadway, sont généralement des organisations amateur qui se caractérisent par leur opposition à la scène commerciale, leur aspiration à faire de la scène un lieu d'expérimentation et leur volonté de produire en premier lieu des pièces écrites par des auteurs américains. Laboratoires d'expérimentation que l'on peut envisager comme l'alternative aux prescriptions *mainstream* de la scène commerciale et bourgeoise, ils correspondent à la définition que donne Patrice Pavis du théâtre expérimental :

Il s'oppose au théâtre traditionnel, commercial et bourgeois qui vise la rentabilité financière et se fonde sur des recettes artistiques éprouvées ou même au théâtre de répertoire classique qui ne monte que des pièces ou des auteurs déjà consacrés. Plus qu'un genre, ou un mouvement historique, c'est une attitude des artistes face à la tradition, à l'institution et à l'exploitation commerciale. (...) Le théâtre se situe en marge du « grand théâtre », celui qui attire le public, fait vivre les stars, attire les subventions, rassure l'institution.⁶⁵

⁶¹ On observe, avant l'apparition des petits théâtres aux Etats-Unis, les « Community Theatres » qui reposaient sur la conviction que de bonnes pièces jouées par des amateurs pouvaient avoir une influence bénéfique sur la communauté, voir *Cambridge Guide to American Theatre*, ed. Don B. Wilmet, Tice L. Miller, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 105. La prolifération des petits théâtres aux Etats-Unis s'explique notamment par l'insatisfaction profonde vis-à-vis de l'offre commerciale de Broadway, ainsi que par la vision passionnée d'un théâtre porté par des amateurs, 106.

⁶² Mordecai Gorelik recense ainsi l'abondance de ces petits théâtres qui fleurissent à travers tout le pays : « Individual groups became famous: the Wharf Theatre of Provincetown, Mass., which afterwards moved to New York and became the Provincetown Playhouse; the Neighborhood Playhouse and Washington Square Players, of New York; the Boston Toy Theatre; the Hedgerow Theatre of Rose Valley, Pa., under the direction of Jasper Deeter; the Chicago Little Theatre, managed by Maurice Brown; the Carolina Playmakers, of Chapel Hill, N.C., under Frederick A. Koch; the Dallas Little Theatre, Texas; the Cleveland Playhouse, directed by Frederic McConnell; the Pasadena Community Playhouse, organized by Gilmor Brown. », *New Theatres for Old*, New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1940, 207-08.

⁶³ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris : Gallimard, 1994, 176.

⁶⁴ « The great call of the time was for "amateurism," a word not then pejorative. The Amateur was seen as a corrective to the Progressive-era "Professional," that is a person who had absorbed the standard training in a field and had been certified by some conventional institution and been deemed an expert. », Linda Ben-Zvi, « The Provincetown Players: The Success that Failed », in *The Eugene O'Neill Review*, Vol. 27, Penn State University Press, 2005, 15.

⁶⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Armand Colin, 2009, « Théâtre expérimental », 374-75.

Leur apparition sur la scène américaine est critiquée par James O'Neill, sceptique vis-à-vis des productions modernes présentées par les petits théâtres : « it is impossible to be resigned to the commonplaces of the modern style of play »⁶⁶. Ces propos illustrent la césure entre la tradition, les pratiques normatives incarnées par James O'Neill acteur d'une culture *mainstream* et l'émergence d'une culture marginale et dissidente, incarnée par le fils, qui se fonde sur le rejet de cet héritage. Le rejet de la tradition et la volonté de promouvoir la liberté artistique de l'auteur sont donc à la source du mouvement des petits théâtres, qui pourrait se définir comme : « a movement that sought to displace the trashy, elaborate commercial dramas that dominated American theater with serious plays, produced on a shoestring »⁶⁷. En 1913, Floyd Dell fonde les « Liberal Club Players » qui constituent à l'époque l'un des premiers petits théâtres. Le fonctionnement spontané, improvisé et amateur du théâtre et de ses membres, ainsi que l'absence de moyens accordés à la scène sont ainsi décrits par Dell :

I found that there was no stage, no curtain, no costumes, and no money. So, gathering a group of people who wanted to act, I proposed to present a play "in the Chinese manner," without a scenery and with much make-believe. (...) Everyone invented his own lines and forgot them, and made up new and better ones on the spur of the moment; and the play, because it made fun of our own earnest "modernity," was tremendously successful, and was thus the first of a series of little plays that were given over a period of several years, during which we acquired a movable stage, a curtain, footlights, scenery, and costumes galore, but lost, inevitably, that first fine careless rapture.⁶⁸

Les petits théâtres, dont le Liberal Club Players constitue l'une des premières ébauches, se placent en contradiction absolue avec la scène commerciale et professionnelle de Broadway, du point de vue de leurs ressources financières, mais également du point de vue de leur organisation, des membres qui les composent, de leur répertoire de pièces et de leur public.

Dans ce mouvement national des petits théâtres, deux groupes se singularisent et laissent une empreinte visible : les Washington Square Players et les Provincetown Players. Ces deux groupes jouent un rôle déterminant dans l'histoire du théâtre américain mais aussi dans le lancement de la carrière d'O'Neill. La carrière de celui-ci débute de manière

⁶⁶ James O'Neill, dans une interview accordée au *New York Sun*, 1^{er} avril 1917, cité dans Arthur et Barbara Gelb, *O'Neill. Life with Monte Cristo*, New York: Applause Books, 2000, 596.

⁶⁷ Christine Stansell, *American Moderns. Bohemian New York and the Creation of a New Century*, Princeton University Press, 2000, 301. Les spectacles commerciaux évoqués ici correspondent au genre de la comédie musicale ou au genre « extravaganza » déjà évoqué. On peut donner l'exemple de *Black Crook*, d'après l'œuvre de Charles M. Barras dont la première production s'est ouverte à Broadway en 1866.

⁶⁸ Floyd Dell, *Love in Greenwich Village*, New York, 1926, 29-32, cité dans Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, *op.cit.*, 11-12. Floyd Dell, romancier, dramaturge, poète et critique littéraire américain.

confidentielle, autour de 1913, avec une série de pièces⁶⁹, principalement en un acte, qu'il soumet à l'approbation des Washington Square Players; parmi celles-ci, *Bound East for Cardiff*⁷⁰, qui n'est pas retenue. A la suite de ce rejet, l'auteur rencontre en 1915 un groupe d'artistes bohèmes qui donnera naissance en 1916 au petit théâtre des Provincetown Players⁷¹.

On peut opposer les Washington Square Players aux Provincetown Players qui ont pour vocation première d'expérimenter et de produire des auteurs indigènes. Les Washington Square Players⁷² n'excluent pas la production de pièces européennes et rejettent les pièces qu'ils jugent trop originales et par conséquent trop risquées. Pour ceux-ci, c'est la pertinence artistique, la qualité des pièces qui prévaut. Ils formulent leur ambition en ces termes :

We have only one policy in regard to the plays which we will produce – they must have artistic merit. Preference will be given to American plays, but we shall also include in our repertory the works of well-known European authors which have been ignored by the commercial managers.⁷³

Même si le groupe n'est pas régi par une idéologie commerciale, l'ambition des Washington Square Players et l'absence de prise de risques (qui s'exprime par le refus du groupe d'inclure *Bound East for Cardiff* à son répertoire) signale une plus grande parenté avec les théâtres traditionnels, qui reposent sur un répertoire déjà approuvé par le public. Brenda Murphy souligne que le répertoire des Provincetown Players pour les saisons 1915 et 1916 est principalement constitué de pièces rejetées par les Washington Square Players⁷⁴.

A la différence des Provincetown Players en 1915, les Washington Square Players se présentent comme un groupe organisé, constitué autour d'une direction ferme et solide, ainsi

⁶⁹ *Thirst, The Web, Warnings, Fog, Recklessness*, écrites entre 1913 et 1914 sont publiées dans le recueil *Thirst and Other One-Act Plays*, Boston: The Gorham Press, 1914. *A Wife for a Life, Servitude, Abortion*, sont des pièces écrites entre 1913 et 1914. *Bread and Butter, Bound East for Cardiff, The Movie Man* et *The Sniper* sont écrites en 1914.

⁷⁰ La pièce *Bound East for Cardiff* fera l'objet d'une étude dans le chapitre suivant.

⁷¹ La rencontre entre O'Neill et le clan bohème se fait à Cape Cod, dans la ville de Provincetown durant l'été de l'année 1915. Le groupe, alors en vacances, se retrouve de manière informelle et spontanée pour jouer leurs pièces durant deux étés consécutifs en 1915 et 1916. De cette rencontre entre O'Neill et le groupe (où O'Neill soumet quelques pièces en un acte, dont *Bound East for Cardiff*), naît l'association officielle entre les membres, sous l'appellation de « Provincetown Players ». A l'automne 1916, le groupe s'établit au New York, en plein cœur de Greenwich Village, au 139 Macdougall Street. La première saison des Provincetown Players à New York débute en novembre 1916. Face au succès de cette première saison new yorkaise, les Provincetown Players décident de déménager au numéro 133 de la même rue, où l'espace est plus important. A cet emplacement est créé le « Provincetown Playhouse ». Six saisons (1916-1917, 1917-1918, 1918-1919, 1919-1920, 1920-1921, 1921-1922) sont jouées au Provincetown Playhouse par les Provincetown Players, avant la dissolution du groupe en 1922.

⁷² Petit théâtre fondé en 1914, dirigé par Edward Goodman et dédié au départ, à l'instar des Provincetown Players, à la production de pièces en un acte. On compte parmi ses membres Lawrence Langner, Katherine Cornell, Lee Simonson. A partir de 1916, le groupe produit des pièces longues, mais également des pièces étrangères. Le groupe est démantelé en 1918 et donne naissance en 1919 au « Theatre Guild » qui produira de nombreuses pièces d'O'Neill.

⁷³ Brenda Murphy, *The Provincetown Players and the Culture of Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 9.

⁷⁴ *Ibid.*, 9.

que le rappelle Edna Kenton, membre des Provincetown Players, qui leur reproche aussi de ne pas exploiter les talents indigènes :

The Washington Square Players had begun as a group and were already “directed”; they were fine amateurs succumbing too soon to the lure of “professionalism”; worst of all they were plucking the fruit of foreign drama instead of digging in the native soil for plays and playwrights!⁷⁵

Alors que les Washington Square Players semblent appelés, dès le départ, à évoluer vers un statut professionnel, les Provincetown Players se définissent avant tout comme structure amateur et marginale. C’est pourquoi la question du passage à un fonctionnement professionnel provoque, en 1922, une fracture qui fait éclater le groupe en deux factions. Les oppositions dialectiques entre la communauté et le système, le fonctionnement amateur et le fonctionnement professionnel, sont centrales à notre étude, car c’est dans ce contexte amateur, qui valorise son rôle au sein du groupe, qu’O’Neill fait ses premiers pas d’auteur dramatique. C’est bien dans un contexte amateur, qui valorise des productions originales, expérimentales et indigènes qu’il fait ses premiers pas en tant qu’auteur dramatique. En 1919, dans une lettre adressée au critique George Jean Nathan, il exprime des reproches vis-à-vis de la politique du Theatre Guild (qui succède aux Washington Square Players en 1919) jugés trop soucieux du succès populaires de leurs pièces :

The Theatre Guild have seen the play [The Straw] and rejected it. They said it was most excellent but not the kind of play for their public. Since *John Ferguson*⁷⁶ inoculated them with the virus of popular success – quite contrary to their expectations – I’m afraid they’ve become woefully worried about the supposed tastes of “their public.” I speak not only from my own experience. Before *Ferguson* set them on horseback they had decided to do Susan Glaspell’s *Bernice* this season. But now they have discovered “their public” would never –⁷⁷

Au moment où il s’exprime, O’Neill n’est pas encore l’auteur célébré et récompensé qu’il deviendra l’année suivante grâce au succès de *Beyond the Horizon*. Cette déclaration montre la relation étroite entre écriture et réception (« not the kind of play for their public ») dans un système commercial qui enferme les auteurs dans un canevas déterminé par les attentes du public. Cette dialectique écriture/réception n’existe pas dans les petits théâtres dans lesquels les auteurs ne sont pas soumis à des compromis artistiques liés à la réception. D’autre part, il est intéressant de prendre en compte une telle déclaration, antérieure à la reconnaissance et à la canonisation de l’auteur. C’est en effet, comme nous le verrons plus loin, la reconnaissance

⁷⁵ Edna Kenton, « The Provincetown Players and the Playwright’s Theatre », in *The Eugene O’Neill Review*, Penn State University Press, Vol. 21, No. 1 & 2, (Spring/Fall 1997), 17.

⁷⁶ *John Ferguson* (1915), pièce en quatre actes de St John Ervine, (1883-1971), auteur dramatique irlandais.

⁷⁷ Eugene O’Neill, lettre à George Jean Nathan, 4 novembre 1919, in *Selected Letters*, ed. Travis Bogard & Jackson R. Bryer, *op.cit.*, 94-95.

institutionnelle et celle du public qui détourneront O'Neill de l'idéologie amateur des Provincetown Players.

Si le théâtre des Washington Square Players est un groupe déjà solidement formé et dirigé vers des visées professionnelles, les Provincetown Players constituent un groupe naissant, qu'O'Neill contribue à développer. Leur projet, en somme, vise à s'affranchir des productions européennes considérées jusqu'alors comme ayant valeur de standard, qu'ils estiment être l'apanage d'une petite élite. Les Provincetown Players ont pour dessein de produire prioritairement, si ce n'est exclusivement des auteurs américains, mais ils critiquent également les productions commerciales de Broadway, qui offrent un divertissement facile et ne sollicitent pas le sens critique des spectateurs. On peut à titre d'exemple citer Susan Glaspell⁷⁸ qui fustige l'hégémonie d'un théâtre formaté et normé, dans lequel le spectateur occupe la fonction de consommateur :

We went to the theatre and for the most part we came away wishing we had gone somewhere else ... Plays, like magazine stories, were patterned. They might be pretty good within themselves, seldom did they open out to – where it surprised or thrilled your spirit to follow. They didn't ask much of *you*, those plays. Having paid for your seat, the thing was all done for you, and your mind came out where it went in, only tired.⁷⁹

La déclaration de Susan Glaspell, qui fait ici le rapprochement entre art du divertissement et théâtre de consommation (« the thing was all done for you ») trouve non seulement une résonance dans les propos d'O'Neill, qui en 1930 les qualifie d'« amusement-racket », mais également dans une de ses pièces, *Marco Millions*⁸⁰ :

MARCO – (heartily) That'll be grand. There's nothing better than to sit down in a *good* seat at a *good* play after a *good* day's work in which you know you've accomplished something, and after you've had a *good* dinner, and just take it easy and enjoy a *good* wholesome thrill or a *good* laugh and get your mind off serious things until it's time to go to bed. (431. Nous soulignons)

Contestant la machine commerciale qui produit un art du divertissement (« amusement racket »), les Provincetown Players revendiquent, dans une démarche propre aux mouvements modernistes, une volonté de rupture avec les normes en place, qui se traduit par un désir de renouvellement de la forme. Hutchins Hapgood, membre du clan bohème de Greenwich Village souligne le principe de rejet qui s'exprime au sein des Provincetown Players :

So these few persons at Provincetown...were inspired with a desire to be truthful to their simple human lives, to ignore, if possible, the big tumult and machine and get hold of

⁷⁸ Susan Glaspell, (1882-1948), dramaturge américaine, est l'un des membres fondateurs du groupe des Provincetown Players. Elle est aussi mariée à George Cram Cook. Elle se voit attribuer en 1931 le prix Pulitzer pour la pièce *Alison's House* (1930).

⁷⁹ Susan Glaspell, *The Road to the Temple*, New York: Frederick A. Stokes, 1927, 248, cité dans Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, *op.cit.*, 10.

⁸⁰ *Marco Millions*, est une pièce produite pour la première fois en 1927 et publiée en 1928.

some simple convictions which would stand the test of their own experience. They felt the need of rejecting everything, even the Systems of Rejection, and of living as intimately and truthfully as they could; and, if possible, they wanted to express the simple truth of their lives and experience by writing, staging and acting their own plays.⁸¹

Caractérisé par un fonctionnement amateur, le groupe est constitué d'un ensemble de membres⁸² qui a pour particularité de ne pas se restreindre à des artisans du théâtre, mais qui, au contraire, conjugue et rassemble des talents variés : journalistes, militants socialistes et radicaux, peintres, poètes, scénographes, romanciers, dramaturges et acteurs apportent une pluralité de talents et d'inspirations. Le groupe s'enrichit de sa composition hétéroclite et fonctionne sur la participation égalitaire de tous ses membres sans principe de hiérarchie. Si George Cram « Jig » Cook est le fondateur et chef de file du groupe, les Provincetown Players n'en demeurent pas moins organisés autour d'un principe démocratique, qui repose avant tout sur l'harmonie et l'entente des différents membres. Mettant en application une politique anti-commerciale, les Provincetown Players s'organisent sur le principe de la coopérative, qui suppose une association à part égalitaire et une redistribution égale des bénéfices. Les prescriptions et le fonctionnement du groupe sont consignés dans leur premier manifeste daté d'octobre 1916, qui annonce le lancement du petit théâtre bohème :

All these plays were written, staged, and acted by members of the group; and the most expensive production cost less than thirteen dollars. The sale of seats by subscription of associate members paid for the installation of stage, seats, electric light, curtain, costumes, and scenery.

The success of the experiment, the interest of the audiences, and above all, the enthusiasm manifested by the group itself, persuaded the PROVINCETOWN PLAYERS to continue their activities in New York during the winter (...)

The PLAYERS' theater remains, as it began, a stage for free dramatic experiment in the true amateur spirit. Except for two salaried officers who will devote their entire time to the work, the members will give their plays and their services without recompense.

In order to make possible the experiment, a sufficient audience must in a sense be guaranteed for the season. The Provincetown Players are organized as a club in order to avoid the legal disabilities consequent on establishing a public theatre.⁸³

Le manifeste met bien en évidence le travail collectif et autarcique du groupe qui assure l'écriture, la production, la mise en scène ainsi que l'interprétation de ses propres pièces, tout en limitant à l'extrême les coûts de production. Le fonctionnement presque confidentiel du

⁸¹ Hutchins Hapgood, *A Victorian in the Modern World*, New York: Harcourt, Brace, 1939, 394. Cité dans Robert Károlyi Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, *op.cit.*, 46.

⁸² Les principaux membres des Provincetown Players sont George Cram Cook, Susan Glaspell, Floyd Dell, Louise Bryant, John Reed, Max Eastman (rédacteur de la revue *The Masses*), Neith Boyce (écrivain et dramaturge, mariée à Hutchins Hapgood), Hutchins Hapgood, Lucy Huffaker (journaliste), Mary Heaton Vorse (journaliste et anarchiste), Wilbur Daniel Steele (dramaturge et nouvelliste), Eugene O'Neill, les acteurs Ida Rauh, E.J. Ballantine et Frederick Burt, les peintres Charles Demuth, Brör Nordfeldt, Margaret Steele, Marguerite Zorach et William Zorach. Entre 1916 et 1917, les radicaux Reed, Bryant, Dell, Eastman et Hapgood quittent le groupe.

⁸³ Edna Kenton, Edna Kenton, « The Provincetown Players and the Playwright's Theatre », *op.cit.*, 34-35.

théâtre (« as a club ») fait des Provincetown Players un théâtre d'initié, qui produit ses propres pièces dans un véritable esprit amateur conforme au commencement à Provincetown, dans des conditions libres et informelles (« as stage of free dramatic experiment in the true amateur spirit »). Le statut de « club » permet également au groupe d'éviter les contraintes légales et financières liées à l'établissement d'un théâtre professionnel. La volonté des Provincetown Players de produire un théâtre non commercial, en rupture avec Broadway est du reste explicitement formulée dans le manifeste :

Be it resolved:

That it is the primary object of the Provincetown Players to encourage the writing of American plays of real artistic, literary and dramatic—as opposed to Broadway—merit.

That such plays be considered without reference to their commercial value, since this theatre is not to be run for pecuniary profit.⁸⁴

A travers le manifeste, Cook met donc en exergue les principes fondamentaux du groupe nouvellement formé : son caractère amateur et improvisé et la limitation des coûts de production, impliquant nécessairement un public restreint⁸⁵. Le fonctionnement du groupe repose sur le principe de cotisation pour les adhérents du club, permettant ainsi le financement du matériel, des décors et des costumes.

A bien des égards, l'organisation, ainsi que la constitution des petits théâtres offrent des points de convergence avec les petites revues, véritables « laboratoires des révolutions artistiques et littéraires »⁸⁶ qui apparaissent durant la première moitié du XXe siècle. Suggérant un rapprochement entre petit théâtre et petite revue, Brenda Murphy détaille la composition des membres du comité des Provincetown Players et sa proximité idéologique et structurelle avec *The Masses* :

The plays of the summer were so well received that the group decided to try its fortunes as a Little Theatre in New York. A Constitution was drawn up by a committee of Reed, Cook, Eastman and actor Frederick Burt, and ratified on September 5, 1916.⁸⁷ Cook was elected president with a salary of \$25.00 per week and Margaret Nordfeldt secretary, at a salary of \$18.00. The Executive Committee consisted of them and Floyd Dell, Louise Bryant, and John Reed. Among the other charter members were the writers Max Eastman, Susan Glaspell, Neith Boyce, Hutchins Hapgood, Lucy Huffaker, Mary Heaton Vorse, Wilbur Daniel Steele, and Eugene O'Neill; the actors Ida Rauh, E.J. Ballantine and Frederick Burt; and the painters Charles Demuth, Brör Nordfeldt, Margaret Steele, Marguerite Zorach, and William Zorach. The group was organized as a democratic collective, modelled on two institutions well known to the members, The Masses, and the Washington Square Players.⁸⁸

⁸⁴ *Ibid.*, 29.

⁸⁵ D'où la nécessité, lors de la deuxième saison à New York, de déménager vers un espace plus grand.

⁸⁶ *Revue Modernistes, revues engagées (1900-1939)*, sous la direction d'Hélène Aji, Céline Mansanti et Benoît Tadié, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011, 12.

⁸⁷ Voir Max Eastman, *Enjoyment of Living*, New York: Harper & Brothers Publishers, 1948, 564.

⁸⁸ Brenda Murphy, *The Provincetown Players and the Culture of Modernity*, *op.cit.*, 12.

Parce que les membres des petites revues, comme ceux des Provincetown Players, présentent un nombre d'affiliations variées, on observe des recoupements au sein des deux organisations ; John Reed, Louise Bryant, Floyd Dell et Max Eastman collaborent à l'activité des Provincetown Players et sont aussi rédacteurs de la revue *The Masses*. Cela explique les affiliations idéologiques et thématiques communes entre les membres des Provincetown Players et les rédacteurs d'une petite revue comme *The Masses*, concernée par les mêmes questions d'ordre esthétique, social et politique. A l'instar des Provincetown Players qui revendiquent leur indépendance vis-à-vis des prescriptions *mainstream*, insistant sur la liberté d'expression et de pensée, les rédacteurs de la revue *The Masses* « déclaraient d'ailleurs n'avoir juré aucune allégeance, ne se soumettre à aucun dogme et ils associaient socialisme, féminisme, syndicalisme, anarchisme, freudisme, à une certaine forme de « bohémianisme » »⁸⁹.

Par leurs affiliations artistiques communes, la proximité de leurs discours et par leurs fonctionnements coopératifs respectifs, les Provincetown Players et la revue *The Masses* forment deux organisations assez analogues. Ainsi, les principes énoncés par Cook concernant les Provincetown Players (« That such plays be considered without reference to their commercial value, since this theatre is not to be run for pecuniary profit »⁹⁰) ne sont pas sans rappeler la déclaration de Max Eastman au sujet des fondements du magazine *The Masses* :

THIS MAGAZINE IS OWNED AND PUBLISHED COOPERATIVELY BY ITS EDITORS. IT HAS NO DIVIDENDS TO PAY, AND NOBODY IS TRYING TO MAKE MONEY OUT OF IT. A REVOLUTIONARY AND NOT A REFORM MAGAZINE; A MAGAZINE WITH A SENSE OF HUMOR AND NO RESPECT FOR THE REPECTABLE: FRANK, ARROGANT, IMPERTINENT, SEARCHING FOR THE TRUE CAUSES; A MAGAZINE DIRECTED AGAINST RIGIDITY AND DOGMA WHEREVER IT IS FOUND; PRINTING WHAT IS TOO NAKED OR TRUE FOR A MONEY-MAKING PRESS; A MAGAZINE WHOSE FINAL POLICY IS TO DO AS IT PLEASES AND CONCILIATE NOBODY, NOT EVEN ITS READERS – THERE IS A FIELD FOR THIS PUBLICATION IN AMERICA.⁹¹

Provocation, impertinence, irrévérence, rejet des normes et des dogmes, liberté d'expression et de pensée sont autant d'éléments sur lesquels se fonde le magazine qui affirme (à l'image des Provincetown Players opposés à Broadway) son opposition à la presse *mainstream* (« money-making press »). Mettant leurs idées au service de l'art et de la vérité au mépris des conventions, les rédacteurs de *The Masses* acceptent les conditions financières liées au

⁸⁹ Eliane Elmaleh, « *The Masses* (1911-1917) : magazine radical entre avant-garde et conformisme », *Revue Modernistes, revues engagées (1900-1939)*, *op.cit.*, 340.

⁹⁰ Voir Edna Kenton, « The Provincetown Players and the Playwrights' Theatre », *op.cit.*, 29. (manifeste des Provincetown Players de 1916).

⁹¹ Max Eastman, *Enjoyment of Living*, *op.cit.*, 421.

fonctionnement coopératif. Celles-ci sont expliquées par Max Eastman dans son autobiographie, *The Enjoyment of Living* :

He [Art Young] explained the “co-operative” nature of *The Masses* and assured me the job was merely nominal, they all edited the magazine together. He also assured me, in hearty *non sequitur*, that they would gladly pay me a salary when the thing got on its feet.⁹²

The Masses et les Provincetown Players sont organisés selon des caractéristiques communes, inhérentes au principe socialiste de la coopérative ; les deux structures sont pareillement marquées par une visée non lucrative et l'impossibilité de garantir un salaire à chacun de leurs membres. On peut dès lors opposer le fonctionnement socialiste de ces organisations – organisations uniques dans l'histoire américaine par leurs affiliations radicales⁹³, mais aussi éphémères et fragiles – au fonctionnement capitaliste, rentable et durable de Broadway.

Les points d'entente des deux organisations (les Provincetown Players et *The Masses*) sur les plans idéologique, structurel, thématique et formel, leurs affiliations multiples, mais également communes nous autorisent à replacer le rapprochement entre petit théâtre et petite revue dans le contexte spécifique de la « petite renaissance » américaine, qui constitue un moment privilégié et enthousiaste nourri par des impulsions radicales et dissidentes. Les premières pièces du corpus d'O'Neill, nées dans cet environnement de contestation culturelle, politique et sociale feront ainsi l'objet d'une analyse du rapport entre texte et contexte, afin de déterminer dans quelle mesure le projet de l'auteur s'intègre dans la révolution spirituelle menée par les bohèmes de Greenwich Village.

⁹² *Ibid.*, 398.

⁹³ « Because of its striking visual art, its humorous attacks on social and political conservatism, its commitment to radical causes and its unflinching stance against World War I, *The Masses* is often considered as a unique magazine in American history. », Benoit Tadié, « The Masses Speak: *The Masses* (1911-1917), *The Liberator* (1918-1924) ; *New Masses* (1926-1948) ; *Masses and Mainstream* (1948-1963) », *op.cit.*, 831.

CHAPITRE 2 : LA COMMUNAUTE UTOPIQUE ET SOCIALISTE

La rencontre entre O'Neill et les futurs « Provincetown Players » est d'autant plus significative qu'elle naît d'un rejet : celui de la pièce *Bound East for Cardiff* par les Washington Square Players. L'événement matérialise le véritable point d'insertion de la scène de théâtre. La carrière du dramaturge commence ainsi par un rejet, puis par une intégration, un schéma qui illustre une tension qui demeurera tout au long de l'œuvre.

Cette rencontre coïncide avec la naissance du groupe, qui, à l'été 1916, deviendra officiellement les Provincetown Players. Ce rendez-vous ouvre donc à l'auteur la voie à un milieu littéraire et artistique – une condition nécessaire à la diffusion et à la production de son travail – mais il marque aussi l'entrée dans un groupe, une « communauté » et symbolise le début d'une expérience qui occupera une place significative tout au long de l'œuvre. Susan Glaspell décrit cette communauté comme une seconde famille, qui remplace le plus souvent un milieu social et familial avec lequel les membres bohèmes ont rompu : « Most of us were from families who had other ideas – who wanted to make money, played bridge, voted the republican ticket, went to church, thinking one should be like everyone else. And so, drawn together by the things we really were, we were as a new family »⁹⁴.

Il convient tout d'abord de procéder à une identification des thématiques et des sujets caractéristiques de la bohème, afin de préciser les liens entre le projet des Provincetown Players – un projet utopique et socialiste – et celui d'O'Neill. Le dialogue entre les pièces d'O'Neill écrites à cette période et les pièces et textes écrits par d'autres membres du clan bohème, permettra la mise en évidence du discours (et/ou du contre-discours) d'O'Neill. S'il est perçu durant les années 1910, lors de son association avec les Provincetown Players, comme un rebelle romantique cultivant des idées radicales, O'Neill nous montre aussi, à travers ses pièces issues de la bohème, les limites de cette représentation.

⁹⁴ Arthur Waterman, *Susan Glaspell*, New York: 1966, 43, cité dans *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. Volume 1, 1900-1940*, ed. C.W.E. Bigsby, *op.cit.*, 7.

1.2.1. Contre-culture bohème : l'idéal communautaire des Provincetown Players

« The beloved community of life givers » : un idéal impossible?

La baie de Provincetown, tout en marge de Cape Cod, voit la naissance du groupe des Provincetown Players. En marge de la société, les résidents bohèmes cultivent, par leur mode de vie décalé et décadent, une culture de la dissidence ; le style vestimentaire bohème suggère la libération des mentalités, nie les inégalités entre les sexes et sort la femme du carcan victorien. Liberté vestimentaire et liberté des mœurs traduisent l'émancipation de la femme, la volonté de délivrer le corps et l'esprit de l'oppression puritaine exercée des générations durant. Outrance et démesure sont les maîtres mots du groupe qui se plaît dans la culture de la nudité⁹⁵, mais également dans celle de la provocation et du scandale. Ainsi, les bohèmes font parler d'eux et scandalisent par leurs usages qui unissent amour libre, alcool et militantisme social et politique. Le groupe se définit autour d'usages non-conventionnels et provocateurs, qui fournissent d'ailleurs un arrière-plan à un certain nombre de pièces de la période : équations amoureuses et union libre, engagement radical nourrissent les intrigues des pièces des membres de Provincetown et de Greenwich Village. Au sein du groupe et plus particulièrement à Cape Cod, les résidents vivent en vase clos, en parfaite communion avec la nature.

On peut donc voir la troupe amateur, d'abord rassemblée de manière informelle et spontanée à Provincetown, puis de manière officielle à New York à Macdougall Street (Greenwich Village), comme un prolongement de la bohème de Greenwich Village. Partisans d'un nouvel ordre social et artistique, les Provincetown Players s'inscrivent dans la lignée idéologique et littéraire des auteurs de la Renaissance Américaine tels qu'Emerson et Whitman. Héritiers des idéaux portés par ces auteurs, ils sont aussi des artistes profondément ancrés dans leur temps, à l'écoute des révolutions sociales et culturelles qui éclatent dans l'Amérique des années 1910. La fondation de la bohème radicale de Provincetown trouve ainsi ses origines dans le radicalisme américain de l'époque⁹⁶. Fondatrice d'une idéologie

⁹⁵ Cet environnement est ainsi décrit par O'Neill : « The Atlantic for a front lawn, miles of sand dunes for a back yard, with not a house within miles except the new U.S. station down the beach about half a mile away. No need to wear clothes – no vestige of the unrefined refinements of civilization – much manual labor and consequent health – great stuff! », O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à George C. Tyler, 8 juin 1919, 90.

⁹⁶ « Roots of the rebellious Provincetown Players were deeply and firmly in American forms of radicalism. » Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players, op.cit.*, 156-57.

dissidente, la troupe crée un théâtre qui se joue des règles et qui reflète, à la manière de Whitman qui préconise l'union et la communion des multitudes (qu'il traduit par une mixité ethnique et sociale), l'image du melting pot, qui intègre et rassemble de manière harmonieuse des éléments hétérogènes. Sarlós rend compte de cette mixité sociale sur la scène comme dans la salle :

Hence also the casual unconcern for building regulations, blue laws, fire hazards; uncomfortable seats and city noises that might elsewhere have distracted spectators; hence the nonchalant combination of plays with clashing philosophies or styles within certain bills; hence the light rejection of sizable subsidies, or of an offer by Charlie Chaplin to appear as a "walk-on"; hence the free mingling in the club rooms of artists, laborers, merchants, housewives, schoolteachers and Village bums – many of whom considered The Playwright's Theatre their second home although they might never have been active members of the group.⁹⁷

Relayant le modèle bohème qui brise la fixité des traditions sociales et artistiques, les Provincetown Players se rassemblent donc dès 1916 autour d'un projet utopique et socialiste commun. Celui-ci se constitue autour d'une communauté que Jig Cook définit comme : « a beloved community of life-givers »⁹⁸. Plus qu'une entreprise artistique ordinaire, le groupe devait représenter pour ses différents membres le lieu de l'expérience communautaire. Association unique dans l'histoire du théâtre américain, les Provincetown Players mêlent à la fois la vision idéaliste et totale de Cook au sujet de la communauté et les inspirations bohèmes qui fournissent un contexte social et idéologique exceptionnel.

Les fondements communautaires de la troupe reposent sur une organisation utopique sur les plans philosophique et conceptuel, artistique et matériel. La communauté se veut idéale, car elle vise, par la communion de tous ses membres, une expérience extatique. Selon Cook, le groupe doit se nourrir et s'enrichir des talents multiples de ses membres (en ce qui concerne l'écriture des pièces, la réalisation des décors, la mise en scène et l'interprétation). Enfin, d'un point de vue matériel et financier, le groupe est envisagé comme communauté stable et harmonieuse, c'est-à-dire un modèle qui efface toute notion de hiérarchie (qui exclut donc tout rapport de souveraineté et de subordination), mais également toute notion de profit. Cette vision du théâtre, comme synthèse idéale d'un ensemble, comme vision collective qui embrasse et efface l'individuel au profit d'un collectif indivisible, est décrite par Edna Kenton : « Direction you see, according to the fine idea of "group synthesis" would come not

⁹⁷ *Ibid.*, 157.

⁹⁸ « We have not, as we hoped, created the beloved community of life-givers. », Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, *op.cit.*, 141, lettre de Jig Cook aux Provincetown Players, écrite à Delphes en 1922.

from one, but spontaneously from the group acting as one. (...) There was no head – the group was the head »⁹⁹. Chacun des membres, en plus de l’auteur, participe à la mise en scène de la pièce, livre sa vision artistique, qui doit donner lieu à un résultat unifié. Il semble essentiel de rattacher cette conception utopique de l’organisation théâtrale – et de fait, communautaire – des Provincetown Players à l’influence d’un contexte et d’un milieu : celui de la Bohème new yorkaise des années 1910. Ainsi contrairement à Gordon Craig qui affirme « [it is] impossible for a work of art ever to be produced where more than one brain is permitted to direct »¹⁰⁰, Cook croit au contraire que c’est la communauté qui nourrit et crée le théâtre :

One man cannot create drama. True drama is born only of one feeling animating all members of a clan – a spirit shared by all and expressed by the few for the all. If there is nothing to take the place of the common religious purpose and passion of the primitive group, out of which the Dionysian dance was born, no new vital drama can arise in any people.¹⁰¹

Pour Cook, la véritable essence du théâtre est le résultat de la communauté ; c’est pourquoi il emploie l’expression selon laquelle « the arts fertilize each other »¹⁰². Dans une telle vision, la communauté préexiste au théâtre qui naît de la synthèse des arts. Faisant écho à Cook, Mary Heaton Vorse souligne le fonctionnement organique des Provincetown Players, comparant le groupe à « an organic thing like a plant growing »¹⁰³. Selon les définitions posées par Cook et Vorse, le groupe, dont les divers talents offrent un réseau de ramifications fécond, permet au théâtre de s’auto-engendrer et de se régénérer. Le théâtre dont il est question n’est pas l’affaire d’un homme, ou d’un homme à la tête d’un groupe, mais d’une unité, d’une entité formée autour d’un ensemble (unifié, enthousiaste et fertile) d’hommes et de femmes. Leur projet utopique n’est donc pas uniquement le résultat d’une affiliation littéraire et artistique, mais également celui d’une affiliation spirituelle et communautaire.

Communauté idéale, communauté de l’expérience, la communauté des Provincetown Players présente la particularité de procurer à ses membres un sentiment d’« appartenance » à

⁹⁹ Edna Kenton, « The Provincetown Players and the Playwright’s Theatre », *op.cit.*, 56.

¹⁰⁰ Edward Gordon Craig, *On the Arts of the Theatre*, London: T.N. Foulis, 1905, 99, cité dans Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, *op.cit.*, 35. Edward Gordon Craig (1872-1966), acteur, metteur en scène, théoricien et scénographe britannique.

¹⁰¹ Jig Cook, cité par Susan Glaspell dans *The Road to the Temple*, New York: Frederick A. Stokes, 1927, 252-53, in Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, *op.cit.*, 35-36.

Cook s’inspire de Nietzsche qui développe dans *La Naissance de la tragédie* (1872) l’idée selon laquelle « l’entier développement de l’art est lié à la dualité de l’apollinien et du dionysiaque ». Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, [1977, pour la version française], in *Oeuvres. Vol.1. La Naissance de la tragédie. Considérations inactuelles*, Paris : Editions Gallimard, 2000, 17.

¹⁰² Jig Cook, cité par Glaspell dans *The Road to the Temple*, *op.cit.*, 245, in Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, *op.cit.*, 36.

¹⁰³ Mary Heaton Vorse, *A Footnote to Folly: Reminiscences of Mary Heaton Vorse*, Farrar & Rinehart, New York, 1935, 129, in Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, 45.

un groupe. Cette notion d'appartenance, qui s'impose très tôt dans la carrière d'O'Neill à travers son association avec le groupe amateur, se décline et se déploie tout au long de son œuvre comme un fil conducteur qui permettrait de redonner sens et continuité à un ensemble non linéaire. C'est dans l'œuvre de jeunesse, dans les premières pièces issues de cette association précoce de l'auteur avec le clan bohème, qu'émerge la notion de communauté et d'appartenance. Cependant, malgré son adhésion au projet communautaire des Provincetown Players, les premières pièces d'O'Neill portent aussi la marque d'une dissension par rapport à ce projet, qui reflète les contradictions cachées inhérentes au groupe.

Si, comme nous l'avons souligné, les Provincetown Players offrent à O'Neill une communauté d'adoption dans laquelle peut se réaliser un sentiment d'appartenance authentique, la volonté de fusionner les talents et les esprits en une « expérience extatique », semble entrer en contradiction avec la vision indépendante et individualiste d'O'Neill. Pour Leona Rust Egan, O'Neill est un personnage solitaire et isolé que l'on pourrait, pour ainsi dire, définir comme un homme en marge de la marge :

[The Provincetown Players] were middle-class American idealists, philosophically unfocussed. They linked themselves with social causes and the laboring masses, and bordered on the revolutionary, as in the case of John Reed and Mary Heaton Vorse. O'Neill's artistic philosophy approximated that of the elitist Bloomsbury group. He was a solitary who drew from his own inner resources rather than from social conventions.¹⁰⁴

Les mots d'O'Neill semblent contredire la vision idéalisée de Cook par rapport à l'idéal communautaire des Provincetown Players. On peut donner l'exemple d'un témoignage de 1917 qui laisse entrevoir l'aspiration de l'auteur à une stabilité financière que le modèle communautaire utopique prôné par Cook ne saurait assurer. O'Neill écrit : « The idea of another practically-broke winter in New York hardly appeals to me. (...) It's sure hell to nourish the instincts of a real artist in these degenerate days. »¹⁰⁵.

Pour analyser l'attitude marginale et ambiguë d'O'Neill vis-à-vis de ce projet communautaire, il convient de confronter le contexte de la bohème à la peinture sociale de ses premières pièces. On désignera les limites de la communauté idéale en reconstruisant le projet utopique des Provincetown Players à la lumière des pièces d'O'Neill et d'autres membres bohèmes, afin de mettre en relief la concurrence des discours.

¹⁰⁴ Leona Rust Egan, *Provincetown as a Stage. Provincetown, the Provincetown Players and the Discovery of Eugene O'Neill*, Orleans: Parnassus Imprints, 1994, 154.

¹⁰⁵ Eugene O'Neill, lettre à Elaine Freeman, 19 septembre 1917, Eugene O'Neill Papers, Series III. Outgoing Correspondence, Berg Collection, New York Public Library.

La bohème : le stage de la vie artistique. *Bread and Butter* (1914)

« *La Bohème, c'est le stage de la vie artistique ; c'est la préface de l'Académie, de l'Hôtel-Dieu ou de la Morgue.* »¹⁰⁶

Pour les artistes marginalisés, étouffés par les conventions d'une société inadaptée à leur quête de liberté artistique et de mœurs, Greenwich Village offre une terre d'accueil. La bohème permet à l'artiste, souvent en conflit avec le milieu dont il est issu (le plus souvent bourgeois), d'adhérer à un groupe et de faire ainsi l'expérience d'un sentiment d'appartenance à une communauté. Joseph Freeman rend compte dans son autobiographie des possibilités uniques offertes par cette communauté marginale :

From these fantastic rebellions and sentimental utopias, you turned to Greenwich Village. In the Village, they said, things were different. For years we had heard of that happy island of "free unions" – where true feeling was unhampered by convention, greed, fear, hypocrisy, career, marriage, money or the sense of guilt. (...) These people, self-exiled to the fringe of society, had a utopian colony which mirrored the future life of men and women, equal in every respect, free to express their highest aspirations.¹⁰⁷

En marge de la société, Greenwich Village offre un environnement privilégié à l'artiste exilé. Dans la « colonie utopique », les résidents (artistes, journalistes, militants politique) partagent un mode de vie qui se veut délibérément en contradiction avec le milieu bourgeois dont ils sont la plupart du temps issus. Toute forme de contrainte, de contrat et d'engagement (« convention », « mariage », « money ») qui asservit l'homme et l'enferme dans un réseau de relations complexes avec les autres, se voit éliminée pour céder la place à un modèle social utopique dans lequel hommes et femmes sont libres et égaux. Notons d'ailleurs que cet idéal communautaire offre l'image inversée de la communauté divisée que l'on définira dans la deuxième partie de cette étude. On peut voir en effet dans l'utopie de Greenwich Village une opposition à la dystopie de la période suivante, marquée par des systèmes déshumanisants : la ville, qui constitue un espace topographique dans lequel les inégalités (sociales, ethniques) sont accrues, la société mécanisée, industrielle, ou encore le monde des affaires. L'idéal communautaire, social, artistique, intimement associé à celui de la bohème radicale, proclamée « république libre et indépendante de Greenwich Village »¹⁰⁸ en 1917, se place

¹⁰⁶ Henri Murger, *Scène de la vie de bohème*, [1851], Paris : Editions Gallimard, 1988, 34.

¹⁰⁷ Joseph Freeman, *An American Testament. A Narrative of Rebels and Romantics*, London: Victor Gollancz Ltd, 1938, 229.

¹⁰⁸ C'est du haut de l'arc de Washington Square que Marcel Duchamp, John Sloan et quelques autres membres du Village déclarèrent, en janvier 1917, Greenwich Village « a free and independent republic ». Voir Ross Wetzsteon, *Republic of Dreams. Greenwich Village: The American Bohemia, 1910-1960*, New York: Simon & Schuster, 2003, 1.

donc en opposition parfaite avec l'univers social et culturel qui traverse la période suivante de l'œuvre.

Il convient donc ici de s'intéresser à la manière dont les premières pièces de l'œuvre empruntent et reflètent le contexte artistique et social dans lequel l'auteur évolue et de mettre ces pièces en relation avec d'autres textes émanant d'auteurs issus du même milieu. Un premier constat s'impose : hormis *Bread and Butter* et *Now I Ask You*, aucune des pièces de la période ne présente un arrière-plan et/ou n'a pour sujet Greenwich Village¹⁰⁹. Le milieu bohème, peu représenté dans les pièces de l'œuvre de jeunesse, sert aussi de toile de fond à la critique d'un projet communautaire avec lequel O'Neill n'adhère pas complètement.

La pièce *Bread and Butter*¹¹⁰ est appréhendée par O'Neill principalement du point de vue de l'artiste (et du point de vue du milieu familial d'origine qui lui est opposé). Les pièces *Bread and Butter* et *Now I Ask You* ne se contentent pas de représenter le milieu bohème, mais exposent plutôt la confrontation entre les deux milieux, c'est-à-dire le milieu d'origine (bourgeois) et le milieu d'adoption (bohème). Le traitement de la bohème (vue à travers les artistes, ou les bourgeois) dans les premières pièces permet d'entrevoir la vision ambiguë de l'auteur vis-à-vis de l'idéal soumis par la communauté idéale des Provincetown Players et de Greenwich Village. Il s'agira de reconstruire le mouvement qui mène à l'écroulement de l'idéal afin de mettre en évidence la position critique d'O'Neill vis-à-vis des prescriptions bohèmes.

Bread and Butter, qui offre un miroir aux artistes de Greenwich Village, laisse transparaître une certaine ambivalence. La pièce met en scène la vie de John Brown, un peintre au talent prometteur qui refuse la carrière d'avocat à laquelle son père, homme d'affaires, le destine, pour embrasser celle d'artiste à Greenwich Village. Son apprentissage dans ce milieu anticonformiste déplaît à sa famille et à sa fiancée, qui viennent à New York, dans son atelier, pour l'arracher à ce qu'ils jugent être une vie décadente et déréglée. Rattrapé par son milieu d'origine, John renonce à ses aspirations d'artiste et à son projet, pour mener une vie de famille conventionnelle. Le retour dans la petite ville du Connecticut, loin de l'environnement bohème et de son style de vie décalé, s'avère difficile et progressivement une haine mutuelle consume le couple. La pièce s'achève sur le suicide du protagoniste, mettant ainsi fin à la dégénérescence de l'artiste coupé de son art.

¹⁰⁹ La pièce *Before Breakfast* nous donne toutefois indirectement à voir le milieu bohème, même si son importance demeure marginale : l'action reste confinée à la cuisine de la famille Rowland.

¹¹⁰ *Bread and Butter* a été écrite en 1914, mais n'a jamais été produite ni même imprimée à l'époque des Provincetown Players.

On décèle dans la pièce une certaine ambiguïté, un scepticisme vis-à-vis d'un idéal communautaire identifié à ce que Joseph Freeman appelle « la terre promise »¹¹¹. Cette position critique se manifeste par un passage, caractéristique de l'œuvre de jeunesse, de l'utopie de l'utopie à la dystopie, de l'euphorie au désenchantement. L'auteur présente dans un premier temps le projet utopique comme un idéal à atteindre, afin de procéder à la déconstruction de l'idéal, dont les limites sont mises en évidence avec le dénouement. New York et plus exactement le cercle bohème de Greenwich Village est tout d'abord désigné comme le lieu unique d'apprentissage pour le protagoniste John. Faisant écho à Murger (« Aujourd'hui comme autrefois, tout homme qui entre dans les arts, sans autre moyen d'existence que l'art lui-même sera forcé de passer par les sentiers de la Bohème »¹¹²), John offre à première vue l'illustration parfaite du rebelle qui a résisté à l'ordre patriarcal¹¹³ et épousé les codes et le mode de vie bohèmes ; d'où la remarque de Babe, un acolyte artiste, à John : « old man Brown would sure think these neglected pants a sign of our radical mode of life » (135). Selon Freeman, c'est l'antagonisme vis-à-vis du milieu d'origine qui unit les résidents de Greenwich Village : « Whatever individual differences the Villagers had, their common bond was a hatred for the environment from which they came »¹¹⁴. Cela est confirmé au début de la pièce par la résistance de John à l'autorité paternelle. À l'inverse, John, intégré dans la bohème, donne à voir une représentation de l'artiste qu'O'Neill confronte au jugement conservateur de sa famille. Ainsi le protagoniste et ses acolytes (poète, journaliste, peintre) servent à dépeindre le mode de vie décalé de l'artiste à Greenwich Village. Il reçoit le jugement défavorable du père (« It seems to me his life is more likely to be ruined idling his time away down here with drunken companions, and low women of the type I have just met. » 148), de son frère Arthur (« I must say you look the part of the artist » 161), ou se heurte au regard amusé de sa fiancée Maud à la vue de son costume¹¹⁵ : « I think he looks so picturesque – just like the people you read about in the Paris Latin Quarter » (158). Par

¹¹¹ « The Village was a Promised Land where sensitive young men and women from all parts of the country, at odds with their environment for one reason or another, tried to live by the codes of conduct which they thought would one day prevail everywhere. At home they were the insulted and injured; in bohemia, the pioneers of a new order. », Joseph Freeman, *An American Testament*, op.cit., 230.

¹¹² Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*, op. cit., 34.

¹¹³ Cela s'exprime ici par le refus du cursus universitaire et de la carrière d'avocat choisis par son père : « I want to go to art school instead of law school, if you will permit me to choose my own career », O'Neill, *Bread and Butter*, 126. La détermination de John par rapport à sa carrière d'artiste (« Art! I am an artist in soul I know. My brain values are Art values. I want to learn to express in terms of color the dreams in my brain which demand expression (...) *I wish to become an artist* », 126, nous soulignons) peut faire écho à celle d'O'Neill en 1914 : « I will be [an] artist or nothing », Eugene O'Neill, *Selected Letters*, op.cit., lettre à Beatrice Ashe, 7 novembre 1914, 36.

¹¹⁴ Joseph Freeman, *An American Testament*, op.cit., 233.

¹¹⁵ « *He is dressed in a dirty paint-smirched pair of grey flannel trousers, a grey flannel shirt open at the neck, and a pair of "sneaks".* » *Bread and Butter*, 150.

conséquent, l'apparence négligée de John, les toiles impressionnistes représentant des nus féminins qui jonchent l'atelier, la rupture avec les traditions, qui passe par le travail le dimanche (« We work when we please, whenever we have an opportunity. As I reminded Mother, you're in New York now, not Bridgetown. » 162), la consommation abusive d'alcool et la fréquentation de femmes aux mœurs légères, constituent autant de rites d'appartenance au cercle bohème. Cette représentation fait écho à l'analyse faite par Ross Wetzsteon : « The villagers made a cult of carefree irresponsibility, but in the service of transcendental ideas »¹¹⁶. Ce mode de vie est donc présenté dans un système de confrontation par rapport au modèle conventionnel de respectabilité puritaine. Un tel antagonisme est mis en valeur par Northrop Frye qui observe :

With Baudelaire and his successors this antagonism to society becomes a way of life, usually called Bohemian, the antagonism being expressed partly in the over-simplifying phrase, *épater le bourgeois*. More accurately, the artist explores forbidden or disapproved modes of life in both imagination and experience. (...) The artist may symbolize a more intensely imaginative community through dirt or slovenliness, lousifying himself as much as possible, as Rimbaud remarked, or through more openly acknowledged forms of sexual relationship outside marriage.¹¹⁷

Contrairement à l'apparence soignée du bourgeois, qui suppose un style de vie prétendument irréprochable, l'artiste cultive la décadence et la culture du scandale.

Dans la pièce, ce modèle marginal reste soumis à une tension avec le milieu d'origine. L'adoption des rites, des usages et de la mode de Greenwich Village ne suffisent pas à contenir et absorber les pressions provenant du milieu social d'origine. En ce sens, l'intégration dans la communauté d'adoption semble minée par l'impossibilité d'une rupture complète avec la communauté de départ. Cette impossibilité se manifeste par l'incapacité de John à s'engager pleinement, sans concession, dans son milieu artistique. L'ordre *mainstream* apparaît ainsi comme un héritage trop lourd dont il ne parvient pas à se défaire, d'où le retour à la communauté traditionnelle d'origine, dans laquelle tout engagement artistique est rendu impossible. O'Neill ne représente pas ici le milieu artistique comme un environnement aliénant. Il montre plutôt l'impossibilité de rompre avec la communauté d'origine, qui compromet l'intégration du protagoniste dans le groupe des artistes. L'auteur semble ainsi remettre en question l'idéal bohème en suggérant le dilemme du rebelle vis-à-vis des communautés (de départ et d'adoption). Dans la pièce, John apparaît incapable de vivre dans

¹¹⁶ Ross Wetzsteon, *Republic of Dreams. Greenwich Village: The American Bohemia, 1910-1960*, op.cit., 13.

¹¹⁷ Northrop Frye, *The Modern Century*, Oxford: Oxford University Press, 1967, 78.

une communauté, sans être rattrapé par l'autre : de retour dans la bourgeoisie d'origine, il est sans cesse rappelé à la carrière que seul Greenwich Village aurait su lui offrir.

O'Neill place l'argent au cœur de son traitement de la question de l'art ; c'est d'ailleurs la cause de l'impossibilité pour John (sous la tutelle financière du père) de rompre définitivement avec le milieu d'origine. D'où la dichotomie entre l'artiste professionnel et l'artiste commercial, qui suggère l'étroite relation entre identité et possession. La question de l'art est un objet de dissension entre le père qui envisage l'art comme un médium commercial et rentable et John, pour qui la peinture est un mode d'expression par lequel l'artiste doit se livrer et se réaliser. Déplorant le rapport systématique à la possession, John dit à son père : « You consider your children to be your possessions, your property, to belong to you. » (142-43). Cette réplique met en évidence la polysémie du verbe « belong » : posséder et appartenir. Or la quête identitaire chez O'Neill se tisse principalement autour de ces deux notions principales : la question de l'appartenance identitaire (« belong ») et celle de la possession (« possess ») matérielle, spirituelle. L'œuvre théâtrale d'O'Neill est en effet traversée par cette question, que l'on retrouve dans la récurrence du terme « belong ». Dans son œuvre, O'Neill décrit le glissement entre l'appartenance identitaire (à un groupe, une communauté) et l'appartenance matérielle. Chez l'auteur, les aspirations communautaires se heurtent sans cesse à la question de la possession matérielle. Cette vision clivée du terme « belong » se retrouve aussi dans la fracture entre deux contextes de production antagonistes : la communauté (le théâtre amateur des Provincetown Players) et le système (l'industrie commerciale de Broadway). Le passage d'O'Neill de l'un à l'autre, entre les années 1910 et 1920, illustre ce glissement dans l'œuvre de « belong » au sens de « communauté » à « belong » au sens de « possession ».

Le traitement de la question de l'argent dans la pièce, qui exprime la vision pessimiste de l'artiste face à un dilemme impossible, s'inscrit contre l'idéal économique socialiste d'organisations comme les Provincetown Players ou la revue *The Masses*. La dichotomie entre l'art commercial et l'art de l'artiste, nous renvoie aussi à la problématique à laquelle les Provincetown Players se trouvent confrontés dès 1920, alors que les succès d'O'Neill dirigent les petites pièces amateur vers les grands théâtres de Broadway. Dans *Bread and Butter*, à travers son protagoniste, tiraillé par la question du financement de l'art, O'Neill introduit une opposition entre théâtre amateur et théâtre professionnel, dialectique au cœur de laquelle se situe la question de l'argent et des ressources matérielles. En ce sens, par sa critique implicite

du modèle utopique et insouciant prôné par le groupe amateur, O'Neill semble déjà annoncer les questionnements – et les remises en question – qui surgiront à l'horizon des années 1920.

A travers son personnage, l'auteur souligne l'impossibilité de se défaire du milieu d'origine ou encore celle d'une indépendance matérielle. A la fin de l'acte 2, son père déclare qu'il met fin à l'aide financière jusque là accordée à John, espérant, par la menace matérielle, raisonner son fils au sujet du mode de vie bohème : « Starve awhile, and see how much bread and butter this high art will bring you! No more coming to me for money, do you understand? » (148-49). La pièce met donc en évidence une situation comparable à celle vécue et éprouvée dans sa jeunesse, par l'auteur lui-même, vivant de maigres ressources et dépendant de l'argent octroyé par le père. Il confie dans une lettre de 1917 : « Living in the Big Town on an author's shoe-string, and the beggar's mite extracted from a reluctant Pater, is not my dream of the Perfect Life. »¹¹⁸. Comme son personnage, sous la tutelle financière du père, O'Neill fait ses débuts en tant que dramaturge grâce au soutien de son père James O'Neill, lequel l'aide à financer la publication de ses premières pièces en un acte. Ces pièces sont publiées par l'éditeur Badger en 1914 et paraissent dans le recueil intitulé *Thirst and Other One-Act Plays*. Comme le rapportent Arthur et Barbara Gelb :

Badger agreed to publish Eugene's first five one-acters – with the stipulation he bear the printing cost; James in a spurt of generosity, advanced the \$450. On March 30, 1914, a contract was signed, guaranteeing Eugene twenty-five percent of the gross proceeds from the sale of the book, and Badger guaranteed to print a thousand copies in August.¹¹⁹

La pièce ainsi que les déclarations de l'auteur sur la dépendance financière de l'artiste contrastent avec le témoignage d'autres membres des Provincetown Players. Dans *Love in Greenwich Village* (1926), Floyd Dell met aussi en lumière la situation financière difficile des résidents bohèmes :

There was a *Greenwich Village* then –
A refuge for tormented men
Whose heads were full of dreams, whose hands
Were weak to do the world's commands:
Builders of palaces on sands –
These, needful of a place to sleep,
Came here, because the rents were cheap.¹²⁰

Attirés par Greenwich Village, défini dans cet extrait comme un « refuge pour les esprits tourmentés », les artistes souffrent pourtant, comme le suggère Dell, de ressources financières

¹¹⁸ Eugene O'Neill, lettre à Elaine Freeman, 19 septembre 1917, Eugene O'Neill Papers, Series III. Outgoing Correspondence, Berg Collection, New York Public Library.

¹¹⁹ Arthur et Barbara Gelb, *Life with Monte Cristo*, op.cit., 413.

¹²⁰ Floyd Dell, *Love in Greenwich Village*, « Proem: The Rise of Greenwich Village », <http://www.bohemianlit.com/full_text/dell/proem.htm> Vu le 19 avril 2012.

extrêmement limitées (« came here, because the rents were cheap »). Cependant, là où O'Neill paraît désigner une impasse, Dell met en avant les bénéfices humains d'une situation matérielle désavantageuse :

It was, for all of us, a life that was quaintly enriched by our poverty. How otherwise, except by being very poor, should we ever have learned to make the most of those joys that are so cheap, or that cost nothing at all, the joys of comradeship and play and mere childlike fun?¹²¹

A l'échec du protagoniste qui ne parvient à trouver sa place dans la bohème des artistes, ni dans son milieu social d'origine, O'Neill oppose la réussite de ses anciens acolytes artistes et notamment celle de Babe, l'ancien colocataire de John, qui présente un exemple d'intégration accomplie. Or à l'inverse de ses anciens compagnons, qui commencent à connaître un certain succès (financier et critique) dans leurs domaines respectifs, le retour pour John au milieu d'origine, dans lequel il n'a pu poursuivre son art, le place de manière caractéristique¹²² dans une situation moins favorable que celle dans laquelle il se trouvait à l'ouverture de la pièce. Ainsi, chez O'Neill, la quête de liberté (symbolisée ici par l'artiste bohème qui entend vivre libre et indépendant) prend la forme d'une quête impossible.

Cette définition de la liberté comme concept impossible peut être mise en parallèle avec la pensée de Max Stirner, un auteur qu'O'Neill découvre en 1906 alors qu'il fait la connaissance de l'anarchiste Benjamin Tucker¹²³. Propriétaire de la librairie *Unique Book Shop* à New York, Tucker initie O'Neill à des lectures philosophiques et politiques radicales. La librairie dispose d'ouvrages politiques européens encore non traduits en anglais et de fait, quasi-introuvables ailleurs dans le pays. O'Neill devient un habitué du lieu et c'est à cette période qu'il est le plus imprégné de pensée radicale. Tucker traduit *L'Unique et sa propriété* de Stirner, qui paraît en anglais en 1907. Les auteurs radicaux de la jeunesse d'O'Neill resurgissent dans *Long Day's Journey Into Night* (1956), comme en témoigne la bibliothèque du protagoniste, qui contient des ouvrages de Nietzsche, Marx, Engels, Kropotkin et Stirner.

O'Neill, sensible à la pensée de Stirner, pourrait s'être inspiré des théories formalisées dans *L'Unique et sa propriété*. Stirner écrit :

¹²¹ Floyd Dell, *Love in Greenwich Village*, « Proem: The Rise of Greenwich Village », <http://www.bohemianlit.com/full_text/dell/proem.htm> Vu le 19 avril 2012.

¹²² Un tel schéma se retrouve dans d'autres pièces de la période ; de manière systématique, le protagoniste semble évoluer vers une situation encore moins avantageuse que la situation d'origine.

¹²³ Voir à ce sujet Robert Dowling, *Critical Companion to Eugene O'Neill: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Infobase Publishing, 2009, 753-56, ainsi que Barbara et Arthur Gelb, *Life With Monte Cristo*, *op.cit.*, 216-18.

Plus je deviens libre et plus l'édifice de la contrainte s'élève à mes yeux, plus je me sens impuissant. L'enfant du désert qui ignore la liberté est encore exempt de toutes les entraves qui enserrant l'homme civilisé : il se trouve plus libre que celui-ci.¹²⁴

Si le philosophe définit la quête de liberté comme un mécanisme par lequel l'homme se retrouve privé de toute individualité, c'est une idée assez analogue vers laquelle O'Neill tend lorsqu'il décrit le passage de l'utopie bohème à la dystopie caractérisée par l'impossible adoption de l'idéal communautaire. Au lieu d'accéder à la liberté promise par la bohème de Greenwich Village, John renonce à son individualité propre. C'est en ce sens que Stirner souligne la différence entre liberté et propriété, insistant sur le caractère relatif de la liberté, à l'inverse de la propriété qui, elle, est sans limites. Selon lui, l'homme peut être libre intérieurement, mais ne saurait être libre de tout. Être propriétaire de soi, de son individualité propre est en somme une notion plus concrète que la liberté qui « n'a pas de contenu »¹²⁵. Dans la pièce, le passage par la bohème dépouille John de toute détermination personnelle ; d'où l'évolution entre l'acte 1 (« I am an artist in the soul, I know » 126) et l'acte 3 (« something is like a dead weight inside me – no more incentive, no more imagination, no more joy in creating, – only a great sickness and lassitude in soul, a desire to drink, to do anything to get out of myself and forget » 152). Le mouvement négatif décrit par la pièce traduit une certaine mise en garde contre le caractère temporaire de l'utopie marginale.

Ce qui ressemble à une contestation des promesses utopiques de Greenwich Village, ou encore une remise en question de l'idéal de liberté vanté par ses résidents, s'oppose ainsi à l'apologie du projet utopique bohème formulé par John Reed :

Yet we are free who live in Washington Square,
We dare to think as Uptown wouldn't dare,
Blazing our nights with arguments uproarious;
What care we for a dull old world censorious
When each is sure he'll fashion something glorious?
Blessed art thou, Anarchic Liberty
Who asketh nought but joy of such as we!¹²⁶

A la conception anarchiste décomplexée de John Reed dans *The Day in Bohemia or Life Among the Artists*, louant la liberté de l'artiste dans la formation radicale (« Blessed art thou, Anarchic Liberty /Who asketh nought but joy of such as we! »), s'oppose la vision plus mitigée d'O'Neill dans les pièces inspirées de la bohème. Un tel contraste laisse apparaître un

¹²⁴ Max Stirner, *L'Unique et sa propriété* [1845], Paris : La Table Ronde, 2000, 170-71.

¹²⁵ *Ibid.*, 170.

¹²⁶ John Reed, *The Day in Bohemia or Life Among the Artists* [1913], Riverside, CT: Hillacre Bookhouse. <http://www.bohemianlit.com/full_text/reed/day.htm> Vu le 18/08/2009.

contre-discours de l'utopie communautaire ; la reconstruction de ce contre-discours permettra de mettre en évidence le passage de la communauté idéale à la communauté impossible.

Mariage et union libre. *Now I Ask You* (1917)

Now I Ask You (1917) offre un nouvel exemple du contre-discours communautaire formulé par O'Neill. Ici, c'est l'union libre, un mode de vie emblématique du modèle libertaire bohème qui est remis en question.

Rejetant toute forme de contrat et d'engagement, les bohèmes font fi de l'institution du mariage, préférant la liberté de l'union libre. Radicaux, révolutionnaires, anarchistes et féministes de Greenwich Village rejettent le mariage dans lequel ils voient une forme d'asservissement. Max Eastman écrit à ce sujet : « Marriage had always seemed utterly unromantic to me, and “husband” and “wife” among the most distasteful words in the language. »¹²⁷. Inspiré par les sujets qui nourrissent la bohème, O'Neill s'intéresse dans l'œuvre de jeunesse à la dialectique mariage/union libre. La question du mariage est d'ailleurs très présente dans l'œuvre : elle apparaît à chacune des périodes et reflète l'évolution idéologique de l'auteur suivant les milieux dans lesquels il évolue. La pièce *Now I Ask You* introduit la problématique de l'union libre. C'est le milieu anarchiste et révolté de Greenwich Village qui sert d'arrière-plan à cette étude de l'idéologie bohème dans laquelle O'Neill adopte une position critique. Les personnages dont O'Neill brosse le portrait et les sujets à la mode qu'il expose dans sa pièce sont inspirés du New York anticonformiste de la période.

Les années 1910, qui voient proliférer renaissances culturelles, révolutions artistiques, clubs littéraires, mouvements féministes (tel le mouvement New Woman, qui donne naissance en 1912 au Heterodoxy Club) contestataires sont le signe d'un climat social et culturel tourné vers le changement et vers l'idée maîtresse de « nouveauté ». Représentatif de cette fermentation artistique, philosophique et politique, le salon de Mabel Dodge, rassemble un large éventail de personnes issues d'horizons très variés. Les questions en vogue, comme l'union libre y sont débattues. Dans ses mémoires, Mabel Dodge décrit l'impression qui se dégage de ce point de rencontre, véritable carrefour des idées :

Imagine then, a stream of human beings, passing in and out of those rooms; one stream where many currents mingled together for a little while. Socialists, Trade Unionists,

¹²⁷ Max Eastman, *Enjoyment of Living, op.cit.*, 356.

Anarchists, Suffragists, Poets, Relations, Lawyers, Murderers, “Old Friends”, Psychoanalysts, IWWs, Single Taxers, Birth Controlists, Newspapermen, Artists, Modern Artists, Clubwomen, Woman’s-place-is-in-the-home women, Clergymen and just plain men all met there, and stammering in an unaccustomed freedom a kind of speech called Free, exchanged a variousness in vocabulary, called in euphemistic optimism, Opinions!¹²⁸

En retrait par rapport à ces rassemblements politiques et événements sociaux, O’Neill se singularise par son caractère individualiste et solitaire. Mabel Dodge ne fait par exemple nullement mention d’O’Neill dans ses mémoires, ce qui tend à montrer qu’il ne fait pas partie des habitués de ces réunions. Contrairement à d’autres membres des Provincetown Players tels que Hutchins Hapgood, Mary Heaton Vorse, Max Eastman, ou encore John Reed, fréquemment cités dans les mémoires de Mabel Dodge, O’Neill cultive une position marginale. Leona Rust Egan confirme le probable désengagement d’O’Neill par rapport aux rendez-vous littéraires et politiques :

O’Neill, who became one of the most renown Villagers, always stayed on the fringe of bohemia, scoffing at its political pretensions and social frivolities. (...) Never was he among the intellectuals and reformers who gathered for the evening either at Mary Heaton Vorse’s radical cooperative house or in Mabel Dodge’s Fifth Avenue salon.¹²⁹

La non-participation d’O’Neill à ces réunions auxquelles un grand nombre de rebelles assistent est particulièrement révélatrice du positionnement de l’auteur vis-à-vis de la communauté bohème.

On note la place décentrée, décalée d’O’Neill et de fait, son regard distancié vis-à-vis de comportements et tendances que sa position marginale lui donne le loisir d’observer¹³⁰. Dans la pièce *Now I Ask You*¹³¹, O’Neill nous donne à voir un aperçu critique des personnages et des thématiques qui animent le salon de Mabel Dodge. La pièce mêle réflexions sur l’union libre et la contraception, théories féministes et radicales. Loin de viser une représentation innocente et bienveillante du milieu bohème qui l’entoure, O’Neill nous livre une satire sociale de Greenwich Village et de ses membres. La pièce permet donc deux niveaux d’analyse : la mise en évidence des contradictions nourries par Greenwich Village et la position ambivalente de l’auteur vis-à-vis du milieu et de ses pratiques.

¹²⁸ Mabel Dodge, *Intimate Memories*, *op.cit.*, 124.

¹²⁹ Leona Rust Egan, *Provincetown as a Stage*, *op.cit.*, 97.

¹³⁰ Ce point de vue distancié est notamment perceptible dans les lettres qu’il adresse à sa fiancée Beatrice Ashe. Evoquant sa rencontre avec le clan bohème durant l’été 1916 à Provincetown, il écrit « Will tell you about the place and the celebrities and their scandalous lives when I write next », Eugene O’Neill, *Selected Letters*, *op.cit.*, lettre à Beatrice Ashe, 15 juillet 1916, 73.

¹³¹ Ecrite en 1917, la pièce est publiée pour la première fois dans le recueil *Children of the Sea and Three Other Unpublished Plays by Eugene O’Neill* paru en 1972. La pièce n’est pas jouée ni publiée du vivant d’O’Neill.

L'action de *Now I Ask You* s'ouvre sur la découverte de l'univers familial bourgeois de la famille Ashleigh. La fille, Lucy, rebelle vis-à-vis de son milieu social et nouvellement inspirée par les courants qui émergent de la bohème, se place au début de la pièce en contradiction avec toutes les conventions prescrites par la bourgeoisie. Elle prône notamment l'union libre, qui est la thématique centrale autour de laquelle la pièce se développe. Espérant donner une leçon à sa fille et calmer ses inspirations anarchistes, Mrs. Ashleigh préconise, au lieu de s'opposer à Lucy, de valider et d'approuver ses projets et ses idées les plus farfelus¹³². Tom Drayton, le fiancé de Lucy, se prête donc, sur les conseils de Mrs. Ashleigh, au jeu de l'union libre et se laisse séduire par Leonora Barnes, une artiste de Greenwich Village, tandis que Lucy, de son côté, se livre à la même mise en scène avec Gabriel, le compagnon de Leonora. Prise à son propre jeu, Lucy d'abord en proie à des impulsions libertaires cède enfin à la jalousie ; la pièce marque un renversement vers une ré-adhésion de la protagoniste au modèle du mariage jugé au début de la pièce trop conventionnel. *Now I Ask You* présente un déroulement identique à celui observé dans *Bread and Butter*; c'est la même proposition de départ (l'attraction pour le milieu bohème de Greenwich Village) qui est soumise puis rejetée à l'issue de la pièce, laissant apparaître une éventuelle suggestion de retour à l'ordre *mainstream*.

O'Neill joue dans la pièce sur la violence des contrastes entre la bourgeoisie, détentrice d'un modèle social conventionnel et puritain, présenté ici comme un modèle dépassé (« MRS. ASHLEIGH – Yes, we're dreadfully behind the times, I'm afraid »)¹³³ et Greenwich Village, préfiguration utopique d'une nouvelle forme de société, génératrice d'un ordre nouveau. Comme cela est souvent le cas dans le théâtre d'O'Neill, le décor est fondé sur le principe d'un contraste visuel. L'acte 1 qui se déroule dans le salon des Ashleigh près de Gramercy Park met en scène une opposition entre d'un côté, le décor sobre qui dénote la présence d'une culture classique et de l'autre, le tableau, peint à la manière synchroniste¹³⁴, apporté par Leonora Barnes à Lucy en guise de cadeau de mariage. Le conflit des milieux est exprimé dans les didascalies dans l'acte 2 :

¹³² « MRS. ASHLEIGH – It is the old, ever young, wild spirit of youth which tramples rudely over the grave-mound of the Past to see more clearly to the future dream. We are all thrilled by it sometime, in someway or another. In most of us it flickers out, more's the pity. In some of us it becomes tempered to a fine, sane, progressive ideal which is of infinite help to the race. I think Lucy will develop into one of those rare ones. », 411-12. On voit ici le langage progressiste mis en avant par Mrs Ashleigh (« progressive ideal »), qui reflète un idéal contemporain à la pièce, prôné par Theodore Roosevelt.

¹³³ *Now I Ask You*, in *Complete Plays 1913-1920*, 407.

¹³⁴ Le synchronisme est une contraction des termes « symphonie » et « chromatisme ». Morgan Russel et Stanton MacDonald-Wright fondent le mouvement synchroniste en 1912.

The library of the Drayton's home in a fashionable New York suburb. The room is light and airy, furnished unpretentiously but in perfect taste. The only jarring note is supplied by two incredible paintings in the Synchronist manner which are hung in conspicuous places, and not to be ignored. (424)

O'Neill distingue les résidents bohèmes, les artistes Gabriel et Leonora et les nouveaux adhérents, comme Lucy Ashleigh, qui à l'image de nombreuses figures bohèmes des années 1910, telles que John Reed ou Mary Heaton Vorse, sont issues d'un milieu bourgeois d'origine. Une fois encore, O'Neill dépeint l'entrée dans la bohème et son échec. La pièce ne se place plus prioritairement du point de vue de l'artiste (comme c'était le cas dans *Bread and Butter*), mais du point de vue de la femme, afin de problématiser l'un des enjeux majeurs de Greenwich Village : l'égalité entre les sexes, une notion à laquelle sont liées les questions de l'union libre et de la contraception. La pièce se saisit des questions (féministes notamment) débattues dans des lieux emblématiques tels que le salon de Mabel Dodge. On apprend par exemple que Lucy se rend aux conférences anarchistes et féministes délivrées par une femme qui fait penser à la figure emblématique d'Emma Goldman (« MR. ASHLEIGH – I tell you the woman who gave the lecture was an Anarchist. Most of the audience were Anarchists. » 406). Notons qu'une telle pratique, qui vise à introduire dans les récits bohèmes, des références aux grandes figures de Greenwich Village, est fréquemment adoptée par les auteurs de la période, qui s'emploient, soit à parodier, soit à glorifier la bohème et ses acteurs. John Reed utilise par exemple *The Day in Bohemia or Life Among the Artists*, comme « a jeu d'esprit containing much that is original and diverting. In which the reader will find the cognomens and qualities of many persons destined one day to adorn the annals of nations, in letters, music, painting, the plastic arts, and even business »¹³⁵.

Dans *Now I Ask You*, à l'opposé de l'ordre bourgeois présenté comme trop rigide et prescriptif, Greenwich Village apparaît tout d'abord comme un choix satisfaisant pour Lucy qui exprime avant toute chose un désir de liberté : « My highest duty is toward myself, and my ego demands freedom, wide horizons to develop in » (416). On décèle ici une reformulation ironique de la pensée de Stirner sur l'individu (« the ego ») et la propriété. Le discours de Lucy reflète et caricature les auteurs et les penseurs qui inspirent les intellectuels radicaux. Elle adopte à la lettre le discours libertaire bohème qui rejette l'idée de contrat social et donc du mariage, au profit de l'union libre : « Then why this useless formality of marriage? Let us go forth into the world together, not shackled for better or for worse, but as free spirits, comrades who have no other claims upon each other than what our hearts dictate

¹³⁵ John Reed, *The Day in Bohemia or Life Among the Artists*, <http://www.bohemianlit.com/full_text/reed/day.htm> Vu le 18/08/2009.

» (418). Son propos fait écho, de manière un peu parodique, à ce qu'écrit Freeman au sujet de l'union libre :

No, you wanted love; someone with whom to share the world undivided: a friend, companion, comrade as well as female, but without conventional marriage, without the hypocritical intercession of the state, Church and society that you resented. (...) Let her scorn the philistine conventions, despise money, career, marriage, respectability; let her be an enemy of the established tyrannical order, a socialist, anarchist or communist. Let her love as you wished to love, out of an uncorrupted heart defying the oppressive mechanics of contemporary society. In the future, all women would be like that.¹³⁶

On observe qu'à la manière de Freeman, Lucy réintègre dans son discours les slogans bohèmes « comradeship », « freedom », mais elle va même plus loin en épousant un idéal résolument radical : « We of the well-to-do class must devote all our time to caring for the children of the poor instead of pampering our own. To do this effectively and unselfishly we must remain childless. The little proletarians will take our own flesh and blood. » (421).

Pourtant, à mesure que l'on évolue dans l'intrigue, le discours de Lucy n'est plus seulement placé en opposition à son milieu bourgeois d'origine (constitué de son fiancé Tom et de ses parents), mais il est soumis à la bohème, à travers Leonora et Gabriel qui ont ici pour fonction de représenter la communauté dans son ensemble. La nature superficielle de l'engagement de Lucy n'échappe pas à Leonora et Gabriel qui ne manquent pas, en aparté, de se moquer de la jeune femme :

GABRIEL – (...) She's just been to see Hedda Gabler for the Nth time, and she's obsessed by it. So I have to play the drunken gentleman with the vine leaves, whatever his name is.

LEONORA – (...) I'm afraid she's become quite impossible – Ibsen, in this advanced age! Imagine a modern husband living with an old-fashioned Ibsen woman! (432)

La référence à la pièce *Hedda Gabler* (1890) d'Ibsen renvoie une fois encore à Emma Goldman qui fait fréquemment référence au dramaturge dans ses discours. Dans *The Social Significance of Modern Drama* (1914), elle écrit à propos d'Ibsen :

Uncompromising demolisher of all false idols and dynamiter of all social shams and hypocrisy, Ibsen consistently strove to uproot every stone of our social structure. Above all did he thunder his fiery indictment against the four cardinal sins of modern society: the Lie inherent in our social arrangements; Sacrifice and Duty, the twin curses that fetter the spirit of man; the narrow-mindedness and pettiness of Provincialism, that stifles all growth; and the Lack of Joy and Purpose in Work which turns life into a vale of misery and tears.¹³⁷

¹³⁶ Joseph Freeman, *An American Testament*, op.cit., 228.

¹³⁷ Emma Goldman, *The Social Significance of Modern Drama*, Boston: Richard G. Badger, 1914. Source : <<http://sunsite.berkeley.edu/Goldman/Writings/Drama/ibsen.html>> Vu le 10/08/2012.

On peut reconstruire à travers Lucy le reflet caricaturé de la figure anarchiste et féministe d'Emma Goldman. Bien qu'Ibsen ait été, comme Strindberg, une source d'inspiration pour O'Neill, il est utilisé dans la pièce pour mettre en relief l'application excessive que fait Lucy des théories et des textes à la mode. Le vrai radicalisme d'Ibsen et du double fictionnel d'Emma Goldman qui inspirent Lucy sont ici réduits à des slogans. La protagoniste, qui se veut moderne et libérée des conventions, apparaît au contraire, à travers la remarque de Leonora (« Ibsen, in this advanced age! Imagine a modern husband living with an old-fashioned Ibsen woman! »), complètement dépassée.

Le modèle qu'elle semble vouloir imiter, incarné par le couple d'artistes Gabriel/Leonora (dite « Leo ») est lui aussi écorné au fil des actes. Les bohèmes eux-mêmes sont en porte-à-faux avec l'idéal qu'ils incarnent ; ceux qui prônent l'union libre sont en réalité mariés et gardent le secret par crainte du jugement des résidents de Greenwich Village :

LEONORA – We must be careful. The dignity of free love is at stake. (*laughing*) If they only knew –

GABRIEL – Sshh! Someone'll hear you. Do you want to ruin us? Remember the high cost of eating. (432)

O'Neill remet ici en question l'hypocrisie de Gabriel et Leonora qui se réfugient derrière une idéologie de façade (« Marriage is for propagation, and artists shouldn't propagate », déclare Leonora, 408), tout en tirant parti d'un système qu'ils dénoncent.

En jouant sur la caricature, O'Neill se sert donc de ses personnages comme de stéréotypes, qui lui permettent de souligner des faux-semblants partagés par la bourgeoisie et par le milieu bohème de Greenwich Village. Comme Joel Pfister le suggère :

The genuine radicalism of *Now I Ask You* is that it demonstrates how the bourgeoisie can take the bite out of potentially radical critique: they simply classify radical discourse as the psychological (adolescent) impulse to be unconventional and to express depth. But *Now I Ask You* never goes on to examine why would-be bohemians struck the pose of “radicalism” at this historical juncture. The ideological tendency of O'Neill's satire is to drain the content of radicalism altogether, by representing it as consisting only of trendy slogans or adolescent rantings. Yet his play also enables one to see that if the bourgeoisie succeed in discarding “bourgeois” as a social category, then they have prevailed by mystifying their own interests and position as a dominant class.¹³⁸

Ainsi que Pfister le démontre, la notion de radicalisme dans la pièce est vidée de sa substance et réduite à une idéologie creuse. En présentant de manière satirique la fascination de certains bohèmes pour l'image du radicalisme et pour les slogans qui lui sont associés, plus que pour l'application concrète d'une idéologie, O'Neill insiste sur la récupération par les bourgeois des idéaux bohèmes, qui visent finalement à masquer leurs propres intérêts de classe.

¹³⁸ Joel Pfister, *Staging Depth. Eugene O'Neill and the Politics of Psychological Discourse*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995, 150.

S'il dénonce l'idéologie bohème à travers Lucy, Leonora et Gabriel, O'Neill semble à l'inverse privilégier le point de vue de Mrs. Ashleigh, qui offre un compromis entre le modèle dépassé incarné par le père et l'idéal naïf incarné par Lucy. Loin de valider le projet présenté à l'ouverture de la pièce, *Now I Ask You* invite au contraire à réévaluer le modèle bourgeois incarné par Mrs. Ashleigh, c'est-à-dire un modèle qui tente une synthèse entre un cadre institutionnel et une certaine ouverture d'esprit. C'est finalement la voix de Mrs Ashleigh, porteuse de valeurs conventionnelles, qui l'emporte sur celle de Lucy, comme le montre le passage suivant situé à la fin de l'acte 3 :

MRS. ASHLEIGH – (...) What could you expect? When you and Gabriel were eternally mooning around together, did you think Leo and Tom would mope in separate corners until you were through amusing yourselves? Remember the contract you drew up yourself – equal liberty of action. You've no reason to complain, my dear. It serves you right.

LUCY – (*tensely*) And you can taunt me with it in this manner?

MRS ASHLEIGH – Yes, I can. You deserve it.

LUCY – This shameless, disgusting liaison!

MRS ASHLEIGH – (*with smiling reproof*) Those are strong words. I didn't think they were used any more outside of cheap melodrama.

LUCY – There are no words vile enough to describe what I feel.

MRS ASHLEIGH – (*a trifle impatiently*) Come, Lucy! Don't overact your part of the abused wife. Vile? Disgusting liaison? What extravagant terms to apply to an *amusing* flirtation. (460-461)

Comme l'indique cet extrait, Mrs Ashleigh se montre finalement plus ouverte d'esprit que Lucy, qui au terme de la pièce, se trouve en contradiction avec le discours qu'elle tenait dans l'acte 1 : « It would mean the meanest form of slavery – to marry when I am convinced marriage is the most despicable of all the laws of society » (417). C'est le discours bourgeois, à travers Mrs Ashleigh, qui donne tort à Lucy et met en lumière les limites de l'idéologie bohème initialement défendue par sa fille. Ajoutons qu'en mettant en lumière les faux-semblants et les paradoxes de la bohème, O'Neill met en abyme ses propres contradictions, c'est-à-dire son insertion dans la communauté bohème et sa position critique vis-à-vis de l'idéal communautaire qu'elle prescrit.

Pour cerner les fondements et les enjeux de la satire sociale esquissée par O'Neill, la problématique soulevée par O'Neill dans *Now I Ask You* doit être replacée dans le contexte des années 1910. L'hypocrisie soulignée par l'auteur fait en effet écho à la position ambiguë de nombreux bohèmes de Greenwich Village, tels que Floyd Dell, vis-à-vis de la question du mariage. Joseph Freeman rend compte de cette ambivalence lorsqu'il relate la position initiale de Floyd Dell vis-à-vis de l'institution du mariage :

For years Floyd Dell had promulgated the “free union” as a solution for the Sexual Crisis in our epoch; he had so to speak, set Isadora Duncan’s nude body on a pedestal beside Darwin, Marx, Nietzsche and Whitman.¹³⁹

Il explique en outre comment l’évolution de Floyd Dell sur la question est perçue à Greenwich Village :

Some of the more extreme Villagers looked upon Floyd Dell as not much better than “renegade” to the cause of the New Freedom in sex. It was all right for him to get married. Many radicals were married; so were most of the *Liberator* editors. Even anarchists were known to submit their free unions to the blessings of City Hall, which they damned in theory as part of the tyrannical state. Dell’s case was said to be different; in addition to marrying in practice, he now approved of marriage in *theory*. This was almost as if William Z. Foster had come out openly in favour of private profit. It meant practically the sexual counter-revolution. By the laws of dialectic, this attitude of the extremists drove Dell, always in search of logical consistency, to a persistent apologia for the institution of marriage.¹⁴⁰

Comme l’écrit Freeman, même s’ils y sont par principe opposés, un certain nombre de résidents bohèmes finissent par adopter le contrat conventionnel du mariage. C’est le cas de Max Eastman et Idah Rauh qui, à l’image de Leonora et Gabriel dans *Now I Ask You*, maintiennent le secret de leur mariage pendant un certain temps.

Les questions du mariage et de l’union libre sont également abordées par d’autres membres des Provincetown Players. C’est le cas de Floyd Dell dont la pièce *Sweet-and-Twenty* est produite par le groupe durant la saison 1916-1917. La représentation faite du mariage par Dell entre en conflit avec celle d’O’Neill dans *Now I Ask You*. O’Neill critique le discours bohème et les idéologies qui le sous-tendent, Dell le réaffirme. Dell comme O’Neill dans *Now I Ask You* a recours à la satire pour illustrer son propos. Cependant les deux auteurs font usage de la satire à des fins différentes : le premier critique le mariage pour suggérer sa préférence à l’union libre, le second déconstruit les fondements de l’union libre pour revenir vers un modèle moins radical.

On peut isoler trois moments principaux dans *Sweet-and-Twenty* : la rencontre d’une part, immédiatement suivie du coup de foudre, puis dans un deuxième temps, la découverte des goûts et aspirations de l’autre, qui signalent le décalage entre l’attirance physique éprouvée et l’absence d’affinités et enfin la perspective d’une vie commune. Les deux personnages principaux se rencontrent lors de la visite d’une maison dont ils envisagent l’acquisition. La rencontre donne lieu à un coup de foudre et ils ne tardent pas à imaginer une

¹³⁹ Joseph Freeman, *An American Testament*, op. cit., 213-214.

¹⁴⁰ Joseph Freeman, *An American Testament*, op. cit., 214. William Z. Foster, syndicaliste américain qui fut le secrétaire général du Parti communiste américain de 1929 à 1932.

vie commune et un mariage. Leurs projets sont perturbés par l'arrivée de celui qu'ils pensent être l'agent immobilier, mais qui n'est autre qu'un fou échappé de l'hôpital psychiatrique.

Contrairement à la pièce d'O'Neill qui met à l'épreuve deux options – le mariage ou l'union libre – dans un contexte qui oppose la bohème au milieu bourgeois, Dell ne met en scène qu'un seul milieu : le milieu bourgeois, dans lequel la question de l'union libre n'est même pas évoquée. Pour montrer les failles du modèle que constitue le mariage, Dell a recours à un personnage extérieur, l'agent immobilier. L'auteur utilise un aliéné mental pour illustrer le sentiment d'aliénation qui résulte du mariage et démontre, par l'absurde, les apories du mariage. A travers la métaphore du nid d'oiseau, l'agent décrit aux amoureux l'absence de liberté, mais aussi la nécessité d'un consensus qu'implique l'union maritale :

THE AGENT – Marriage is the nest-building instinct, turned by the Devil himself into an institution to hold the human soul in chains. The whole story of marriage is told in the old riddle: "Why do birds in their nest agree? Because if they don't they fall out." That's it. Marriage is a nest so small that there is no room in it for disagreement. Now it may be all right for birds to agree, but human beings are not built that way. They disagree, and home becomes a little hell. Or else, they do agree, at the expense of the soul's freedom stifled in one or both.¹⁴¹

On passe donc d'une conception idéalisée et romantique du sentiment amoureux à une mise en perspective négative du mariage et de ses conséquences. Le mariage, selon l'agent, mène inévitablement à la ruine du couple :

Marriage, my young friends, is an iniquitous arrangement devised by the Devil himself for driving all the love out of the hearts of lovers. They start out as much in love with each other as you two are today, and they end by being as sick of the sight of each other as you two will be five years hence if I don't find a way of saving you alive out of the Devil's own trap. *It's not lack of love the trouble with marriage – it's marriage itself.*¹⁴²

L'extrait permet de voir en filigrane la critique de Floyd Dell vis-à-vis d'une pratique héritée des traditions de la bourgeoisie. Cette critique est d'ailleurs renforcée par la notion de mariage de convenance, qui dissocie sentiment amoureux et union maritale. On apprend que Helen et George sont victimes d'un rendez-vous arrangé par leurs oncle et tante en vue d'un mariage. A l'absence de liberté que Dell attache au mariage, s'ajoutent donc les manipulations familiales. Contrairement aux protagonistes de *Now I Ask You*, qui après l'échec de l'union libre se retournent vers le mariage, la future union de Helen et George semble, selon toute vraisemblance, voué à l'échec.

Etablissant tout d'abord une vision assez conformiste, Dell décrit en premier lieu une logique selon laquelle le mariage découle naturellement du sentiment amoureux. Dans *Now I*

¹⁴¹ Floyd Dell, *Sweet and Twenty*, Cincinnati: Stewart Kidd Company Publishers, 1921, 29.

¹⁴² *Ibid.*, 28, nous soulignons.

Ask You, c'est l'échec de l'union libre qui permet une révision positive du mode d'union traditionnel. *Sweet and Twenty*, à l'inverse, se termine par une adhésion forcée au mariage, qui offre une vision globalement pessimiste de l'institution et permet une critique de la bourgeoisie qui ne remet pas en question ses pratiques et s'enferme dans un schéma conventionnel. La confrontation de deux points de vue issus des Provincetown Players – celui de Dell et celui d'O'Neill – permet de mettre en évidence la manière dont les auteurs intègrent l'idéologie bohème dans leur pièce. Là où O'Neill affaiblit l'argument en faveur de l'union libre, pour réaffirmer les possibilités d'un modèle conventionnel, Dell se contente d'axer sa pièce sur la critique du mariage. Chez O'Neill, le tiraillement entre norme et dissidence et le passage d'un mouvement de contestation vers un retour à l'ordre semblent figurer un rapprochement vers l'ordre bourgeois, qui se manifeste à travers la progression idéologique en marche dans ses pièces à l'approche des années 1920.

1.2.2. Le théâtre bohème : un théâtre engagé ?

La mer : le lieu de l'expérience communautaire? *Bound East for Cardiff* (1916)

L'œuvre de jeunesse d'O'Neill est caractérisée par une position critique vis-à-vis de la communauté artistique amateur. S'il s'intéresse aux thématiques en vogue à Greenwich Village et au sein des productions des Provincetown Players, O'Neill se singularise cependant par le traitement de thématiques peu représentées par les autres membres du groupe. C'est le cas du motif marin, très présent dans les pièces qu'il écrit dans les années 1910. On peut situer l'origine de l'intérêt exprimé par O'Neill pour la communauté des marins dans son expérience en mer à bord du *S.S. Philadelphia* (qui précède la rencontre avec les Provincetown Players) où il partage la vie des marins¹⁴³. De cette expérience émerge une vision idéalisée de la vie en mer, que l'auteur définit ainsi : « Life on the sea is ideal. The ship for a home. Sailors for friends. The sea for surroundings. Meals provided. A resting-place. No economic pressure... Tired of one ship he can sign up on another. I like the man of the sea. He is free of social hypocrisy »¹⁴⁴. L'effort le plus caractéristique pour intégrer ce motif dans l'œuvre, réside dans la construction du « cycle Glencairn » (composé des pièces *Bound East*

¹⁴³ Voir Arthur et Barbara Gelb, *Life With Monte Cristo*, *op.cit.*, 267-292.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 275, citation extraite de *Theater Magazine*, Carol Bird June, 1924.

for Cardiff, In the Zone, The Long Voyage Home, The Moon of the Caribbees) sur lequel nous reviendrons plus tard. Notons que c'est la pièce *Bound East for Cardiff*, présentée au groupe lors de l'été 1915, qui assure l'intégration d'O'Neill dans la communauté des Provincetown Players. Cette pièce sera envisagée ici car elle illustre, à l'inverse des autres pièces d'O'Neill de la période, la possibilité d'un sentiment communautaire.

Avec la série de pièces de la mer, O'Neill s'inscrit dans la tradition américaine du « sea writing ». Territoire de conquête indomptable, sans limites, la mer habite l'espace littéraire de plusieurs générations d'auteurs américains, tels que Fenimore Cooper, Emerson, Poe, Melville, Stephen Crane, Jack London et plus tard Hemingway. Si le roman marin est donc bien ancré dans le patrimoine littéraire américain, les toutes premières pièces d'O'Neill, consacrées en grande partie à ce même thème, constituent une tentative d'intégration du motif marin dans le théâtre américain. On peut voir dans cette volonté de s'inscrire dans une tradition, un aspect de la quête d'appartenance ; il s'agit pour O'Neill de trouver sa place dans un groupe et par extension, dans la littérature américaine.

Ce traitement de la mer est d'autant plus remarquable qu'il demeure marginal au sein des productions de la troupe, qui, moins intéressée par l'expérience marine, la thématique du voyage et la vision romantique du marin, concentre prioritairement ses pièces sur des sujets qui intéressent et fascinent la bohème, comme la thématique du couple, les questions féministes, sociales et politiques¹⁴⁵. Les Provincetown Players produisent également des pièces allégoriques ou d'inspiration médiévale rappelant le genre de la moralité, qui contrastent avec les pièces d'O'Neill mettant en scène des sujets plus réalistes et plus fortement inscrits dans une tradition américaine. De ce point de vue, l'ambition littéraire d'O'Neill semble émerger très tôt, dans l'œuvre de jeunesse.

C'est dans les pièces marines que l'œuvre de jeunesse traduit le mieux la notion d'appartenance. La communauté des marins qui figure dans ces pièces est présentée comme un groupe socialiste et solidaire qui donne à voir quelque chose de la communauté idéale. Figurant au travers du cycle *Glencairn* la vie d'un même groupe de marins, O'Neill offre une représentation des conditions de vie et de travail d'un groupe issu des classes populaires. L'auteur porte ainsi à la scène un univers social peu représenté au théâtre, entraînant le spectateur dans le poste d'équipage, le « fo'cstle » du *S.S. Glencairn*. Contrairement aux

¹⁴⁵ Citons par exemple la pièce de John Reed, *The Peace that Passeth Understanding*, produite à New York durant la saison 1918-1919 et publiée dans la revue *The Liberator*, n°13 mars 1919, 25-31. La pièce est une parodie de la Conférence de Paix de Paris, conférence internationale organisée en 1919 par les vainqueurs de la Première Guerre mondiale en vue de la négociation des traités de paix entre les Alliés et les vaincus.

représentations parfois violentes et féroce­ment réalistes des conditions de travail des classes populaires – comme c’est le cas dans les romans marins de Jack London (*Sea Wolf*, 1911) ou plus tard, chez B. Traven (*Death Ship*, 1934 en version anglaise) sans oublier la peinture poignante des conditions ouvrières dans les abattoirs de la ville de Chicago dans le récit d’Upton Sinclair, *The Jungle* (1906) – O’Neill emprunte des voies plus suggestives, voire poétiques, pour figurer la dureté des conditions inhérentes à la vie du marin. Le travail en mer, dans une pièce comme *Bound East for Cardiff* est donné à voir à travers le récit et les réminiscences du marin.

Produite pour la première fois en 1916, *Bound East for Cardiff* est une pièce marine en un acte. La pièce, dont l’action quasi inexistante est resserrée sur l’agonie du protagoniste, Yank, ouvre l’accès à l’intériorité du personnage à travers la délivrance du souvenir. L’agonie de Yank donne lieu à un dialogue entre le protagoniste et son équipier Driscoll dans lequel se mêlent des réminiscences qui illustrent la présence d’un sentiment communautaire. A l’ouverture de la pièce, les didascalies nous plongent dans un univers social populaire qui révèle des conditions de vie difficiles, tout en faisant surgir un sentiment général de cohésion et de solidarité :

*Five men are sitting on the benches talking. They are dressed in dirty patched suits of dungaree, flannel shirts, and are all in their stocking feet. Four of the men are pulling on pipes and the air is heavy with rancid tobacco smoke. Sitting on the top bunk in the left foreground, a Norwegian, Paul, is softly playing some folk song on a battered accordion. He stops from time to time to listen to the conversation.*¹⁴⁶ (187)

L’impression de solidarité et de camaraderie qui unit les marins est confirmée par les témoignages des équipiers et notamment celui de Driscoll : « Five years and more ut is since first I shipped wid him, and we’ve stuck together iver since through good luck and bad. » (189). Dans les pièces marines, O’Neill établit un lien entre la dureté du travail du marin et l’émergence d’un sentiment communautaire et solidaire entre les hommes.

La peinture socialiste que fait O’Neill de l’univers marin offre un rapprochement avec l’écriture moderniste d’Ezra Pound. On retrouve dans les deux textes le souci de faire émerger la beauté de la langue du peuple. Le parallèle est particulièrement évident avec sa traduction du poème anglo-saxon « The Seafarer » publié en 1912 dans le recueil *Ripostes*. Pareillement

¹⁴⁶ Arthur et Barbara Gelb fournissent des indications sur la distribution des rôles. C’est Jig Cook qui interpréta le rôle de Yank. Teddy Ballantine fut chargé de la mise en scène ; Reed, Harry Kemp, Wilbur Daniel Steele et Frederic Burt, jouèrent les rôles des différents marins. O’Neill lui-même apparut dans un rôle mineur, celui du second, prononçant une unique réplique : « Isn’t this your watch on deck, Driscoll ? », Arthur et Barbara Gelb, *Life with Monte Cristo*, op.cit. 569.

construit sur les réminiscences d'un marin, le poème s'ouvre immédiatement sur l'hostilité du milieu marin :

May I for my own self song's truth reckon,
Journey's jargon, how I in harsh days
Hardship endured oft.
Bitter breast-cares have I abided,
Known on my keel many a care's hold,
And dire sea-surge, and there I oft spent
Narrow nightwatch nigh the ship's head
While she tossed close to cliffs. Coldly afflicted,
My feet were by frost benumbed.
Chill its chains are; chafing sighs
Hew my heart round and hunger begot
Mere-weary mood. Lest man know not
That he on dry land loveliest liveth,
List how I, care-wretched, on ice-cold sea,
Weathered the winter, wretched outcast
Deprived of my kinsmen;¹⁴⁷

La brutalité des conditions du marin (et plus précisément du naufrage) est non seulement rendue par le choix sémantique (harsh, hardships, afflicted, benumbed, chill, chafing, hunger, wretched), mais également par les allitérations multiples (en [b] « **B**itter **b**reast-cares have I **a**bided », [k] « **W**hile she tossed **c**lose to **c**liffs. **C**oldly afflicted », [ch] « **C**hill its **ch**ains are; **ch**afing sighs », [h] « **H**ew my **h**eart round and **h**unger begot », [w] « **W**eathered the **w**inter, **w**retched outcast »), qui rendent la souffrance du marin palpable et tangible et offrent une vision tout à la fois poétique et sociale, puisque c'est un membre des classes populaires qui est le héros tragique du poème. Le poème de Pound se construit sur le principe de la versification allitérative, qu'il emprunte à la composition de la poésie anglo-saxonne.

Dans la pièce, la rudesse du naufrage est également mise en relief. Celle-ci est rendue à travers le récit de Driscoll :

DRISCOLL – 'Twas just such a night as this the auld Dover wint down. Just about this toime ut was, too, and we all sittin' round in the fo'c'stle, Yank beside me, whin all av a suddint we heard a great slitherin' crash, and the ship heeled over till we was all in a heap on wan side. What came afther I disremember exactly, except 'twas a hard shift to get the boats over the side before the auld teakettle sank. Yank was in the same boat wid me, and sivin morthal days we drifted wid scarcely a drop of wather or a bite to chew on. 'Twas Yank here that held me down whin I wanted to jump into the ocean, roarin' mad wid the thirst. Picked up we were on the same day wid only Yank in his senses, and him steerin' the boat. (191)

O'Neill, à l'instar de Pound dans « The Seafarer », met en évidence la pénibilité des conditions de travail du marin, soumis à des dangers multiples, comme en témoigne

¹⁴⁷ Ezra Pound, « The Seafarer » [1912], in *Personae. The Shorter Poems of Ezra Pound*, New York: Faber and Faber, 1990, 60-61.

l'exemple du naufrage (« sivin morthal days we drifted wid scarcely a drop of wather or a bite to chew on. » / « Chill its chains are; chafing sighs /Hew my heart round and hunger begot/ Mere-weary mood. »). Dans *Bound East for Cardiff*, la description du naufrage est l'occasion de souligner non seulement les périls auxquels les marins sont exposés (les dangers de la mer, le naufrage, la faim et la soif) mais aussi le sentiment de solidarité qui anime la communauté. La mise en évidence d'une solidarité face à l'adversité (« 'Twas Yank here that held me down whin I wanted to jump into the ocean, roarin' mad wid the thirst ») est spécifique aux pièces marines : il ne surgit nulle part ailleurs dans l'œuvre de jeunesse. A la bohème de Greenwich Village, dans laquelle l'auteur signale l'émergence d'un sentiment ambivalent (entre individualisme et désir d'intégration), il est donc possible d'opposer les marins issus des pièces du cycle Glencairn, que l'on pourrait appréhender comme une communauté idéale. Si Pound insiste sur la fonction poétique du naufrage, il met aussi l'accent (et ce à l'opposé d'O'Neill qui présente les marins comme un groupe), sur le caractère isolé et solitaire du marin, privé de ses équipiers (« wretched outcast deprived of my kinsmen »), renforçant *a contrario* l'importance et la valeur de la communauté face à l'adversité.

La traduction de Pound de l'original anglo-saxon suggère l'appartenance du marin aux classes populaires, mais elle se caractérise également par sa résonance médiévalisante. Lee Garver, dans son étude de « The Seafarer » donne en effet une interprétation du poème qui prend en compte le radicalisme médiévalisant demeurant dans la libre traduction de Pound : « “The Seafarer” undoubtedly offers the most striking evidence of Pound’s pre-war interest in Anglo-medieval radicalism »¹⁴⁸. Ce radicalisme médiévalisant que l'on peut rattacher au poème de Pound, nous renvoie au socialisme des Guildes, un mouvement en plein essor en Angleterre au moment de la Première Guerre mondiale, qui s'estompe dans les années 1920¹⁴⁹. Il est possible d'envisager un rapprochement entre la vision communautaire d'O'Neill dans les pièces du cycle Glencairn et les principes défendus par le socialisme des Guildes, qui nourrit le poème de Pound. Les mots d'O'Neill, dans une interview donnée au sujet d'une pièce marine plus tardive (*The Hairy Ape*), confirment cette hypothèse. O'Neill exprime des regrets vis-à-vis de la disparition, dans la communauté des marins, d'un

¹⁴⁸ Lee Garver, « Seafarer Socialism: Pound, The New Age, and Anglo-Medieval Radicalism », *Journal of Modern Literature*, Volume 29, Number 4, (Summer 2006), Indiana University Press, 10.

¹⁴⁹ Le socialisme des Guildes est un courant anti-réformiste d'inspiration libertaire marqué par la pensée de John Ruskin et celle de William Morris. Porteurs d'une vision utopique qui préconise une organisation communautaire (par opposition à un fonctionnement étatique), les socialistes des Guildes sont en faveur d'un contrôle sur l'industrie exercée par les travailleurs. A ce titre, ils prônent un retour aux conditions de productions médiévales qui passerait notamment par la formation de guildes.

fonctionnement proche des Guildes et d'un plaisir du travail qui fait écho à la pensée de William Morris¹⁵⁰.

This feeling [when men were controlled by « love of the ship »], by the way, does not exist so strongly now. Labor leaders have organized the seamen and have got them to thinking more about what is due *them* than what is due *from* them to the vessel. This new type of sailor wants his contract, all down in black and white; such and such work, so many hours, for so many dollars.

Probably some abuses have been corrected by this new order of things. But under it there has been lost the old spirit. It was more like the spirit of medieval guilds than anything that survives in this mechanistic age – the spirit of craftsmanship, of giving one's heart as well as one's hands to one's work, of doing it for the inner satisfaction of carrying out one's own ideals, not merely as obedience of orders. So far as I can see, the gain is over-balanced by the loss.¹⁵¹

Les pièces marines laissent apparaître une vision communautaire forte et solide. La conception qu'il se fait de la communauté de marins est une conception idéaliste qui repose sur une vision ancrée dans le passé, comme en témoignent les expressions « the old spirit » et « the spirit of craftsmanship ». Pound met en relief l'opposition entre la vie en mer et la vie sur la terre ferme (« Lest man know not/That he on dry land loveliest liveth »), comparable au discours de Yank : « This sailor life ain't much to cry about leavin' (...) It must be great to stay on dry land all your life », 195.

C'est aussi la figuration d'une quête d'appartenance qui justifie un parallèle entre O'Neill et Pound. Lee Garver écrit, au sujet de « The Seafarer » : « Despite being the very embodiment of the mythical, freedom-loving Anglo-Saxon common man, Pound's seafarer yearns for belonging »¹⁵². Chez O'Neill, le discours communautaire proche du socialisme des Guildes est plus tard remis en question dans une pièce comme *The Hairy Ape* (1920) où le marin Yank, figure aliénée et double inversé du Yank de *Bound East for Cardiff*, fait au contraire l'apologie du travail de production mécanisé. La communauté de marins telle qu'O'Neill la définit dans le cycle, offre ainsi une représentation unique dans le corpus d'une « communauté possible ». O'Neill nous donne à voir une communauté idéale, à la mesure de

¹⁵⁰ « I think the first use we ought to make of that wealth, of that freedom, should be to make all our labor, even the commonest and most necessary, pleasant to everybody (...). And lest perchance you think that an assertion too universally accepted to be worth making, let me remind you how entirely modern civilization forbids it; with what sordid, and even terrible, details it surrounds the life of the poor, what a mechanical and empty life she forces on the rich ; and how rare a holiday it is for any of us to feel ourselves a part of Nature, and unhurriedly, thoughtfully, and happily to note the course of our lives amidst all the little links of events which connect them with the lives of others, and build up the great whole of humanity. », William Morris, « Useful Work *versus* Useless Toil » [1884], in *William Morris on Art and Socialism*, Mineola: Dover Publications, Inc., 1999, 135.

¹⁵¹ Eugene O'Neill, cité dans Mullett, *American Magazine*, vol.34, 118, lors d'une interview donnée au sujet de *The Hairy Ape*, in Doris Alexander, « O'Neill as a Social Critic », in *O'Neill and His Plays. Four Decades of Criticism*, ed. Oscar Cargill, N. Bryllion Fagin, William J. Fisher, *op.cit.*, 393.

¹⁵² Lee Garver, « Seafarer Socialism: Pound, The New Age, and Anglo-Medieval Radicalism », *op.cit.*, 9.

la représentation qu'il se fait de l'harmonie entre les hommes, mais il s'agit d'une conception anachronique, pré-industrielle.

Le groupe de marins est une communauté plurielle et diversifiée sur les plans culturels, identitaires et linguistiques. Préfigurant un roman tel que *Death Ship*, O'Neill s'intéresse dans l'œuvre de jeunesse et ce jusqu'à *The Hairy Ape*, à la peinture de cet univers social du point de vue de sa diversité culturelle et linguistique. Cette démarche se manifeste par la présence de formes dialectales variées. Dans *Bound East for Cardiff*, la nature cosmopolite de l'équipage¹⁵³ est perceptible dès l'ouverture de la pièce qui donne corps et voix à une pluralité de formes et d'accents :

COCKY – (*a weazened runt of a man. He is telling a story. The others are listening with amused, incredulous faces, interrupting him at the end of each sentence with loud derisive guffaws.*) Makin' love to me she was! It's Gawd's truth! A bloomin' nigger. Greased all over with cocoanut oil, she was. Gawd blimey, I couldn't stand'er. Bloody old cow, I says; and with that I fetched 'er a biff on the ear wot knocked 'er silly, an' –

DAVIS – (*a middle-aged man with black hair and mustache*) You're a liar, Cocky.

SCOTTY – (*a dark young fellow*) Ho-ho! Ye werr neverr in New Guinea in yourr life, I'm thinkin'.

OLSON – (*a Swede with a drooping blonde mustache – with ponderous sarcasm*) Yust tink of it! You say she wass a cannibal, Cocky?

DRISCOLL – (*a brawny Irishman with the battered features of a prizefighter*) How cud ye doubt ut, Ollie? A quane av the naygurs she musta been surely. Who else wud think herself aqual to fallin' in love wid a beautiful, divil-may-care rake av a man the loike av Cocky? (187-88)

Si l'œuvre de jeunesse montre l'intérêt d'O'Neill pour la peinture de milieux sociaux variés (des bourgeois aux intellectuels et artistes bohèmes en passant par les classes populaires), c'est celui des marins qui semble retenir plus particulièrement l'attention de l'auteur. L'extrait cité met en évidence la présence d'une langue qui porte la marque des origines culturelles diversifiées des marins, le plus souvent originaires des populations nordiques, dont les formes linguistiques sont souvent jugées impropres et primitives. L'émission de la consonne finale dans « makin' », « bloomin' » ou bien encore les déplacements vocaliques au niveau des diphtongues (« loike » qui remplace « like ») sont le signe de l'influence des langues nordiques sur la langue anglaise à l'issue des vagues d'immigration vers les Etats-Unis jusqu'au début du XXe siècle¹⁵⁴. Les pièces marines, écrites entre 1914 et 1917, rendent ainsi compte de ce contexte d'immigration dont les effets sont perceptibles sur le plan linguistique et syntaxique.

¹⁵³ L'équipage comprend notamment Paul, le Norvégien, Olson, le Suédois, Driscoll, l'Irlandais.

¹⁵⁴ Celles-ci connaissent un ralentissement significatif à partir des années 1920 en raison des lois établissant des quotas d'immigration.

La démarche de Pound est similaire et vise à insister sur l'héritage anglo-saxon. La comparaison entre le poème de Pound et les dialogues de *Bound East for Cardiff* permet de discerner des similarités syntaxiques et prosodiques. Les marins de *Bound East for Cardiff* et celui de « The Seafarer » se caractérisent par une syntaxe fragmentée, composée d'éléments mono et bisyllabiques qui produisent un effet de condensation de la langue ainsi qu'un rythme morcelé. Comparons « Chill its chains are; chafing sighs/ Hew my heart round and hunger begot/ Mere-weary mood », dont la syntaxe est à la fois simplifiée et concise et l'ouverture de la pièce (« Makin' love to me she was! It's Gawd truth! A bloomin' nigger. Greased all over with cocoanut oil, she was »), qui met en évidence le même type de simplification syntaxique, caractérisée par la réduction de la phrase à des syntagmes courts. On note chez O'Neill l'effet d'accentuation renforcé par l'inversion de la proposition « she was », rejetée à la fin de la phrase. Dans ces deux exemples, la présence d'une construction simplifiée et rythmée reflète l'appartenance du narrateur chez Pound et des personnages chez O'Neill, à une catégorie sociale populaire.

L'impression rendue est celle d'une poésie naturelle dans la langue du peuple. Pound nous livre une langue rude, populaire, archaïque, anglo-saxonne et monosyllabique qui s'oppose à la langue latine et polysyllabique. A la communauté socialiste et plurivocale s'ajoute l'idée d'une communauté porteuse d'un message poétique. Chez O'Neill comme chez Pound, c'est la dureté des conditions de la vie en mer qui permet de libérer une vision poétique. Dans une lettre datée de 1917, O'Neill s'exprime au sujet des pièces marines : « They deal with merchant-sailor life on a tramp steamer as it really is – its sordidness inexplicably touched with romance by the glamor of far horizons. »¹⁵⁵. Il insiste sur la nécessité d'une peinture réaliste de la vie du marin (« as it really is »), à l'image de Pound qui offre une vision sociale du marin solitaire livré à la rudesse des éléments. Mais il suggère en outre que cette vision des bas-fonds de la société (« its sordidness ») contient justement une charge poétique et tragique (« touched with romance by the glamor of far horizons »). Comme c'est le cas chez Pound, il ne s'agit pas de sublimer l'univers social des marins ; c'est la réalité tragique du personnage, soumis à des éléments déchaînés, qui est porteuse d'un message poétique. Chez Pound, la beauté du poème ne réside pas dans la représentation de la nature, de la mer, comme élément poétique, mais dans la représentation du marin et de sa classe sociale. C'est un personnage soumis à une vie qui l'isole et le prive de tout confort – y

¹⁵⁵ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à H.L. Mencken, 26 mai 1917, 79.

compris de la compagnie de ses semblables – que Pound dépeint dans sa traduction (« wretched outcast deprived of my kinsmen »).

Pour O’Neill, c’est de ces thèmes *a priori* éloignés d’une représentation classique du beau, que l’on peut extraire l’essence d’une beauté tragique. Expliquant sa démarche concernant des pièces plus tardives, il écrit en 1925 :

But where I feel myself most neglected is where I set most store by myself – as a bit of a poet who has labored with the spoken word to evolve original rhythms of beauty where beauty apparently isn’t.¹⁵⁶

Dès les pièces de jeunesse, O’Neill tente de faire surgir du trivial ou de l’inesthétique, le beau et le poétique. Ce faisant, il fait de la mort du marin Yank un élément auquel il confère une beauté tragique. Le caractère tragique de la pièce provient également de l’impossibilité pour le protagoniste de concrétiser ses espoirs et ses projets. Ce n’est que lorsque ceux-ci s’évanouissent (en conséquence d’un drame antérieur au lever du rideau, l’accident relaté par Driscoll), que Yank confie pour la première fois à son ami Driscoll son rêve de nouveau départ sur la terre ferme, désormais compromis. Ici, toute l’action est tendue vers la mort du protagoniste, une mort qui vient le délivrer d’une vie en mer d’une infinie dureté.

Bound East for Cardiff laisse entrevoir une contradiction entre la définition d’une communauté de marins que l’auteur présente comme un groupe uni et solidaire mais archaïque, dans lequel se déploie une vision poétique et la position marginale de l’auteur au sein des Provincetown Players, qui, au vu des pièces, est à la fois dans et à l’extérieur de la communauté. La vision idéalisée d’O’Neill par rapport à une communauté dépassée (« the old spirit »¹⁵⁷) semble par conséquent illustrer la difficulté d’O’Neill dans les années 1910 à s’inscrire dans le groupe présent.

La scène radicalisée : transgresser l’ordre social. *The Personal Equation* (1915)

Les pièces marines des débuts sont destinées à représenter une communauté idéale à travers une vision poétique. Mais on trouve aussi, dans une pièce – *The Personal Equation* (1915) – qui n’a cependant pas été produite par les Provincetown Players, une représentation de l’univers social des marins mise au service des conflits de classe. *The Personal Equation*

¹⁵⁶ Eugene O’Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Arthur Hobson Quinn, 3 avril 1925, 195.

¹⁵⁷ Voir citation donnée p.86.

nous donne à voir une représentation plus politique de l'univers exploré dans le cycle Glencairn. La pièce utilise le motif marin pour problématiser et mettre en scène les enjeux de classe, mais elle analyse aussi, à travers son protagoniste issu de la bourgeoisie, la pertinence du discours révolutionnaire. Une fois encore, on entrevoit l'ambivalence du discours d'O'Neill à l'égard du projet utopique bohème. C'est ici la dimension socialiste du projet qui est remise en question à travers l'échec de la mission révolutionnaire mise en œuvre dans la pièce. O'Neill reprend un mouvement analogue aux pièces étudiées précédemment : il adopte le discours bohème (libertaire, anarchiste) dans un premier temps, pour mieux le déconstruire dans un deuxième temps.

La pièce met en scène l'interaction entre des membres de l'International Workers Union¹⁵⁸ et les soutiers du *S.S. San Francisco*. O'Neill met en scène la destinée tragique de Tom Perkins, fils de Thomas Perkins, chef des machines sur le *S.S. San Francisco*, qui décide d'épouser les idéaux révolutionnaires des membres de l'I.W.U. Luttant aux côtés des soutiers et de l'I.W.U., Tom accepte de mener une opération de sabotage qui consiste à dynamiter les moteurs du *S.S. San Francisco* sur lequel travaille son père. Cette action locale a pour but de susciter un élan collectif mondial adressé à toute la force ouvrière afin de protester contre l'ordre capitaliste (« A blow must be struck so powerful that on it will the eyes and minds of all be focussed. We must the attention of the world call to the International Workers of the Earth and to the issue of this strike », 324). Voulant défendre les machines, Thomas Perkins, le père de Tom, tente de neutraliser la mission de ce dernier et le blesse accidentellement d'un coup de feu à la tête. La blessure n'est pas mortelle, mais les séquelles sont sévères puisqu'elles se manifestent par une régression permanente de ses capacités intellectuelles.

O'Neill se sert de la lutte sociale et de la dialectique entre force ouvrière et syndicale et force capitaliste, pour interroger la possibilité du « downclassing », un phénomène qui consiste à transgresser les barrières sociales, dans un mouvement non pas ascendant, mais descendant. Ce phénomène désigne le passage d'un membre des classes sociales les plus élevées vers le prolétariat. Le lien entre littérature et « downclassing » est exploré par Patrick Chura qui analyse ce phénomène du point de vue des auteurs américains et l'identifie comme une tradition dans la littérature américaine. Chura nourrit son analyse d'une terminologie variée (cross-classing, downclassing, class-passing, class-crossing excursion, downclasser, class interloper ou class transvestites), destinée à distinguer les comportements en jeu lors de

¹⁵⁸ L'organisation est une réplique fictionnelle de l'I.W.W. Dans la pièce, l'I.W.U. est constitué d'Olga (la compagne de Tom, le protagoniste), Hartmann, Enwright et Whitely.

l'immersion de l'auteur et/ou du personnage dans le prolétariat : la transgression, le passage ou la descente d'un milieu à l'autre, ou encore l'idée de travestissement social¹⁵⁹. Bourdieu critique la schématisation verticale de la société et reproche à la tradition sociologique de « réduire l'univers social à un continuum de strates abstraites (*upper middle class, lower middle class, etc.*) obtenues par l'agrégation d'espèces différentes de capital »¹⁶⁰. Si Bourdieu met en relief les limites de la « métaphore de l'échelle sociale » qui trace un axe vertical le long duquel on observe un mouvement ascendant ou descendant, un tel schéma trouve une place privilégiée dans la littérature américaine qui s'intéresse plus particulièrement au phénomène de mobilité sociale qui consiste à explorer les « strates » inférieures.

Dans son étude, Chura suggère donc que ce phénomène de descente vers les classes populaires est visible dans la littérature américaine qui voit un nombre important d'auteurs issus de la bourgeoisie explorer cette question de « travestissement social ». Les auteurs américains choisissent de réaliser et mettre en scène, sur le mode fictionnel, une communion qui transcende les barrières de classe. La notion de « downclassing » est de ce fait liée à celle de « vital contact »¹⁶¹, qui se retrouve dans l'histoire de la littérature américaine. Cette notion parcourt l'histoire de la littérature américaine de Melville (dans *Moby Dick* à travers la relation entre Ishmael et Queequeg) à Richard Wright (avec dans *Native Son* la tentative de transcender à la fois les barrières sociales et ethniques). Or pour Chura, si le terme de « vital contact » a été négligé par la critique littéraire et historique, celui-ci désigne pourtant ce qu'il définit comme : « an enduring characteristic of American experience and temperament »¹⁶². Cet esprit de révolte et de rejet du raffinement de la bourgeoisie au profit de la simplicité des classes populaires¹⁶³ caractérise les auteurs des cercles bohèmes. C'est le cas de John Reed qui, à travers un engagement pour des causes radicales, exprime la recherche du « vital contact » qui est le résultat de l'interaction du représentant de la bourgeoisie – le

¹⁵⁹ Patrick Chura, *Vital Contact. Downclassing Journeys in American Literature from Herman Melville to Richard Wright*, New York: Routledge, 2005.

¹⁶⁰ Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Les éditions de minuit, 1979, 137.

¹⁶¹ Contrairement à la critique qui reconnaît généralement Lee Simonson à l'origine de l'expression « vital contact », Chura attribue le terme à Walter Wyckoff dans son récit *The Workers: An Experiment in Reality*, datant de 1896. Le terme aurait été repris plus tard par Simonson et par Reed. Voir Patrick Chura, « Vital Contact: Eugene O'Neill and the Working Class », *Twentieth Century Literature*, Vol.49, n°4 (Winter, 2003) 540, note 5.

¹⁶² Patrick Chura, *Vital Contact. Downclassing Journeys in American Literature from Herman Melville to Richard Wright*, *op.cit.*, 1.

¹⁶³ « "Vital contact," a phrase used by Harvard rebels in the 1910s, distills a sensibility of dissent formed from the general agreement that privileged youth – especially, but not exclusively, men – were enervated by overeducation and overrefinement and that they could revivify themselves through contact with supposedly simpler, hardier, more spirited people. », Christine Stansell, *American Moderns*, *op.cit.*, 61.

« downclasser » – avec le prolétariat. Le Paterson Pageant présente une illustration de cette volonté d’immersion dans le prolétariat.

Lutte de classes, interaction et transgression sociale sont donc examinées dans *The Personal Equation* et traduisent la fascination bohème pour « l’exotisme » du prolétariat. Dans la pièce, l’engagement de Tom au service du prolétariat est critiqué par la presse qui doute de sa sincérité et le définit comme : « a broken-down college boy whom a desire for cheap notoriety had led into the International Workers » (313). O’Neill superpose lutte de classes et transgression sociale, en mettant en question la validité des deux démarches. Ces phénomènes s’accompagnent d’une réflexion sur la question de l’appartenance, qui nous renvoie une fois encore à la question de la communauté. O’Neill insiste sur l’intégration difficile du protagoniste ; malgré sa volonté de transgresser les barrières sociales, Tom se heurte à un écart idéologique qui le sépare des radicaux anarchistes, dont Olga, sa compagne, fait partie. Contrairement à Tom, qui a une vision traditionnelle du couple, Olga prône un discours qui fait écho à la pensée bohème de Greenwich Village dans laquelle s’inscrit l’apologie de l’union libre : « Our love is a fine love, freed from all the commonplaces of marriage. Why would you change it. There’s no feeling of enforced servitude on my part. There can be no complacent sense of ownership on yours » déclare t-elle. (315). O’Neill insiste donc sur l’écart idéologique, mais aussi l’écart social qui sépare Tom de la faction radicale, jugé irréductible par le groupe : « ENWRIGHT – It’s just a feeling I have. Somehow he doesn’t seem to fit in. He’s a fine intelligent fellow and all that, but he isn’t our type, now is he? » (312). L’auteur souligne le caractère problématique de la démarche de Tom, qui consiste à « passer » pour un anarchiste en vue d’intégrer le groupe. La problématique de l’appartenance ou de l’intégration impossible semble finalement passer avant la lutte des classes, suggérant la place prépondérante du questionnement communautaire dans l’œuvre.

La volonté de transgression des barrières sociales qui anime Tom entre en conflit avec des dissensions idéologiques qui rendent son intégration problématique. Alors qu’Olga incarne le refus de tout compromis (« to compromise is to acknowledge defeat. No, we’ll live as we believe ! » 316), Tom est plus modéré (« We’ve got to make concessions to society in order to to be free to do our work » 315). Sa décision de saboter les moteurs du *S.S. San Francisco*, c’est-à-dire de se retourner contre l’ordre du père, peut s’analyser non comme le signe de son adhésion aux idéaux radicaux et anarchistes, mais plutôt comme la volonté d’appartenance, d’affiliation à un groupe. A travers Tom, O’Neill matérialise l’opposition entre le modèle révolutionnaire et le modèle capitaliste. La remarque de Tom adressée à son

père dans l'acte 2 : « You're in one world and I'm in another » (346), prend donc tout son sens dans l'acte 3 scène 2, qui oppose le père, défenseur des machines (et par extension de l'Ocean Steamship Company qui l'emploie et du système capitaliste contre lequel l'opération de sabotage est dirigée) et le fils, partisan d'un nouvel ordre. En mettant en scène l'échec de la mission des I.W.U. (et le renversement ironique par lequel le père de Tom est récompensé par une promotion pour ce qui est jugé par sa hiérarchie comme un acte héroïque), O'Neill souligne les limites de l'activisme social et laisse transparaître quelques réserves vis-à-vis de l'engagement révolutionnaire défendu par l'I.W.U. Au lieu de faire de Tom un héros tragique, mortellement blessé par le père, O'Neill opte pour un retournement ironique de l'intrigue, en faisant déboucher l'action révolutionnaire de Tom sur une régression mentale irréversible. Lors du dénouement, c'est l'ordre bourgeois combattu avec force tout au long de la pièce qui semble finalement triompher : c'est en effet le foyer bourgeois (initialement destiné à Tom et Olga pour y vivre en tant que couple marié) qui accueillera Thomas Perkins, Tom, Olga et leur enfant. Ce dénouement contredit une fois encore l'idéal initialement présenté. La révolte et l'idéologie révolutionnaire tout d'abord dominantes (« the exultation of the fight against tyranny », 316) se trouvent finalement nuancées.

Loin de réaffirmer le projet socialiste, O'Neill se sert du phénomène de « downclassing » prôné par des résidents bohèmes comme John Reed pour faire apparaître les limites du modèle révolutionnaire. A la fin de la pièce, cette remise en question passe également par l'ironie : les soutiers sont achetés par le capitalisme (« The yellow cowards ! They sold themselves like the slaves they are →» 358), Tom est renversé, « neutralisé » par la machine capitaliste, à travers le geste porté par son père et le dernier message révolutionnaire d'Olga à la fin de l'acte final « Long live the Revolution ! » (387) est répété en écho par Tom désormais incapable d'en mesurer le sens :

TOM – (*with a low, chuckling laugh – mimicking Olga*) Long – live – the Revolution –
 (*His vacant eyes turn from one to the other of them. A stupid smile plays about his loose lips. Whitely turns away with a shudder. Olga stares at the figure in the bed with fascinated horror – then covers her hands as*
The Curtain falls) (387)

Les aposiopèses qui découpent le slogan « long live the revolution » illustrent le démembrement de l'idéologie.

A l'opposé d'auteurs militants tels Reed, Eastman ou Louise Bryant, impliqués dans des combats politiques en faveur du prolétariat, O'Neill produit ici ce qui s'apparente à un contre-discours signalant la fracture entre un engagement idéologique et théorique et sa mise

en application. La fracture entre adhésion théorique et adhésion militante qui ressort de la pièce fait écho à la position, dans ses années de jeunesse, d'O'Neill alors en contact avec la communauté des marins : « Although in sympathy with their [the Wobblies'] aim to overthrow capitalism and substitute a socialistic order, Eugene contributed little more to the cause than parroting the jargon he had heard in Benjamin Tucker's bookstore »¹⁶⁴. De même, la pièce double les discours anarchistes et réduit l'idéologie révolutionnaire à une entité vide, creuse ; d'où la transition qui conclut la pièce entre la tirade révolutionnaire d'Olga (« the Revolution marches on over our bodies. It moves forward though we may not see it. We are the bridge. Our sacrifice is never vain. (...) Long live the Revolution! » 387) et la reproduction mimétique de Tom, qui rend les slogans révolutionnaires stériles.

Si chez O'Neill la forme dramatique est le vecteur d'un scepticisme implicite vis-à-vis de l'engagement de l'I.W.W. et du phénomène de « downclassing », la forme poétique à l'inverse est porteuse d'un discours politique. En 1916, dans une lettre à sa fiancée Beatrice Ashe, O'Neill se félicite de l'écriture de poèmes en vers libre qu'il espère pouvoir publier dans les magazines radicaux¹⁶⁵ :

Also have written much poetry – free verse – in past months and think a lot of it will eventually land in *Poetry*, *The Little Review*, *The Masses*, *Blast*, *The Flame* or some of the other radical publications. Used to write for *Revolt*, the Anarchist Weekly which was suppressed by the Federal police after running three months. That was last winter. I was one of the group who helped get the paper out every week. We all narrowly escaped getting a bit to do in the Federal pen.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Arthur et Barbara Gelb, *Life With Monte Cristo*, *op.cit.*, 287.

¹⁶⁵ Le poème anarchiste d'O'Neill intitulé « Submarine » écrit en 1916, paraît dans la revue *The Masses* en 1917 :

« My soul is a submarine.
My aspirations are torpedoes.
I will hide unseen
Beneath the surface of life
Watching for ships,
Dull, heavy-laden merchant ships,
Rust-eaten, grimy galleons of commerce
Wallowing with obese assurance,
Too sluggish to fear or wonder,
Mocked by the laughter of waves
And the spit of disdainful spray.

I will destroy them
Because the sea is beautiful.

That is why I lurk
Menacingly

In green depths. » in Eugene O'Neill, *Poems. 1912-1944*, ed. Donald Gallup, New Haven and New York: Ticknor & Fields, 1980, 88.

¹⁶⁶ Eugene O'Neill, *Selected Letters*, *op. cit.*, lettre à Beatrice Ashe, 25 juillet 1916, 73.

Une telle déclaration tranche sur le scepticisme d'O'Neill dans *The Personal Equation* quant à la viabilité du modèle révolutionnaire prôné par des organisations telles que l'I.W.W. A l'instar des radicaux de la bohème, O'Neill s'oppose en 1914 à l'entrée des Etats-Unis dans la guerre. Son poème intitulé « Fratricide » et publié dans l'édition du 17 mai 1914 du *New York Call* proclame un message antimilitariste, qui à l'inverse de *The Personal Equation* se trouve dans la lignée des idées radicales de Greenwich Village :

Go, tell the wan-faced, weeping wives
The tale of our victorious war!
Gladden the lonely orphan lives
With tales of smelters, wells galore!
Picture the happiness of Dives! –
The poor are poorer than before.

Comrades, awaken to new birth!
New values on the table write!
What is your vaunted courage worth
Unless you rise up in your might
And cry: "All workers on the earth
Are brothers and WE WILL NOT FIGHT!"¹⁶⁷

Le contraste entre le poème, utilisé par O'Neill comme lieu de contestation et la scène qui remet en cause le militantisme radical est ici manifeste. La pièce s'oppose au discours révolutionnaire, mais elle contredit aussi l'engagement du poème « Fratricide » ; lors du dénouement, Whitely, l'un des membres de l'I.W.U. exprime, à la stupéfaction d'Olga, son soutien à l'engagement militaire des Etats-Unis dans la guerre : « I tell you we've got to back up the government until this war is won ; and they're all doing it – Socialists, Syndicalists and all of them » (386). La manière dont la forme dramatique et la forme poétique sont utilisées par O'Neill pour soutenir des idées antagonistes est importante : elle révèle les tensions et les contradictions qui animent son œuvre et son positionnement au sein de la communauté, qu'il s'agisse de la communauté des périodiques ou de la communauté des Provincetown Players. Il ressort de ces contradictions que si O'Neill manifeste un désir caractéristique d'intégrer un groupe, une communauté (la communauté de marins, les cercles littéraires et radicaux de la bohème), il développe de manière systématique au sein du groupe une position marginale. Ainsi les écrits d'O'Neill (pièces, poèmes, correspondance) reflètent la tension entre un élan radical qui participe d'une volonté d'appartenance communautaire et un certain scepticisme vis-à-vis de l'efficacité des engagements radicaux.

Les pièces de jeunesse que nous avons abordées (*The Personal Equation* (1915), *Now I ask you* (1917), *Bread and Butter* (1914)) n'ont été ni produites ni publiées à l'époque de

¹⁶⁷ Eugene O'Neill, *Poems. 1912-1944, op.cit.*, 46.

l'association d'O'Neill avec la troupe amateur. Elles ne seront publiées qu'à titre posthume.¹⁶⁸ On peut s'interroger sur la cause d'un tel refoulement : s'agit-il d'un effet de censure de la part des Provincetown Players vis-à-vis de pièces jugées insuffisamment en accord avec l'idéal du groupe ou mettant à mal cette idéal, ou faut-il deviner dans l'absence de diffusion des œuvres, une auto-censure de la part de l'auteur qui n'aurait pas soumis ces pièces au groupe? Les biographes Arthur et Barbara Gelb n'indiquent pas si O'Neill soumit *Now I Ask You* et *Bread and Butter* aux Provincetown Players, mais ils rendent compte en revanche du rejet par le groupe de la pièce *The Personal Equation*¹⁶⁹. Le rejet d'une ou des pièces qui témoignent d'une contre-vision par rapport au projet bohème est une question qui n'a pas été éclaircie.

La satire n'est pourtant pas étrangère au groupe ni même à la bohème de Greenwich Village qui, comme le rappelle Floyd Dell, se plaît à l'auto-dérision. Evoquant ses propres pièces, Dell écrit :

some were romantic and poetic, but most of them were satirical little comedies making fun of ourselves – sometimes making fun of the ideas which I was earnestly propagating in *The Masses*. (...) It was only in the privacy of our Liberal Club little theatre, amongst ourselves, that I made fun of the suffrage movement; I would not have thought of doing so in *Vanity Fair*; in public, I made fun of the anti-suffragists ... the Village quite understood this attitude; it wanted its most serious beliefs mocked at; it enjoyed laughing at its own convictions.¹⁷⁰

Il convient toutefois de dissocier le point de vue satirique de Dell, qui moque des idées qui par ailleurs sont les siennes et le point de vue plus ambigu d'O'Neill, dont la satire bohème semble à l'inverse traduire une fracture entre l'adhésion au groupe et l'adhésion à l'idéal porté par les Provincetown Players. On peut notamment opposer les pièces définies par Dell comme des « satirical little comedies » et la satire plus grinçante d'O'Neill dans les pièces étudiées. Dans *The Personal Equation* par exemple, en exposant les limites du « vital contact », O'Neill problématise ses propres contradictions vis-à-vis du projet bohème. On peut ainsi imaginer qu'à l'inverse des satires bienveillantes de la bohème mentionnées par Dell, les pièces d'O'Neill dont il est question furent perçues par le groupe non pas comme des pièces destinées à rire d'eux-mêmes, mais comme étant de nature à contredire le projet communautaire. Ces pièces, qui n'ont pas rencontré de public, constituent pourtant un

¹⁶⁸ Dans le recueil intitulé *The Unknown O'Neill: Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O'Neill*, ed. Travis Bogard, New Haven: Yale University Press, 1988.

¹⁶⁹ Arthur et Barbara Gelb, *Life With Monte Cristo*, op.cit., 599-600.

¹⁷⁰ Floyd Dell, *Homecoming, An Autobiography*, New York: Farrar & Rinehart, 1933, 261-62, in Brenda Murphy, *The Provincetown Players and the Culture of Modernity*, op.cit., 8.

témoignage précieux de l'influence bohème à laquelle O'Neill est exposé à Greenwich Village.

Le contre-discours d'O'Neill dans *The Personal Equation*, qui déconstruit l'idéal communautaire socialiste des Provincetown Players, doit être distingué de pièces qui visent à réaffirmer l'importance du groupe. On pense à la pièce *The People* de Susan Glaspell, écrite à la même époque et produite à Provincetown durant la saison 1916-1917. Glaspell envisage dans la pièce l'échec d'une organisation comparable à celle des Provincetown Players, mais elle insiste sur la possibilité de dépasser l'échec en préservant une vision collective et solidaire. La pièce a pour contexte la rédaction d'une revue intitulée « The People » qui n'est pas sans évoquer *The Masses*. Le rideau se lève alors que l'équipe de rédaction attend anxieusement le retour de son rédacteur en chef, Edward Wills, parti en Californie pour récolter des fonds qui permettraient de sauver la revue d'une faillite certaine. Des arguments expliquant les causes de l'échec de la revue se croisent et s'opposent. « L'artiste » présente des arguments qui ne manquent pas de rappeler John Sloan, associé de *The Masses* (« We should give more space to pictures and less to stupid reading matter »¹⁷¹), tandis qu'Oscar, rédacteur associé, que l'on peut voir comme le double dramatique de Floyd Dell, renchérit : « We have given too much expensive white paper to pictures and too little to reading matter – especially poetry. »¹⁷². Arrive enfin Ed, le rédacteur en chef, derrière lequel on imagine aisément Max Eastman, qui déclare : « Everybody plugging for his own thing. Nobody caring enough about the thing as a whole »¹⁷³. Le journal est promis à la faillite, car Ed n'a pas pu obtenir les appuis financiers escomptés, mais l'arrivée de trois personnages (une femme de l'Idaho, un garçon de Géorgie et un homme de Cape Cod), venus expressément pour apporter leur soutien et leur aide (modeste et symbolique) à la revue, bouleverse les esprits. Chez Glaspell, ce sont les personnages féminins (la femme de l'Idaho qui se définit comme « one of the people » et Sara, décrite comme « a young business woman [who] has the simple direct manner of a woman who is ready to work for a thing she believes in »¹⁷⁴ et que l'on peut assimiler à Mary Heaton Vorse) qui insufflent de l'espoir et convainquent Ed, résolu à mettre fin à l'édition de « The People », de sauver la revue. On relève ici, noué dans l'intrigue, un discours féministe caractéristique de la bohème.

¹⁷¹ Susan Glaspell, *The People and Close the Book: Two One-Act Plays*, New York: Frank Shay, 1918, 5.

¹⁷² Susan Glaspell, *The People and Close the Book: Two One-Act Plays*, 5.

¹⁷³ *Ibid.*, 5.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 5.

Dans *The People*, Glaspell, à la différence d'O'Neill, ne confronte pas l'artiste bohème à son milieu d'origine (comme c'est le cas avec *Bread and Butter*) ou l'anarchiste issu de la bourgeoisie à la sphère du prolétariat (*The Personal Equation*). Glaspell offre au contraire une réflexion sur le fonctionnement d'une organisation d'inspiration anarchiste (et communautaire) tels que les petits théâtres (Provincetown Players) et la petite revue (*The Masses*) qui laisse entrevoir en filigrane son engagement dans la structure et la gestion des Provincetown Players. A l'inverse d'O'Neill, Glaspell évoque explicitement la question du groupe (« Nobody caring enough about the thing as a whole ») et plus exactement l'organisation de la communauté et des problèmes internes qu'elle suppose. Elle s'intéresse à la crise et démontre les capacités du groupe – s'il est uni – à la surmonter. On peut lui opposer la vision plus individualiste (et de fait moins communautaire) d'O'Neill qui recentre son intrigue sur le sort individuel de l'artiste face à son milieu (*Bread and Butter*), sur la communauté des amants (*Now I Ask You*) ou sur le bourgeois anarchiste face à un dilemme personnel (*The Personal Equation*). O'Neill utilise la cause anarchiste comme prétexte pour formuler ses propres réserves quant à l'idéal socialiste qui fédère la communauté des Provincetown Players. La démarche de Glaspell, qui utilise la scène pour envoyer un message d'unité et de cohésion à l'adresse du groupe, diffère donc de celle d'O'Neill, qui utilise la scène pour exprimer des doutes à l'égard de la communauté et des idées qu'elle défend.

Il ressort que ces pièces d'O'Neill porteuses d'un contre-discours qui mine l'idéal bohème, suivent un parcours analogue. Elles tracent le passage de l'utopie bohème à la dystopie (comme c'est le cas dans *Bread and Butter*), ou celui de l'utopie bohème à des compromis plus ou moins forcés. L'émergence d'une contre-vision dans ces pièces rejetées et/ou désavouées par leur auteur semble déjà témoigner de la distance prise par O'Neill vis-à-vis de l'idéal communautaire bohème.

Le personnage marginalisé sur la scène bohème : les pièces noires des années 1910. *Thirst* (1916), *The Dreamy Kid* (1919)

Nous avons montré la dualité qui caractérise les pièces de l'œuvre de jeunesse ; celles-ci sont marquées par la volonté de refléter les principes du groupe et par extension, de dire l'engagement communautaire de l'auteur, mais elles révèlent en même temps sa position dissidente vis-à-vis des sujets qu'il met en scène. O'Neill est donc en retrait par rapport au consensus idéologique du groupe mais il s'en différencie par les sujets qu'il représente.

Comme le motif marin, le motif noir ne figure pas parmi les préoccupations des Provincetown Players. O'Neill, qui dans l'œuvre de jeunesse privilégie la représentation de personnages issus des milieux populaires et en particulier des personnages déclassés (les marins, les prostituées, ou l'artiste bohème sans le sou), s'intéresse très tôt à la question afro-américaine et au personnage noir.

Parmi les pièces produites par les Provincetown Players durant les six saisons, de 1916 à 1922, seul O'Neill soumet des pièces ayant pour sujet la thématique afro-américaine ou introduisant des personnages noirs. La représentation du personnage noir, un personnage exclu dans la société américaine comme sur la scène de théâtre, demeure un sujet marginal au sein du groupe et plus généralement dans la bohème de Greenwich Village des années 1910. Christine Stansell qui souligne que la libération des mœurs qui caractérisait Greenwich Village ne s'étendait pas nécessairement à la communauté afro-américaine : « Bohemian sensibility did not prove so elastic when it came to African Americans »¹⁷⁵. Malgré un milieu libertaire partisan de révolutions sociales radicales, du rejet des conventions, du progrès social et de l'égalité entre l'homme et la femme, les questions ethniques n'ont pas encore la faveur de Greenwich Village dans les années 1910. De fait, il faut attendre les années 1920 avec la Renaissance de Harlem pour mesurer des changements significatifs, comme l'intégration d'artistes afro-américains sur la scène littéraire, c'est-à-dire dans une communauté littéraire et culturelle majoritairement blanche. Les auteurs afro-américains Claude McKay et Jean Toomer offrent une illustration de l'insertion, dans la deuxième décennie du XXe siècle, d'auteurs noirs dans des publications blanches : ils écrivent pour les revues *Liberator*, *Broom*, *The Little Review*. Avant les années 1920, c'est dans le quartier de Tenderloin, au sud de Times Square, que se concentre la population afro-américaine, qui n'est alors admise dans la bohème ni sur un plan social, ni sur un plan artistique et culturel¹⁷⁶.

A l'aune d'un contexte dans lequel la communauté afro-américaine ne parvient pas même à percer les frontières de la bohème, l'incorporation de sujets et de personnages afro-américains de la part d'O'Neill est significative. L'œuvre de jeunesse, qui présente la particularité de montrer des catégories sociales et ethniques marginalisées au sein de la société américaine, manifeste la volonté de produire un théâtre plurivocal qui reflète la mixité sociale, ethnique et linguistique de la société américaine. Nous envisagerons les pièces *Thirst* (1916) et *The Dreamy Kid* (1919) à la lumière des traditions concernant le traitement du personnage

¹⁷⁵ Christine Stansell, *American Moderns*, op.cit., 25.

¹⁷⁶ Voir le chapitre « Marginal Men in Black Bohemia », in Robert M. Dowling, *Slumming in New York. From the Waterfront to Mythic Harlem*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2009, 79-109.

noir dans le théâtre américain. Il convient ici de déterminer dans quelle mesure ces pièces poursuivent ou s'affranchissent de ces traditions et de faire la lumière sur une évolution possible d'une pièce à l'autre.

Le statut du personnage noir au théâtre est le reflet de la place assignée à l'Afro-Américain au sein de la société ; son évolution est conditionnée par les changements sociaux à l'égard de la communauté afro-américaine. A partir des années 1820, on assiste à un type de spectacle répertorié sous le terme de *minstrel show* – spectacle des ménestrels – qui fait intervenir des acteurs blancs, le visage noirci, dans des spectacles destinés à faire rire le public blanc. Ceux-ci offrent une vision caricaturale de l'Afro-Américain représenté comme ignorant et superstitieux. On peut attribuer l'origine du *minstrel show* à l'acteur T.D. Rice, qui mit en scène la figure de Jim Crow¹⁷⁷. Ces spectacles, qui reposaient sur la caricature de l'homme noir, légitimèrent et consolidèrent les discours paternalistes prônant la supériorité des Blancs sur les Noirs. Comme le souligne Bruce McConachie :

The minstrel show's embrace of aspects of the cultural systems of sentimentality and patriarchy somewhat qualified but also extended its racism. Minstrels sentimentalized southern plantations as happy homes for childish Jim Crows, Earth Mother mammies, and feminized old uncles.¹⁷⁸

Après la guerre de Sécession, les spectacles des ménestrels introduisent non plus des acteurs blancs grimés, mais des Noirs aux visages noircis, mettant en scène leur propre caricature. Les *minstrel shows*, très populaires au XIXe siècle, connaissent un déclin d'intérêt au tournant du XXe siècle. Or si la tradition du *minstrel show* disparaît peu à peu, la représentation des Noirs (sur la scène comme à l'écran ou dans les productions littéraires) est marquée dans les premières décennies du XXe siècle par une persistance des stéréotypes ethniques. Ainsi à la représentation de l'Afro-Américain comme figure naïve se substitue celle de l'Afro-Américain comme figure menaçante et dangereuse, favorisée notamment par le film *The Birth of a Nation* (1915) de D.W. Griffith, adapté du roman *The Clansman* (1906) de Thomas Dixon. La figure de la brute, « The Brute Negro » favorise et exprime la recrudescence de violences et de tensions ethniques¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Voir à ce sujet *Cambridge Guide to American Theatre*, ed. Don B. Wilmeth, Tice L. Miller, *op.cit.*, 261-62.

¹⁷⁸ Bruce McConachie, « American Theatre in Context from the Beginnings to 1870 », in *The Cambridge History of American Theatre. Volume I. Beginnings to 1870*, ed. Don B. Wilmeth, Christopher Bigsby, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 159.

¹⁷⁹ « The Brute flourishes in white drama at the turn of the century, when white-oppression-through-violence was at its height », James V. Hatch, « A White Folks Guide to 200 Years of Black & White Drama », in *The Drama Review: TDR*, Vol. 16, No. 4, Black Theatre Issue (Dec., 1972), The MIT Press, 10.

Contrairement à *The Dreamy Kid* dont la distribution est intégralement constituée de personnages noirs, *Thirst* ne compte qu'un personnage mulâtre, un marin, qui occupe en outre un rôle mineur par rapport aux deux autres personnages blancs de la pièce. Dans *The Dreamy Kid* la distribution prévoit que les personnages noirs soient joués par des acteurs noirs. A l'opposé, lorsque la pièce *Thirst* fut jouée à Provincetown en 1916, c'est O'Neill lui-même, le visage et le corps grimés, qui interpréta le rôle du marin. La participation des auteurs eux-mêmes à l'interprétation des rôles faisait partie des directives prescrites par le groupe, qui concevait le travail des membres comme une réunion de talents et privilégiant un travail communautaire. Cela explique que la participation d'O'Neill en tant qu'acteur dans ses propres pièces se limite aux seules pièces produites dans un contexte bohème et amateur, c'est-à-dire à celles des années 1910. Cette vision collective du travail convenait peu à O'Neill, réservé et solitaire, qui interprétait à chaque fois des rôles mineurs. On note que dans cette pièce, c'est O'Neill qui interprète le personnage exclu, marginalisé.

Dans *Thirst*, trois personnages dont chacun est représentatif d'une classe et d'une fonction sociale spécifiques, sont réunis sur un radeau de fortune. Le rideau se lève *in medias res* et l'on apprend que les personnages, le gentleman et la danseuse – passagers de la première classe – et le marin mulâtre, considéré comme socialement inférieur par sa fonction et par son origine ethnique, survivent depuis plusieurs jours dans cet espace réduit, au milieu de l'immensité de l'océan, sous la menace des requins qui les encerclent. La chaleur étouffante, la faim et surtout la soif ne tardent pas à engendrer des pensées et des visions irrationnelles chez le gentleman et la danseuse. Ils accusent tour à tour le marin d'avoir volé l'eau puis essaient de le persuader de leur donner l'eau nécessaire à leur survie. La pièce se termine par la mort successive de la danseuse, puis du gentleman et du marin qui tombent à l'eau à la merci des requins. C'est dans un décor très simplifié que fut jouée la pièce sur la scène amateur des Provincetown Players. Comme le montre l'illustration, elle se caractérise par son étroitesse et la simplicité de ses décors, autant d'éléments qui témoignent des conditions matérielles limitées des petits théâtres.

The Dreamy Kid constitue la première pièce noire du corpus puisque tous les personnages qui y figurent sont des personnages afro-américains. Le personnage central, Abe, surnommé « Dreamy » est coupable du meurtre d'un homme blanc. Recherché par la police, ce dernier est un fugitif, mais avant de partir, il fait la promesse à sa grand-mère mourante de rester auprès d'elle. Dreamy reste convaincu que le malheur le condamnera s'il quitte la vieille femme mourante. La pièce se déroule donc dans l'espace confiné de la maison de la

vieille dame et met en scène le protagoniste, pris entre la crainte de laisser sa grand-mère et la peur que la police, lancée à sa recherche, ne le trouve s'il reste dans la maison. La pièce s'achève sur l'arrestation imminente de Dreamy, alors que sa grand-mère rend son dernier souffle.

Dans *Thirst*, O'Neill questionne la notion d'identité dans un espace déterritorialisé. L'auteur semble ici aplanir les statuts sociaux des personnages en réduisant l'espace scénique à un radeau de fortune qui constitue l'envers d'une société américaine hiérarchisée sur les plans sociaux et ethniques. Le radeau de fortune fait se côtoyer dans un espace restreint des individus qui sont habituellement séparés les uns des autres. L'impression de confinement est d'ailleurs renforcée par la scène amateur elle-même caractérisée par son exigüité. Dans cet espace neutre et symboliquement « horizontal », les personnages apparaissent dépersonnalisés et sont réduits à la catégorie sociale qu'ils représentaient avant le naufrage (Dancer, Gentleman, Sailor), bien que celle-ci n'ait désormais plus aucune validité. Si la pièce nous permet clairement d'identifier qui étaient les personnages avant le naufrage, ils sont réduits à un statut fantomatique. Les didascalies de début de scène signalent le caractère élimé, dépouillé, altéré de ces figures désolées. Les indications scéniques telles que « reduced », « stained and rumpled », « formless », « withered », « sorry and pitiful », « disheveled », « burnt », « haggard », « baggy and wrinkled » mettent en évidence l'usure et les ravages physiques et psychologiques de ces journées d'exil sur le radeau. Les personnages, dès l'ouverture du rideau sont donc réduits, affaiblis. C'est le cas en particulier de la danseuse, qui apparaît, lit-on, transformée en « mocking spectre of a dancer » (32). Les personnages semblent donc vidés, désossés et réduits à une ombre grotesque d'eux-mêmes. A ce titre, la danseuse avant de mourir est décrite comme « some ghastly marionette jerked by invisible wires » (50).

Le déroulement de l'intrigue rend l'identité des personnages problématique. A mesure que la chaleur et la soif deviennent insupportables, la folie s'empare des personnages (des deux personnages blancs en particulier), accentuant ainsi leur aspect fantomatique. Dans cet espace dépersonnalisé, les personnages ne fonctionnent plus que comme doublure d'eux-mêmes. Le gentleman confesse : « I am not myself » (33), tandis que la danseuse contemple un univers « vide », pour ainsi dire « vidé » de tout espoir de survie : « The world seems emptier than ever. » (33). Les statuts sociaux sont vidés de leur sens et chacun des personnages, quelles que soient sa classe sociale ou son appartenance ethnique, devient égal aux autres par défaut. D'où futilité de la négociation de la danseuse qui s'obstine à appliquer des codes qui n'ont plus aucune valeur ; tandis qu'elle entreprend de marchander un peu d'eau

nécessaire à sa survie en proposant au marin son collier en diamants, puis en s'offrant à lui, le marin, indifférent à ses offres, chante des chants populaires pour éloigner le requin. O'Neill efface l'individualité de chacun, mais exacerbe le stéréotype de classe ou d'ethnie. Ainsi la pièce redessine des frontières invisibles et réinstitue la ligne de couleur, « the color line », une ligne idéologique qui divise la société américaine en fonction de l'appartenance ethnique des individus ; le marin est mis à part, ses interventions sont rares et la pièce insiste sur la peur qu'il suscite : « I am afraid of him. There is something in his eyes when he looks at me that makes me tremble » dit la danseuse (35). Malgré son rôle mineur et ses interventions sporadiques, le marin occupe dans la pièce une fonction importante puisqu'il sert à refléter la méfiance et la crainte des deux personnages blancs, qui voient dans cette présence silencieuse l'expression d'une menace.

Cette division sociale qui persiste sur le radeau de fortune contraste avec un récit tel que la nouvelle de Stephen Crane, « The Open Boat », qui à partir d'un thème identique (le naufrage et la survie des occupants du radeau de fortune) met en lumière la cohésion et la solidarité des hommes dans l'adversité et face à la violence de la nature. La relation entre les quatre naufragés de la nouvelle de Crane, égaux et unis sur un plan social et humain, offre une image inversée de l'individualisme et de la méfiance des personnages de *Thirst*, qui cèdent rapidement à la folie, au désespoir et se livrent à des accusations infondées. Crane produit à l'inverse d'O'Neill un récit de solidarité et d'humanité face à la crise :

It would be difficult to describe the subtle brotherhood of men that was here established on the seas. No one said that it was so. No one mentioned it. But it dwelt in the boat, and each man felt it warm him. They were a captain, an oiler, a cook, and a correspondent, and they were friends, friends in a more curiously iron-bound degree than may be common¹⁸⁰.

Thirst renvoie, par les antagonismes qu'elle suscite, une image inversée du cycle Glencairn, dans lequel la solidarité des marins est mise en exergue. Dans *Thirst*, loin d'être atténuées par la violence des circonstances qui les réunissent sur le radeau de fortune, les divisions sociales et ethniques qui semblaient au départ avoir disparu, se trouvent en fin de compte exacerbées. Le milieu marin n'est plus représenté – comme dans le cycle Glencairn – comme le lieu de l'expérience communautaire. Dans *Thirst*, O'Neill fait ressortir les conflits de classes et les conflits ethniques. On entrevoit ici une vision pessimiste de la société américaine que l'auteur ne semble pas croire capable – comme le fait Melville dans *Moby Dick* – de transcender les barrières ethniques.

¹⁸⁰ Stephen Crane, « The Open Boat », in *Maggie: A Girl of the Streets and Other Short Fiction*, New York: Batam Classics, 2006, 194.

Dans *The Dreamy Kid*, O'Neill utilise également l'espace scénique comme reflet des divisions ethniques. La pièce crée un parallèle entre l'espace scénique et le marquage des frontières définies par une société encore soumise aux lois de la ségrégation entre les Noirs et les Blancs. Pour mettre en scène une telle opposition, *The Dreamy Kid* matérialise une opposition spatiale fondamentale entre l'intérieur et l'extérieur. Les frontières sont donc délimitées, circonscrites par l'espace fermé de la maison. La limite entre l'intérieur et l'extérieur apparaît en ce sens comme une zone de friction entre les Blancs et les Noirs. Les frontières géographiques, spatiales, représentées sur la scène de théâtre, permettent de redessiner les frontières ethniques, faisant apparaître la séparation entre la communauté blanche et la communauté afro-américaine.

On observe le changement de focalisation d'une pièce à l'autre : dans *Thirst*, l'auteur nous livre les pensées des deux personnages blancs. Dans ce premier cas, la menace est l'homme noir : le marin est l'homme jugé coupable d'avoir volé l'eau et c'est lui qui génère la peur et l'angoisse. L'angoisse est d'autant plus forte que le radeau de fortune constitue un espace serré, réduit, sur lequel cohabitent personnages noirs et personnages blancs. *The Dreamy Kid* offre une focalisation inversée puisque seuls les personnages noirs sont représentés. L'espace reflète une dialectique de confrontation entre l'intérieur et l'extérieur, qui recrée la frontière entre les Noirs et les Blancs et les espaces de discrimination. Ici, c'est à nouveau l'homme noir qui est accusé, jugé coupable, mais la menace est cette fois une menace blanche. L'espace sert encore à représenter les antagonismes présents dans la société américaine sur le plan ethnique. Cela se traduit par la tension entre la menace venue de l'extérieur et l'enfermement de Dreamy à l'intérieur de la maison. On note également la différence entre l'espace déterritorialisé du radeau dans *Thirst* et la peinture du ghetto noir new yorkais – ethniquement et socialement marqué – dans *The Dreamy Kid*.

La figuration de la ségrégation dans l'espace de *The Dreamy Kid* rappelle la théorie de W.E.B. Du Bois, qui désignait le problème de la ligne de couleur comme le problème central du XXe siècle : « the problem of the Twentieth Century is the problem of the color-line »¹⁸¹. Si O'Neill met l'espace scénique au service d'une représentation de la ligne de couleur, il est également possible de mettre cette division géographique et scénique en relation avec ce que W.E.B. Du Bois définit comme « la double conscience » : « It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity »¹⁸².

¹⁸¹ W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk* [1903], New York: Dover Publications Inc., 1994, v.

¹⁸² *Ibid.*, 2.

En représentant les Noirs comme des êtres divisés, habités par une tension irréconciliable entre une polarité blanche et une polarité noire – deux âmes et deux pensées qui s’affrontent dans un corps noir¹⁸³ – Du Bois problématise la question épineuse de l’identité afro-américaine qui se heurte à l’omniprésence du regard blanc. Dans *The Dreamy Kid*, O’Neill représente le personnage noir, pareillement scindé et confronté à la question du choix qui met communauté et individu dos à dos. Comme l’écrit John Patrick Diggins, pour qui la présence de la famille noire (représentée ici par Abe, sa sœur Ceely Ann et leur grand-mère Mammy Saunders) met en relief l’opposition entre d’un côté, la communauté afro-américaine et les idéaux qu’elle représente et de l’autre l’attraction vers la communauté américaine blanche caractérisée par une vision individualiste : « Abe, aka “The Dreamy Kid,” shirks the nurturing spiritual values of the grandmother to become a gang leader, and in doing so he abandons an African culture of community and succor for an American culture of individualism and strife »¹⁸⁴. La question du choix face auquel Dreamy se trouve paralysé apparaît dans le passage qui suit :

MAMMY – (*hazily*) Dat you Dreamy? (*She tries to reach out her hand and touch him*)
 DREAMY – I’m gwine leave you – jest for a moment, Mammy. I’ll send de word for Ceely Ann –
 MAMMY – (*wide awake in an instant – with intense alarm*) Don’ yo’ do dat! Don’ yo’ move one step out er yere or yo’ll be sorry, Dreamy.
 DREAMY – (*apprehensively*) I gotter go, I tells you. I’ll come back. (...)
 MAMMY – Lawd have mercy! (*She groans.*) Gimme yo’ han’, chile. Yo’ ain’t gwine leave me now, Dreamy? Yo’ ain’t, is yo’? Yo’ ole Mammy won’t bodder yo’ long. Yo’ know w’at yo’ promise me, Dreamy! Yo’ promise yo’ sacred word yo’ stay wid me till de en’ (*with an air of somber prophecy – slowly*) If yo’ leave me now, yo’ ain’t gwine git no bit er luck s’long’s yo’ live, I tells yo’ dat! (687-88)

Le dilemme qui frappe Dreamy (rester auprès de sa grand-mère jusqu’à la fin, ou s’enfuir et sauver sa vie) peut figurer la double conscience selon Du Bois. L’extrait met en évidence le rappel à la communauté afro-américaine, symbolisée par la promesse de Dreamy faite à sa grand-mère (« Yo’ promise yo’ sacred word yo’ stay wid me till de en’ ») et le poids du regard blanc qui constitue une menace. Le choix final de Dreamy est traité avec une certaine ambivalence. En effet, en restant auprès de sa grand-mère au lieu de prendre la fuite, Dreamy fait le choix de la communauté afro-américaine et de ses croyances. Cependant, on a une fois encore affaire à un choix résigné, qui ne se fait pas par adhésion à la communauté, mais par

¹⁸³ « One ever feels his two-ness, – an American, a Negro ; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings ; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder », *ibid.*, 2.

¹⁸⁴ John Patrick Diggins, *Eugene O’Neill’s America. Desire Under Democracy*, *op.cit.*, 142.

résignation. Le choix communautaire se fait au détriment de l'individu, comme le montrent les dernières répliques de la pièce :

MAMMY – Gimme – yo' hand – chile. (*Dreamy gives her his left hand. The revolver is in his right. He stares nervously at the door.*) And yo' kneel down – pray fo' me. (*Dreamy gets on one knee beside the bed. There is a sound from the hallway as if someone had made a misstep on the stairs – then silence. Dreamy starts and half aims his gun in the direction of the door. Mammy groans weakly.*) I'm dyin', chile. Hit's de en'. You pray for me – out loud – so's I can heah. Oh Lawd! (*She gasps to catch her breath.*)

DREAMY – (*abstractedly, not having heard a word she has said*) Yes Mammy. (*aloud to himself with an air of grim determination as if he were making a pledge*) Dey don't git de Dreamy! Not while he's 'live! Lawd Jesus, no suh!

MAMMY – (*falteringly*) Dat's right – yo' pray – Lawd Jesus – Lawd Jesus – (*There is another slight sound of movement from the hallway.*) (691)

La progression de la menace, concomitante avec le rite qui consiste à prier pour le salut de l'âme de Mammy Saunders, illustre avec ironie le déchirement du personnage, tiraillé entre la communauté afro-américaine et la question de sa propre survie. L'ironie transparaît également dans le double emploi de l'expression « Lawd Jesus » qui pour l'un (Dreamy) correspond à une interjection et pour l'autre (Mammy) à une incantation. Si O'Neill semble indiquer que le choix communautaire se fait au prix de la liberté de l'individu, il semble également exprimer une critique sociale vis-à-vis du protagoniste, qui s'est éloigné des valeurs prescrites par la communauté afro-américaine pour s'engager dans un système de confrontation entre gang noir et gang blanc. On peut donc voir la progression entre *Thirst*, dans laquelle le personnage mulâtre est pris en dehors de la communauté, comme un personnage primitif et sauvage et *The Dreamy Kid* qui place le personnage noir au cœur des enjeux communautaires.

Les phénomènes d'intégration/exclusion ethnique sont visibles dans l'espace mais aussi dans la langue. Le traitement linguistique de l'ethnicité est important puisqu'il diffère d'une pièce à l'autre. On peut dans un premier temps mettre en opposition le personnage noir dans *Thirst*, joué par un acteur blanc et locuteur d'une langue non dialectale indistincte de celle des personnages blancs (« THE SAILOR – She is better off. She does not suffer now. One of us had to die. It is lucky for us she is dead », 50) et ceux de *The Dreamy Kid*, interprétés par des acteurs noirs, qui s'expriment dans un dialecte afro-américain. Celui-ci sera repris dans les pièces noires suivantes, jusqu'à son effacement dans *All God's Chillun Got Wings* (1924). Dans *Thirst*, le discours du marin mulâtre ne laisse transparaître aucune incorrection syntaxique et respecte les règles phonétiques de l'anglais standard. Or le commentaire des personnages blancs sur la correction de la langue du marin traduit la vision ethnocentrique du gentleman et de la danseuse. L'extrait suivant met en lumière l'ancrage profond des stéréotypes blancs à l'égard des Noirs :

THE GENTLEMAN – He is strange – that sailor. I do not know what to think of him.
 THE DANCER – It is a strange song he sings.
 THE GENTLEMAN – He doesn't seem to want to speak to us.
 THE DANCER – I have noticed that, too. When I asked him about the song he did not want to answer at all.
 THE GENTLEMAN – Yet he speaks good English. It cannot be that he does not understand us.
 THE DANCER – When he does speak it is as if he had some impediment in his throat.
 THE GENTLEMAN – Perhaps he has. If so, he is much to be pitied and we are wrong to speak of him so.
 THE DANCER – I do not pity him. I am afraid of him. (35)

Le discours du gentleman et de la danseuse est chargé de jugements de valeur (strange, good), qui reflètent l'attitude paternaliste de la communauté dominante qui s'érige en juge. Malgré la correction syntaxique qui caractérise l'expression du marin, c'est « l'empêchement » physique (« some impediment in his throat »), qui est mis en relief et qui sert à créer une confusion entre « l'étranger » et « l'étrangeté ».

La démarche d'O'Neill dans *The Dreamy Kid* s'oppose à la précédente, puisqu'elle consiste à faire apparaître les spécificités syntaxiques et phonétiques propres à la communauté afro-américaine. Cela apparaît dans les extraits cités, à travers notamment la transformation du « th » en « d », l'élision caractéristique du « r »¹⁸⁵ ou encore l'emploi pour la première personne du singulier « I » d'une forme verbale à la troisième personne du singulier, dans des énoncés du type « I is ». Pour H.L. Mencken dans *The American Language. An Inquiry into the Development of English in the United States*, la délimitation d'un « dialecte afro-américain » doit être mise en lien avec l'apparition et l'essor des *minstrel shows*, qui consistaient précisément à caricaturer les Noirs tant sur un plan physique que linguistique et intellectuel. Ainsi selon Mencken : « there is a conventionalized Negro dialect, perhaps launched by the minstrel shows of the past generation, that all Americans recognize, and it plays a large part in American literature »¹⁸⁶. En ayant recours dans *The Dreamy Kid* au dialecte afro-américain, O'Neill s'inscrit dans la tradition d'auteurs américains comme Mark Twain et Stephen Crane, qui retranscrivent les variétés de dialectes dans leurs récits. Mark

¹⁸⁵ Mencken fait référence à l'étude de George Philip Krapp qui souligne que l'origine du dialecte afro-américain remonte à l'arrivée des esclaves noirs en Amérique. C'est à partir de l'accent de leurs maîtres qu'ils apprirent la langue anglaise. « The Negroes omitted their r's because they heard no r's in the speech of their white superiors. Since they were entirely dependent upon hearing in learning the sounds of speech, their sounds could not be affected by the visual impressions of spelling, and for this reason their pronunciation of words with r final before consonants may seem broader, may seem fuller and franker, than that of educated white speakers. », George Philip Krapp, *The English Language in America*, Vol. 1, 226, cité dans H.L. Mencken, *The American Language. An Inquiry into the Development of English in the United States*, New York: Alfred A. Knopf, 1937, 362.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 363.

Twain fait ainsi précéder *Huckleberry Finn* d'une note explicative dans laquelle il recense les variétés de dialectes utilisées et justifie leur présence dans le roman :

In this book a number of dialects are used, to wit: the Missouri negro dialect; the extremest form of the backwoods South-Western dialect; the ordinary "Pike-County" dialect; and the modified varieties of this last. The shadings have not been done in a haphazard fashion, or by guess-work; but painstakingly, and with the trustworthy guidance and support of familiarity with several forms of speech. I make this explanation for the reason that without it many readers would suppose that all these characters were trying to talk alike and not succeeding¹⁸⁷.

Héritier de Mark Twain, O'Neill se caractérise par son recours aux formes dialectales (new yorkaise, irlandaise et afro-américaine). La poursuite de l'analyse des pièces noires dans la seconde partie de notre travail permettra de souligner la disparition progressive du dialecte afro-américain dont on analysera les causes. L'intérêt précoce d'O'Neill pour le personnage afro-américain est tout à fait significatif puisqu'il problématise le rapport complexe des Noirs face à la double communauté/identité. Notons qu'O'Neill ne s'intéresse pas seulement aux personnages marginalisés et déclassés pour eux-mêmes ; on peut voir le traitement de ces personnages exclus comme le reflet d'un questionnement personnel sur la position de l'individu face à la communauté. Ces deux pièces, qui, nous l'avons vu, traduisent l'évolution de l'auteur du point de vue de la représentation du personnage noir, marquent également la progression idéologique d'O'Neill, progression marginale – et donc dissidente – au sein d'une communauté bohème qui n'intègre pas la communauté noire.

Qu'il emprunte des thématiques proches des intérêts bohèmes du groupe ou qu'il explore des sujets qui n'ont pas leur place dans les autres pièces des Provincetown Players, O'Neill oscille entre inclusion et exclusion. A l'image de leur auteur, les pièces de l'œuvre de jeunesse mettent invariablement en scène des personnages qui se heurtent à des difficultés liées à une communauté qu'ils tentent d'intégrer. L'ambivalence qui caractérise O'Neill face au projet communautaire des Provincetown Players s'accroît à l'approche des années 1920 et se manifeste par l'émergence d'un projet dissident.

¹⁸⁷ Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, New York: Penguin Books, Ltd, 1985, 3.

CHAPITRE 3 : LE PROJET DISSIDENT

Les chapitres précédents ont permis d’esquisser le contexte politique et socio-culturel dans lequel émerge, de 1916 à 1922 : un travail collectif, soutenu par un idéal communautaire et nourri par un projet de contestation des traditions et des conventions (théâtrales, esthétiques et sociales) en vigueur. L’analyse comparée des pièces d’O’Neill et des productions issues de membres des Provincetown Players a ainsi révélé la présence d’un écart idéologique problématique puisqu’il tend, comme nous allons essayer de le montrer dans ce chapitre, à affaiblir et finalement à dissoudre le projet communautaire initialement construit. Après avoir identifié les éléments permettant de reconstruire un contre-discours vis-à-vis de l’idéal bohème, il convient ici de mettre en lumière les limites du théâtre incarné par les Provincetown Players, afin de justifier la volonté de transgression d’O’Neill à partir de 1920.

La fracture qui menace le groupe oppose théâtre amateur et théâtre professionnel. On observe le passage d’une esthétique de rupture vis-à-vis du théâtre *mainstream* incarné par James O’Neill, à une esthétique de transgression des limites posées par la petite scène. Notre travail consistera à montrer les impasses, les insuffisances de la petite scène pour O’Neill à partir de 1920. Or en même temps qu’il constitue une impasse artistique pour O’Neill, le théâtre des Provincetown Players fait face à un paradoxe : l’échec qui résulte de son propre succès, ou pour emprunter les mots de Linda Ben-Zvi, « the success that failed »¹⁸⁸. O’Neill est justement la source de ce paradoxe puisque le succès des Provincetown Players se construit autour de ses pièces. Par sa volonté d’expansion et de canonisation, le projet d’O’Neill déborde la petite scène et met à distance l’idéal de départ, symbole d’une esthétique amateur dépassée. D’abord figure marginale et dissidente au sein du groupe, O’Neill devient une figure dominante qui affirme sa volonté de poursuivre la rénovation de la scène américaine, en dehors des petits théâtres.

¹⁸⁸ Linda Ben-Zvi, « The Provincetown Players: The Success that Failed », *op.cit.*

1.3.1. La communauté expérimentale

Une scène simplifiée

Pour saisir les raisons qui mènent O'Neill à Broadway, il convient de mettre l'accent sur les difficultés et les limites de la scène amateur. Les pièces de l'œuvre de jeunesse ont pour particularité des conditions de production non commerciales (« without submitting to the commercial manager's interpretation of public taste »¹⁸⁹) ; la petite scène s'organise avec des moyens limités et reflète le caractère spontané de l'organisation. L'intégration d'O'Neill dans un petit théâtre symbolise l'opposition aux modes de production de Broadway qui relèvent d'une gestion commerciale. A la fin des années 1910, les restrictions matérielles de la scène amateur ne sont plus en adéquation avec les ambitions artistiques d'O'Neill.

L'évolution structurelle du petit théâtre témoigne de la progression graduelle vers une scène quasi-professionnelle. A l'été 1915, la première scène des Provincetown Players est improvisée dans la maison de Hutchins Hapgood et Neith Boyce dont le salon s'ouvre sur la mer. L'été suivant, le groupe installe une scène minimaliste dans une cabane de pêcheur sur le quai Lewis mis à la disposition des Provincetown Players par Mary Heaton Vorse O'Brien. Ce théâtre, qu'ils nomment « The Wharf Theatre »¹⁹⁰, accueille la première production de *Bound East for Cardiff*. Arthur et Barbara Gelb décrivent cette scène comme une « scène miniature » (« only ten by twelve feet »)¹⁹¹. La saison suivante (1916-1917) marque l'officialisation du groupe qui déménage à New York au 139 Macdougall Street. Edna Kenton souligne l'exiguïté de ce nouveau théâtre et les contraintes nées du manque d'espace et de ressources :

The parlor floor at 139 had the wide old frontage of twenty-five feet and the wide old depth of "three rooms," with another small single-windowed room at the rear. This latter closet-like space served for props and for a dressing room "for ladies and gentlemen!" A powder room rather, had the old term occurred to us then! It served too for exits and entrances—there was no exit from it but onto the stage!¹⁹²

¹⁸⁹ Manifeste de la saison 1916-1917 à New York, cité dans E. Kenton, *The Provincetown Players and the Playwrights' Theatre*, *op.cit.*, 34.

¹⁹⁰ Sarlós rapporte les conditions de production au Wharf Theatre : « The stage was now set, its four sections allowing the use of different levels and variety of combinations. The lighting equipment consisted of lanterns with tin reflectors in footlight position, and of assorted lamps held backstage by four people. Four other crew members stood ready with shovel and sand in case of fire » Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, *op.cit.*, 17.

¹⁹¹ Arthur et Barbara Gelb, *Life with Monte Cristo*, *op.cit.*, 496.

¹⁹² Edna Kenton, « The Provincetown Players and the Playwright's Theatre », *op. cit.*, 33.

Rapidement, la scène au 139 Macdougall devient trop exiguë pour les productions du groupe, qui déménage au 133 de la même rue (lors de la saison 1917-1918). L'histoire du théâtre des Provincetown Players décrit un mouvement marqué par l'expansion. L'espace scénique devient objet de tensions entre les membres, opposant ceux qui veulent croître et ceux qui souhaitent conserver un esprit amateur en faisant des limitations matérielles une revendication artistique.

Face aux contraintes financières et spatiales, les Provincetown Players tentent de faire de la petite scène un lieu d'expérimentation, un laboratoire de formes simplifiées. La nature du groupe témoigne de la rencontre entre deux mouvements caractéristiques des premières décennies du XXe siècle : le mouvement des petits théâtres qui comme nous l'avons vu, prône un art théâtral en rupture avec les intérêts commerciaux de la scène *mainstream* et le mouvement « New Stagecraft », qui se subdivise en deux courants : une tendance minimaliste (qui influencera les Provincetown Players) et une tendance ornementiste¹⁹³. Cette rencontre donne naissance à l'esthétique des Provincetown Players, caractérisée par une scène simplifiée, dépouillée du superflu :

It [the stage] was to afford an opportunity for actors, producers, scenic and costume-designers to experiment with a stage of extremely simple resources – it being the idea of the PLAYERS that elaborate settings are unnecessary to bring out the essential qualities of a good play¹⁹⁴.

Partisan d'un minimalisme scénique, Robert Edmond Jones joue un rôle décisif auprès des Provincetown Players. Pour Jones, « l'imagination dramatique » doit supplanter l'illusion ornementale. Ses premières réalisations avec la troupe amateur, dans le salon des Hapgood, illustrent la théorie minimaliste selon laquelle le scénographe peut, en dépit de ressources matérielles et techniques sommaires, redéfinir le sens de la scène :

To mount the Provincetown Players' first two one-acts in the Hutchins Hapgood house, Jones chose to use the house's veranda backed by the Atlantic ocean for the first play, and then had the spectators turn their chairs around to face a broad doorway for the second. With imagination, virtually nothing can be turned into something. Thus, the lessons of

¹⁹³ « Following the European example, American designers of the New Stagecraft separated into those who simplified – let us call them the minimalists – and those who ornamented. Although no major stage designer was exclusively one or the other, Joseph Urban is remembered more for his decorative-style sets, whereas Lee Simonson of the Theatre Guild and Raymond Jonson of the Chicago Little Theatre are best known for their minimalist efforts. Although American stage designer Robert Edmond Jones (1887-1954) was influenced by both innovations, he spent most of his early career seeking ways to simplify rather than ornament the stage. Striving to create more with less, Jones methodically limited his stage to a bare minimum of scenic elements », in Arthur B. Feinsod, « Stage Designs of a Single Gesture: The Early Work of Robert Edmond Jones », *The Drama Review: TDR*, Vol. 28, No. 2, International Scenography (Summer, 1984), 102.

¹⁹⁴ Edna Kenton, « The Provincetown Players and the Playwright's Theatre », *op. cit.*, 34, manifeste des Provincetown Players pour la saison 1916-1917.

working within the financial limitations of American little theatres reinforced the lessons Jones learned in Europe, developing his broader understanding of stage simplification.¹⁹⁵

L'esthétique préconisée par Jones vise à mettre les restrictions matérielles du petit théâtre au service d'une mise en scène simplifiée qui laisse la place à l'illusion dramatique. Il s'agit ainsi pour Jones de réduire les éléments présents sur scène et de faire de l'espace laissé vide ou creux, un espace signifiant. Le travail du scénographe dans un théâtre minimaliste va donc consister à remplacer l'effort ornemental et décoratif des décors naturalistes que l'on trouve chez Belasco¹⁹⁶ par exemple, par des espaces laissés vides, une scène épurée et par une plus grande place accordée à l'abstraction à la suggestion et à l'imagination.

To achieve a minimal stage, Jones restricted himself in many ways. He kept color range in check, relying heavily on mono – and duochromatic sets. He often worked on either a shallow stage or a deep but empty one, and he left many walls bare, costumes unadorned and floors with few stage properties. Implicit in these efforts was the idea that suggestion and simplicity were higher values than elaborate depiction, that limiting the means of artistic creation freed the limitless imagination of creator and viewer alike.¹⁹⁷

Avec l'élaboration d'une scène minimaliste, Jones part du principe qu'il est possible, avec des moyens simples et limités, de créer plus de sens en convoquant l'imagination du spectateur, devenu partie prenante de la vision créée sur la scène de théâtre. Professionnel de l'art théâtral, connaisseur des scènes européennes¹⁹⁸, Jones peut être perçu, à l'instar d'O'Neill, comme une figure dissidente qui rappelle la tension entre d'un côté, « a true amateur spirit » le principe sur lequel se fonde la structure du groupe des Provincetown Players et de l'autre, une tendance qui cherche progressivement à repousser les limites de la petite scène pour en faire une scène professionnelle.

L'espace scénique, qui reflète à l'origine un idéal communautaire (autour duquel se greffent la forme brève, le minimalisme scénique et l'expérimentation) matérialise à terme une impasse artistique pour O'Neill.

¹⁹⁵ Arthur B. Feinsod, « Stage Designs of a Single Gesture: The Early Work of Robert Edmond Jones », *op. cit.*, 108.

¹⁹⁶ David Belasco (1853-1931), metteur en scène et directeur de théâtre. Il est reconnu pour son exploitation des effets de lumière et de la couleur sur la scène de théâtre et pour son usage de décors ornementaux extrêmement élaborés.

¹⁹⁷ Arthur B. Feinsod, « Stage Designs of a Single Gesture: The Early Work of Robert Edmond Jones », *op. cit.*, 103.

¹⁹⁸ Avant sa rencontre avec les Provincetown Players en 1915, Jones entreprend d'étudier les principes du « New Stagecraft » auprès d'Edward Gordon Craig. Ce projet ne se concrétise pas, mais Jones se rend à Berlin, où il étudie au Deustches Theater au côté de Max Reinhardt. En 1922, accompagné de Kenneth Macgowan, il parcourt les scènes d'Europe, donnant naissance à l'ouvrage *Continental Stagecraft* (1922).

Une esthétique amateur dissidente

Si le théâtre des Provincetown Players est le lieu de l'expérience communautaire, c'est aussi le lieu de l'expérimentation. Théâtre d'avant-garde, il peut se définir, selon la formule de Cook, comme « a laboratory of human emotions »¹⁹⁹. Le théâtre des Provincetown Players est un lieu d'innovation où la forme brève, emblématique de la « petite scène », est privilégiée. Les petits théâtres perçoivent celle-ci, non comme un sous-genre de la forme longue, mais plutôt comme un « dynamitage » du drame²⁰⁰, qui ouvre une brèche vers un plus grand espace de liberté artistique. Elle symbolise le rejet des formes traditionnelles, mais elle est aussi adaptée à la réalité matérielle de la petite scène qui ne permet pour ainsi dire aucun changement de décor. Les Provincetown Players portent la pièce en un acte au pinacle et s'y consacrent presque exclusivement. La plupart des membres produisent en effet principalement des pièces courtes et c'est avec un coffre rempli de pièces en un acte qu'O'Neill se présente pour la première fois au groupe²⁰¹.

Le choix de la forme brève n'est pas anodin : le petit format (qu'il concerne la taille du théâtre et de la scène, ou la longueur de la pièce) constitue plus généralement un mode de contestation vis-à-vis de la scène *mainstream*²⁰². Puisqu'elle est conçue comme une marque de contestation vis-à-vis des pièces standardisées produites à Broadway, la pièce en un acte, est utilisée à des fins expérimentales : « Since it is almost exclusively in the Little Theatres that the one-act play is produced, the playwright with new methods has every reason to make his experiments in the one-act play form »²⁰³. La nature même de la forme brève, par son action condensée et par l'unité qui la caractérise, offre à l'auteur dramatique une approche bien distincte de la forme longue. La définition de la pièce en un acte fournie par Patrice Pavis met en évidence la concision de l'action, mais aussi la rapidité du rythme :

¹⁹⁹ Helen Deutsch, Stella Hanau, *The Provincetown, A Story of the Theatre*, New York: Farrar & Rinehart, 1931, 26, cité dans Robert Károlyi Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, *op.cit.*, 46.

²⁰⁰ *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Paris : Les Éditions Circé, 2005, 87.

²⁰¹ Arthur et Barbara Gelb, *Life with Monte Cristo*, *op.cit.*, 556.

²⁰² « Yet in another sense modernism was a reaction against the large scale. The diminutive in the so-called Little Theatre movement (small, often amateur theatres playing brief plays) was an aesthetic statement no less than an admission of financial stringency. The scale was in some sense a guarantee of authenticity. Even the preferred dramas were small scale – one-act plays, by definition unprofitable for Broadway to stage », Christopher Bigsby, Don B. Wilmeth, eds, *The Cambridge History of American Theatre. Volume II: 1870-1945*, *op.cit.*, 10.

²⁰³ Sydney Box, « The Technique of the Experimental One-Act Play », in *The One-Act Play Today. A Discussion of the Technique, Scope and History of the Contemporary Short Drama* [1938], William Kozlenko, ed., Freeport: Books for Libraries Press, 1970, 60.

Courte pièce jouée d'un seul trait et durant en moyenne vingt à cinquante minutes. (...) la pièce en un acte concentre sa matière dramatique sur une crise ou un épisode marquant. Son rythme est très rapide, le dramaturge procédant par allusions à la situation et par rapides touches réalistes pour dépeindre le milieu.²⁰⁴

Dans la pièce en un acte, l'intrigue se resserre sur une « crise », un élément principal (telle la mort de Yank dans *Bound East for Cardiff*) autour duquel la pièce se déploie. Avec une durée moyenne de quarante minutes, la pièce en un acte est marquée par une condensation de l'action et de l'espace et par un nombre limité de personnages. La règle des unités aristotéliennes²⁰⁵ trouve à nouveau sa place dans les petits théâtres à travers cette forme, comme le soulignera plus tard Dürrenmatt :

But the Aristotelian unities have not thereby been rendered obsolete: what once was the rule now becomes an exception, something that can occur time and again. The one-act play, too, obeys them, even though in a different context. Instead of the antecedents the situation dominates, and as a result the unities become possible again.²⁰⁶

Les unités d'action, de temps et de lieu, telles qu'elles s'incarnent dans la forme brève et la petite scène favorisent un recentrage de l'action sur un petit groupe, voire sur un personnage. La pièce en un acte vise ainsi à fixer l'attention du spectateur sur un personnage et permet de fait une plus grande proximité avec le spectateur. En même temps qu'elle s'apparente à un matériau classique, conforme à la règle des unités aristotéliennes, celle-ci permet une véritable rupture avec les pratiques théâtrales en vigueur. Il importe donc de souligner la manière dont les Provincetown Players se saisissent d'un héritage classique pour travailler la forme et la renouveler.

Les Provincetown Players contribuent aussi, grâce notamment au succès du cycle marin d'O'Neill à la publication (un fait extrêmement rare) des pièces courtes dans un recueil réunissant des pièces en un acte par des auteurs américains. Edna Kenton souligne la participation du groupe au processus de canonisation de la forme brève :

Before the Provincetown Players came down to New York any American publisher would have waved aside any idea of publishing a volume entitled "Representative One-Act Plays by American Authors." It would have been considered an impossible title of an impossible volume. Yet three years after they established themselves in Macdougall Street, Little, Brown and Company published a collection of plays under exactly that title. It filled a need – for little theatres had sprung up like mushrooms the country over

²⁰⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op.cit.*, « Pièce en un acte », 258.

²⁰⁵ Dans la *Poétique*, Aristote précise que « la tragédie est imitation d'une action menée jusqu'à sa fin et formant un tout, ayant une certaine étendue », Paris : Le Livre de Poche, 1990, 96.

²⁰⁶ Friedrich Dürrenmatt, « Theatre Problems » [1954-5], in *Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre, 1940-1990*, ed. George W. Brandt, Oxford: Clarendon Press, 1998, 47.

demanding just that – representative one-act plays by American authors. *Contemporary One-Act Plays of 1921* quickly followed it, and other collections like these.²⁰⁷

Le rôle des Provincetown Players est ici déterminant, puisqu'ils participent non seulement au mouvement des petits théâtres qui fleurissent un peu partout sur le sol américain, mais aussi, de manière plus significative, à l'entrée de la forme brève dans le canon littéraire américain.

Le succès des pièces en un acte produites par la troupe – dont O'Neill et Glaspell fournissent les exemples les mieux accueillis par la critique à cette époque – permettent de redéfinir les paramètres du canon. Il faut aussi considérer la contradiction naissante entre l'esprit improvisé et amateur du groupe, qui sous la houlette de Jig Cook donne la priorité au mérite artistique « without the commercial thing imposed from without »²⁰⁸ et la canonisation de certains de ses membres, à l'instar d'O'Neill, dont la reconnaissance institutionnelle très précoce marque le passage du statut amateur au statut professionnel.

Une forme transitoire. *Before Breakfast* (1916)

Si la forme brève est emblématique de l'esthétique bohème, c'est aussi une esthétique privilégiée dans l'œuvre de jeunesse d'O'Neill. De 1913 à 1918, il écrit dix-huit pièces en un acte. A l'instar des Provincetown Players qui en font leur forme de prédilection, O'Neill l'utilise de manière intensive, jusqu'à l'année 1918 à partir de laquelle il exprime un désintérêt pour cette forme qu'il a épuisée : « I'm rather fed up with the one-act play at present and am starting a new long one »²⁰⁹. A partir de 1919, l'auteur n'écrit plus que des pièces longues, les dernières pièces courtes écrites en 1918 – *Where the Cross is Made*, *The Dreamy Kid* – étant jouées respectivement lors des saisons 1918-1919 et 1919-1920 à New

²⁰⁷ Edna Kenton, « The Provincetown Players and the Playwright's Theatre », *op. cit.*, 159. Edna Kenton fait référence à l'ouvrage : *Representative One-Act Plays by American Authors*, Margaret Gardner Mayorga, Boston: Little, Brown & Company, 1919. Le recueil comprend vingt-quatre pièces en un acte, dont quatre pièces issues du groupe des Provincetown Players : *Funiculi Funicula* de Rita Wellman, répertoriée sous la catégorie « Plays of Ideas », *In the Zone*, d'O'Neill (« Dramatic Episode »), *Lima Beans* d'Alfred Kreymborg (« Farce ») et *Suppressed Desires* de George Cram Cook et Susan Glaspell (« Satire »). L'ouvrage contient également une liste sélective des pièces américaines en un acte disponibles. Cette liste comprend un certain nombre de pièces des membres des Provincetown Players (tels que Maxwell Bodenheim, Neith Boyce, Louise Bryant, Floyd Dell, Theodore Dreiser, Susan Glaspell, Harry Kemp, Pendleton King, Alfred Kreymborg, Eugene O'Neill, James Oppenheim, Rita Wellman).

²⁰⁸ Cook cité par Glaspell dans *Road to the Temple*, New York: Frederick A. Stokes, 1927, 251, in Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, *op.cit.*, 19.

²⁰⁹ O'Neill, *Selected Letters*, *op.cit.*, lettre à Edward Goodman, 28 juin 1918, 82.

York. La forme brève marque le passage d'O'Neill d'une position amateur, à celle d'un auteur qui nourrit des ambitions professionnelles situées en dehors de la communauté bohème. Notons qu'O'Neill rompt avec la pièce en un acte bien avant le démembrement du groupe ; on peut voir l'abandon de cette forme comme l'un des premiers jalons qui conduisent à la fracture idéologique du groupe en 1922.

La pièce *Before Breakfast*²¹⁰ (1916) est représentative de l'engagement ambigu d'O'Neill au sein du groupe. L'utilisation de la forme brève dans cette pièce est mise au service d'un projet non pas collectif, mais individuel. L'auteur utilise la scène amateur – le laboratoire des formes – pour tester le monologue. L'expérimentation chez O'Neill n'est pas, comme le préconise Jig Cook, une expérience communautaire qui rassemble les talents individuels pour une synthèse des arts. Elle porte plutôt la marque d'un projet dissident et personnel.

La distribution de *Before Breakfast* se limite à un personnage unique, Mrs. Rowland, dont la parole constitue un monologue adressé à son mari, un personnage hors scène. La pièce constitue un huis clos inspiré de la pièce en un acte *La plus forte* (1890) d'August Strindberg. *Before Breakfast* se concentre sur le monologue de Mrs. Rowland à son mari (joué durant la saison 1916-1917 par O'Neill lui-même), dont on ne voit un bref instant qu'une main qui saisit la bassine d'eau que lui tend sa femme : « *He reaches his hand into the room for it. It is a sensitive hand with slender fingers. It trembles and some of the water spills on the floor.* » (395).

Pour O'Neill dans cette pièce, l'expérimentation se passe autant sur scène que dans la salle. Edna Kenton rapporte les propos d'O'Neill, intéressé par l'effet du monologue sur les spectateurs :

“I wonder how long an audience will stand for monologue,” Gene mused one night and grinned. He wrote one to find out—a stream of talk from a single character stressed rather than interrupted by a few sounds offstage. As the rehearsal went on, “How much are they going to stand before they begin to break?” he queried. He put himself on the stage in that play to find out. He didn't care about the success of the play—he cared only about the reaction of the audience to monologue, trick shocks, trick relief. It was [a] deliberate experiment for a definite result—the endurance of the audience. When he came to write *The Emperor Jones*—so much of it monologue—he was free to make other experiments there. The matter of monologue had been settled with the experimental *Before Breakfast*, a “failure” in ordinary terms, but in laboratory terms nothing but a “result.”²¹¹

²¹⁰ Bogard souligne que *Before Breakfast* constitue la première pièce expérimentale du corpus. Travis Bogard, *Contour in Time*, New York: Oxford University Press, 1972, 79.

²¹¹ Edna Kenton, « *The Provincetown Players and the Playwrights' Theatre* », *op.cit.*, 47-48.

Selon les termes de Kenton, c'est dans le « laboratoire » que naît la formule qui mène aux succès expérimentaux de la période médiane. Il apparaît aussi clairement qu'à l'inverse des Provincetown Players pour qui la réception des pièces est un élément secondaire, O'Neill en fait ici sa priorité, car la résistance du spectateur devient le signe de la puissance du monologue.

C'est au contraire une vision plus collective qui caractérise la démarche des autres membres du groupe. Prenons l'exemple de la pièce *Lima Beans* d'Alfred Kreymborg²¹², produite durant la même saison que *Before Breakfast*. La distribution met en évidence quatre personnages : « the wife » (interprétée par Mina Loy), « the husband » (William Carlos Williams), « the huckster » (William Zorach) et le rideau « the curtain » qui figure dans la distribution. La pièce, telle que la définissent les didascalies, se présente comme « *a pantomine dance of automatons to an accompaniment of rhythmic words in place of music.* »²¹³. Véritable exemple de modernité avec sa structure en vers libres qui met le rythme au premier plan, *Lima Beans* constitue aussi une adaptation parfaite de l'expérience artistique communautaire qui repose sur la participation de chacun des membres. La pièce suppose une alliance des arts – poésie, musique, peinture²¹⁴ – qui reflète la vision fédératrice prônée par Cook. Comme le souligne Edna Kenton : « Here was a clear case of what fine synthesis an experimental stage could give when a poet wrote, when poets spoke and when a poet-painter painted »²¹⁵. La forme brève, telle qu'elle est utilisée ici par Kreymborg, laisse transparaître la différence entre la vision communautaire des Provincetown Players pour qui, selon la formule de Cook « the arts fertilize each other » et la démarche plus individualiste d'O'Neill qui met la scène au service d'expériences (personnelles) futures.

La comparaison entre la démarche de Kreymborg et celle d'O'Neill montre la place dissidente occupée par le dramaturge au sein du groupe. Cette attitude qui le place en porte-à-faux par rapport à la vision collective des Provincetown Players est également mise en relief par ses biographies :

²¹² Alfred Kreymborg est membre des Provincetown Players et engagé dans la rédaction de revues modernistes, telles que *Glebe* qu'il dirige avec Man Ray, ou la revue *Others*. Kreymborg devient également le directeur associé de la revue *Broom, An International Magazine of the Arts* avec Harold Loeb.

²¹³ Alfred Kreymborg, *Lima Beans. A Conventional Scherzo*, in *The Provincetown Plays. Third Series*, New York: Frank Shay, 1916, 173.

²¹⁴ Les décors de la pièce sont réalisés par les peintres William et Marguerite Zorach. Ceux-ci ont pour couleurs dominantes le blanc et le noir. Les didascalies mettent aussi en évidence le rideau « painted in festoons of vegetables » 173.

²¹⁵ Edna Kenton, « The Provincetown Players and the Playwrights' Theatre », *op.cit.*, 48.

O'Neill, drunk or sober, was too self-absorbed to concern himself with the Players' problems, except as they directly affected him. He attended some meetings to vote on play selection and policy, but did not participate in the productions of fellow writers. Even when it came to his own plays, his supervision was evidently somewhat hit-or-miss.²¹⁶

Le caractère isolé et individualiste d'O'Neill se traduit sur un plan thématique, formel mais aussi organisationnel, ainsi que l'établit le témoignage des biographes Arthur et Barbara Gelb. Selon Nina Moise, metteuse en scène des Provincetown Players, le regard d'O'Neill n'était pas tourné vers le théâtre, mais exclusivement vers ses pièces : « Gene was concerned with plays, not theatre. His plays were foolproof and almost director-proof »²¹⁷.

Il faut par conséquent considérer les efforts d'O'Neill dans l'œuvre de jeunesse comme ceux d'un auteur qui évolue en dépit de la communauté, dans une démarche concentrée sur ses textes et non sur la réussite collective du groupe.

1.3.2. Césure esthétique et idéologique

La position marginale d'O'Neill au sein du groupe témoigne de la contradiction sur laquelle se fonde son engagement. La dissidence de l'auteur reflète la position de « Messie » à laquelle les membres des Provincetown Players associent O'Neill dès son arrivée. C'est cette redéfinition du collectif autour d'O'Neill, ainsi que l'émergence de projets en rupture avec l'idéal amateur qui conduisent à la dissolution du théâtre. A la fin des années 1910, O'Neill se différencie des autres membres par sa volonté de dépassement des formes amateur. Cette césure esthétique préfigure le passage à la scène professionnelle.

Le cycle marin

L'ensemble des pièces marines qui forment le cycle Glencairn se compose de *Bound East for Cardiff* (1916), *In the Zone* (1917), *The Long Voyage Home* (1917) et *The Moon of the Caribbees* (1918). C'est le seul cycle abouti de l'œuvre d'O'Neill. Ce projet artistique

²¹⁶ Arthur and Barbara Gelb, *Life With Monte Cristo*, op.cit., 593.

²¹⁷ Nina Moise, interview menée par Arthur et Barbara Gelb, cité dans Arthur et Barbara Gelb, *Life with Monte Cristo*, op.cit, 598.

élaboré dans l'œuvre de jeunesse est représentatif de l'ambition professionnelle qui anime l'auteur à l'approche des années 1920 et qui passe par une rupture avec l'esthétique bohème.

Bound East for Cardiff est une pièce seuil, car elle matérialise l'entrée dans la communauté des Provincetown Players. Elle fournit aussi un exemple de l'assimilation presque immédiate d'O'Neill dans le groupe, comme en témoigne le commentaire de Susan Glaspell au sujet du sentiment des membres à la première lecture de *Bound East for Cardiff* en 1916 : « Then, we knew what we were for »²¹⁸. Cette remarque, courte et suggestive, fait de l'événement quelque chose de comparable à l'arrivée d'un prophète. Même si le groupe préexiste à l'arrivée d'O'Neill, la découverte de l'auteur pour les bohèmes de Provincetown est comme une dynamique créatrice et stimulante qui semble légitimer le lancement officiel du théâtre. Leona Rust Egan souligne l'impression de rupture créée par la pièce *Bound East for Cardiff* dès sa toute première présentation :

Approval was unanimous. Spontaneously the assemblage rushed to congratulate their new playwright. They knew immediately that O'Neill's play was different; it was the breakthrough they had hoped for.²¹⁹

La pièce confère immédiatement à l'auteur une position privilégiée au sein des Provincetown Players. La programmation des pièces durant chacune des saisons (à Provincetown, puis à New York) montre le rôle central d'O'Neill dans les productions du groupe²²⁰.

Tandis que les succès des pièces d'O'Neill, en particulier ceux des pièces du cycle, attirent l'attention de la critique, on voit se dessiner un projet dissident qui atteste de l'ambition littéraire de l'auteur. Contrairement aux cycles réalisés dans l'œuvre tardive, le cycle marin est un cycle non projeté, conçu à l'origine comme une série de pièces autonomes, indépendantes les unes des autres, pouvant être lues et jouées séparément :

Each play is complete in itself and does not depend in any way upon the others. I merely use some of the main characters in each, because, from my own experience as a sailor, I thought I had, in the majority of cases, picked out the typical mixed crew of the average British tramp.²²¹

Il n'y a à ce stade aucune tentative de continuité narrative qui permettrait de tendre vers la forme longue. La démarche d'O'Neill vise à construire ses pièces marines sur le modèle formel de la pièce en un acte, comme unités isolées et non comme un tout unifié. Elles sont

²¹⁸ Susan Glaspell, *Road to the Temple*, op. cit., in Travis Bogard, *Contour in Time*, op.cit., 79.

²¹⁹ Leona Rust Egan, op. cit., 11.

²²⁰ On observe que chaque saison comprend au minimum deux pièces d'O'Neill. De 1916 à 1922, treize pièces d'O'Neill sont montées à New York par les Provincetown Players.

²²¹ Eugene O'Neill, *Selected Letters*, op.cit., lettre à H.L. Mencken, 26 mai 1917, 79.

d'ailleurs jouées séparément dans les productions des Provincetown Players²²². Seule la pièce *In the Zone* n'est pas produite par les Provincetown Players ; il faudra attendre la production de 1924 de l'ensemble du cycle marin pour que la pièce soit connue du public²²³.

La construction formelle des pièces du cycle, comme des pièces en un acte autonomes, s'inscrit dans l'esthétique bohème des années 1910. On peut ainsi les opposer à leur assemblage en 1924, alors que les Provincetown Players viennent tout juste de se diviser. L'opposition entre les pièces marines individuelles et la fabrication artificielle du cycle paraît illustrer la dialectique entre le théâtre amateur et la scène professionnelle revendiquée par O'Neill. Il faut voir le montage du cycle comme une tentative rétrospective de résoudre ce clivage. En recherchant une scène professionnelle, O'Neill entend éviter les écueils de la scène amateur, comme l'absence de changement de décors mécanisés, ou la nécessaire polyvalence des membres. Le témoignage d'Edna Kenton permet d'apprécier les limites de la petite scène ; elle relate ainsi un incident survenu pour la production de la pièce marine *A Moon of the Caribbees* :

In the rush of shifting scenery at the dress rehearsal the island, whose lighting had already consumed too much time, was thrown out of the back window and lay forgotten in the backyard until the next afternoon. When the Caribbean stage came to be set, the island was missing and vain search developed the quaint suspicion it had been stolen. The lost Atlantis was finally found but in the poorest condition, for it had been raining all day.²²⁴

On peut imaginer que les insuffisances de la scène amateur stimulent la volonté croissante de la part d'O'Neill de produire ses pièces à Broadway. La scène de Broadway signifie étendre son théâtre à un public plus large, mais aussi bénéficier d'une production professionnelle assurant des conditions de mise en scène plus fiables que celles de la petite scène.

En 1924, la création du cycle permet à O'Neill de présenter non pas un ensemble de pièces en un acte, mais bien une pièce longue divisée en quatre actes. Il justifie ainsi ce choix :

The individual plays are complete in themselves, yet the identity of the crew goes through the series and welds the four one-acts into a long play. I do not claim any originality, though, for the idea, as Schnitzler has already done the same thing in *Anatol*. And doubtless others.²²⁵

²²² *Bound East for Cardiff* est produite par les Provincetown Players durant l'été 1916, puis lors de la saison 1916-1917, *The Long Voyage Home* (saison 1917-1918), *The Moon of the Caribbees*, (saison 1918-1919).

²²³ Notons d'ailleurs que la pièce avait été vendue à la revue *Seven Arts*. Toutefois la revue fit faillite avant que ne paraisse la pièce. Voir *Selected Letters, op.cit.*, 79, notes.

²²⁴ Edna Kenton, « The Provincetown Players and the Playwrights' Theatre », *op.cit.*, 93.

²²⁵ O'Neill, cité dans le *New York Herald Tribune*, 16 novembre 1924, in Barrett Clark, *Eugene O'Neill. The Man and his Plays, op. cit.*, 92-93. Arthur Schnitzler, (1862-1931), dramaturge autrichien, auteur de la pièce *Anatol* (1893) qui se compose d'un assemblage de sept actes.

Si Barrett Clark souligne le fait que c'est pour remettre en avant la forme brève²²⁶ – qu'il abandonne à partir de 1919 – qu'O'Neill accepte la production du cycle, il semble plutôt qu'O'Neill cherche à tisser des liens entre les pièces pour imiter l'ossature de la pièce longue et son découpage en actes.

On observe par conséquent une rupture avec l'esthétique amateur des débuts ; la forme longue offre à O'Neill la condition d'entrée à la scène professionnelle, dont les normes excluent traditionnellement la forme brève. Travestissement de la forme brève, montage, le cycle permet à l'auteur de se conformer aux exigences formelles de Broadway, une démarche qui préfigure les compromis futurs sur la scène *mainstream*. Les déclarations d'O'Neill après la production du cycle *Glencairn* révèlent qu'il voit dans cette production quelque chose d'unique et novateur (« a new sort of thing »), qui s'éloigne des pièces amateur de départ, représentatives de l'esthétique des Provincetown Players:

You should have come here for the *Glencairn* cycle. You'd have been surprised, as I was, how the plays were held together and given a continuity by the characters persisting from one to another. Also the whole effect was of a single-complete play about sailors. It really gave a feeling of a new sort of thing. An artist in town did exceptionally well with the sets considering the frightful handicaps he worked under. In fact, the whole affair pleased me very much, although I went under protest expecting to be bored stiff.²²⁷

La transition entre la déclaration de 1917, décrivant les pièces comme des unités indépendantes, caractéristiques de l'esthétique des Provincetown Players et celle de 1924, dans laquelle O'Neill se félicite de cet assemblage qui aboutit à une pièce longue, nous permet de mesurer les changements esthétiques et idéologiques parcourus.

« an unsatisfactory form »

« I am no longer interested in the one-act play. It is an unsatisfactory form – cannot go far enough »²²⁸, écrit O'Neill en 1924. Donner la préférence à la forme longue signifie pour O'Neill privilégier une esthétique professionnelle qui marque un nouveau seuil dans le corpus : c'est en effet par la forme longue et non par la forme brève que vient la reconnaissance. L'arrêt de la pièce en un acte au profit de la pièce longue correspond à la fin

²²⁶ « As if to prove that he has not entirely repudiated the one-act form, O'Neill allowed Frank Shay in 1924 to bring together four of his sea plays into a unified framework under the title *S.S. Glencairn*. », *ibid.*, 92.

²²⁷ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Kenneth Macgowan, 19 août 1924, 190.

²²⁸ O'Neill cité dans le *New York Herald Tribune*, 16 novembre 1924, in Barrett Clark, *Eugene O'Neill. The Man and his Plays*, Robert M. Mc Bride & Company, 1929, 76.

de la communauté d'apprentissage. L'expression « cannot go far enough » renvoie à l'idée d'une impasse ; d'où le désir de transgression et de dépassement qui caractérise la démarche O'Neill en 1920. Pour lui, il s'agit d'une forme transitoire qui mène à la forme longue et par extension à la scène professionnelle : « There's a time to write them [the one-acters] – and a time to stop writing them because you've reached the stage where your need of expression is bigger than one act – *must* be bigger! »²²⁹.

La forme exprime la vision d'O'Neill de la scène de théâtre et de son rapport au medium dramatique. En 1924 O'Neill considère la forme longue comme un seuil vers la scène *mainstream*. Une telle analyse est formulée par Edna Kenton qui lie le rejet de la forme courte par O'Neill à la conquête de la scène professionnelle :

His enthusiasm for the one-act play had waned and large-scale projects, impossible of production on the stage of the Playhouse, were in his mind. *For him, the "Dionysian Dance" was finished if he had ever really joined in it. "Uptown" was inevitably where he was headed.*²³⁰

Le propos d'Edna Kenton nous renseigne à la fois sur l'ambition, la visée d'O'Neill (« uptown ») et sur son adhésion incertaine aux principes du groupe (« *if he had ever really joined in it* »). La clôture de la période « dionysiaque » symbolise la perte d'un esprit amateur et bohème, mais aussi la fin d'un théâtre caractérisé par l'improvisation, la spontanéité et la liberté.

L'abandon annoncé de la forme brève et la critique qu'O'Neill en fait, nous permettent de saisir le changement d'horizon opéré dès 1919, un changement qui s'inscrit au cœur même de la forme dramatique.

1.3.3. A l'horizon de Broadway

La reconnaissance : *Beyond the Horizon* (1920)

L'année 1920 signale un tournant significatif du point de vue de la carrière d'O'Neill, mais aussi du point de vue de la communauté des Provincetown Players. On mettra ici en

²²⁹ O'Neill, lettre à Leo B. Pride, 12 novembre 1929, Collection privée d'Arthur et Barbara Gelb, in Arthur et Barbara Gelb, *Life with Monte Cristo*, *op.cit.*, 631.

²³⁰ Edna Kenton, « The Provincetown Players and the Playwright's Theatre », *op.cit.*, 10, nous soulignons.

relief le lien entre la reconnaissance institutionnelle dont jouit O'Neill à partir de *Beyond the Horizon* et l'impossibilité de maintenir l'unité du groupe. Le titre symbolique « Beyond the Horizon » semble annoncer la transition, le passage de l'auteur vers une nouvelle scène, vers de nouveaux « horizons » artistiques. En ce sens, le titre de la pièce, qui repose sur la métaphore de l'horizon, semble traduire les ambitions artistiques d'O'Neill à partir des années 1920 en termes de reconnaissance et de canonisation. *Beyond the Horizon*, cristallise la transition vers la scène professionnelle et simultanément la dissolution du groupe.

Beyond the Horizon oppose deux frères aux ambitions antagonistes : Robert Mayo, intellectuel, rêveur et doté d'une santé fragile, se plaît depuis toujours dans la contemplation de l'horizon et rêve de trouver un jour, derrière les collines, des espaces infinis dans lesquels il imagine « the beauty of the far off and unknown » (577). Andrew, son frère, représente l'exact opposé de Robert : robuste, industriel, réaliste et armé d'un sens pratique, il a les qualités nécessaires pour le travail à la ferme et s'amuse des rêveries immatérielles de son frère. Robert et Andrew convoitent en secret la même femme, Ruth Atkins, qui occupe les terres voisines. La pièce met en scène l'inversion des destins des deux frères, car Andrew, découvrant les sentiments de Ruth à l'égard de Robert, décide de partir en mer à la place de son frère. Une série de malheurs frappe la famille jusqu'au retour d'Andrew. A son retour, Ruth confie à Andrew l'échec douloureux d'une vie manquée et d'un mariage malheureux. Pour Robert, dont la santé décline, il est déjà trop tard et la pièce se termine par son agonie et l'expression, à l'image de Yank dans *Bound East for Cardiff*, d'un sentiment ultime de liberté retrouvée (« It's a free beginning – the start of my voyage ! I've won my trip – the right of release – beyond the horizon! » 652).

L'opposition binaire entre les deux frères, dont les vies s'entrelacent jusqu'au dénouement tragique, est reproduite dans l'architecture symétrique de la pièce, découpée en trois actes comprenant deux scènes chacun et sur l'alternance entre les scènes d'intérieur et d'extérieur, destinée à renforcer le jeu d'opposition entre les destins croisés, mais contraires des deux frères. Pour O'Neill, le symbolisme produit par l'alternance des scènes est la marque d'un théâtre professionnel qui démontre les possibilités et la souplesse offertes par la forme longue. C'est pourquoi il s'indigne de la réception de cette technique par les critiques de l'époque :

You remember when you read *Beyond* you remarked about its being “an interesting technical experiment.” Why is it, I wonder, that not one other critic has given me credit for a deliberate departure in form in search of a greater flexibility? They have all accused me of bungling through ignorance – whereas, if I had wanted to, I could have laid the whole play in the farm interior and made it tight as a drum a la Pinero. Then, too, I should

imagine the symbolism I intended to convey by the alternating scenes would be apparent even from a glance at the program.²³¹

Cette déclaration illustre la manière dont O'Neill aborde la scène professionnelle : l'expérimentation ne doit plus être le signe, comme c'était le cas avec les Provincetown Players, d'un rejet du *mainstream*, mais plutôt la revendication d'une légitimité artistique offerte par la scène professionnelle. O'Neill affirme sa volonté d'indépendance et de rupture (« a deliberate departure in form ») vis-à-vis des pratiques habituelles, mais il souhaite aussi attirer l'attention de la critique : « Why is it, that not one other critic has given me credit ». On peut ainsi supposer que les innovations formelles qui apparaissent dans les pièces à partir de 1920 marquent à la fois une mise à distance de la petite scène et un désir de visibilité et de publicité nécessaires pour accéder à Broadway.

Cette tension entre la rupture avec la scène amateur et la volonté d'intégrer la scène professionnelle, trouve un écho dans l'usage caractéristique de l'oxymore. Si O'Neill insiste sur l'entente inébranlable des deux frères, l'attention est néanmoins portée sur leurs antagonismes. L'opposition est vivifiée par les jeux d'inversion, par lesquels les destinées et les rêves des deux frères se trouvent interchangés. Au milieu de ces vies empruntées, dérobées l'une à l'autre, s'insinue l'espoir étouffé d'un retournement, de sorte que Ruth, qui a épousé Robert, contemple avec regret son mariage malheureux et se convainc que c'est d'Andrew qu'elle est éprise. La structure de la pièce repose sur un jeu d'illusions entre différence et analogie ; en reprenant le lieu qui ouvre la pièce (la route) pour la clore, O'Neill semble faire revenir la pièce sur elle-même. C'est néanmoins une image inversée de l'acte 1 qui est présentée dans le troisième et dernier acte de la pièce avec le lever du soleil (par opposition au coucher de soleil de l'acte 1) et le départ symbolique (la mort) de Robert, qui s'oppose au départ en mer supposé au début de la pièce, finalement ajourné et remplacé par le départ d'Andrew. Ces oppositions et les procédés d'inversion servent de structure au déploiement de l'intrigue. Or, malgré la tension entre les destins croisés des frères Mayo, O'Neill maintient la vision d'un horizon symbolique, l'horizon d'attente du protagoniste, Robert Mayo. *Beyond the Horizon* souligne à la fois l'appel du protagoniste vers un ailleurs – un au-delà chargé de promesses qui dépasse la ligne d'horizon – et l'abandon de cet idéal, symbolisé par l'inversion malheureuse des destinées des frères Mayo.

On peut deviner en filigrane, derrière l'idée symbolique du dépassement de la ligne d'horizon, l'horizon d'attente d'O'Neill en 1920. La pièce travaille en effet le motif de

²³¹ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Barrett H. Clark, 13 mars 1920, 119.

l'horizon, ainsi que les notions concomitantes d'espoir, de vocation et d'idéal, qu'elle met à l'épreuve des choix affectifs des personnages. On voit émerger la tension entre le sentiment amoureux de Robert à l'égard de Ruth et l'appel vers un ailleurs. Cet appel, qui constitue une attraction irrésistible vers un au-delà qui dépasse le visible – la ligne d'horizon – est ainsi formulé par Robert dans l'acte 1 : « There's something calling me – (*He points to the horizon*) Oh, I can't just explain it to you, Andy » (575). Cet appel manqué transforme le rapport à l'espace des protagonistes. Robert, pour qui l'horizon, derrière les collines, renfermait les plus belles promesses (« So gradually I came to believe that all the wonders of the world happened on the other side of those hills » 581) porte, plus tard dans la pièce, un regard altéré sur les collines qui lui renvoient l'image d'un idéal perdu : « Oh, those cursed hills out there that I used to think promised me so much! How I've grown to hate the sight of them! They're like walls of a narrow prison yard shutting me in from all the freedom and wonder of life! » (614). L'espace devient le miroir des attentes et des espoirs des personnages. Le rapport d'Andrew à l'espace subit également un changement significatif ; au début de la pièce, il contemple les limites géographiques de la ferme avec contentement et n'envisage en aucune manière de tenter de dépasser cet espace circonscrit :

ANDREW – Then you might as well stay here, because we've got all you're looking for right on this farm. There's wide space enough, Lord knows; and you can have all the sea you want by walking a mile down to the beach; and there's plenty of horizon to look at, and beauty enough for anyone, except in the winter. (*He grins*) And the mystery and spell, I haven't met 'em yet, but they're probably lying around somewheres. I'll have you understand this is a first class farm with all the fixings. (577)

A ce stade de la pièce, la ferme constitue un espace autarcique qui ne nécessite aucune expansion vers l'extérieur. Or au retour de son voyage en mer le discours d'Andrew a changé: « We call this a farm – but you ought to hear about the farms down there [Argentina] – ten square miles where we've got an acre. It's a new country where big things are opening up – and I want to get in on something big before I die »²³² (621). La renégociation du rapport à l'espace apparaît clairement dans le discours des personnages après le départ d'Andrew, mais elle révèle aussi des visions antagonistes qui s'affrontent. L'horizon d'attente de Robert qui capture une vision poétique de l'espace illimité (tel que la mer) comme un espace de liberté se heurte à celui d'Andrew, irréductiblement associé à un esprit d'entreprise et de spéculation financière (« a new country where big things are opening up »). Ce sont donc deux visions antinomiques qui s'affrontent : l'une utopique et l'autre pragmatique. L'échec des

²³² On pourrait mettre cette citation en parallèle avec les mots de l'auteur en 1920 : « God stiffen it, I am young yet and I mean to grow ! », Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à George Jean Nathan, 20 juin 1920, 75.

personnages est étroitement lié au désaveu des idéaux de départ. C'est ainsi que Robert résume la faillite financière, affective et spirituelle des trois protagonistes :

You [Andrew] – a farmer – to gamble in a wheat pit with scraps of paper. There's a spiritual significance in that picture, Andy. (*He smiles bitterly*) I'm a failure, and Ruth's another (...) But you're the deepest-dyed failure of the three, Andy. You've spent eight years running away from yourself. Do you see what I mean? You used to be a creator when you loved the farm. You and life were in harmonious partnership. And now – (646-47)

Le schéma circulaire de la pièce, c'est-à-dire le retour lors de la scène finale au décor initial, renvoie les personnages aux origines, aux idéaux fondateurs.

La place accordée à la vision symbolique de l'espace et de l'horizon, qui s'analyse par extension comme un horizon d'attente, prend tout son sens dans le contexte de transition vers un « au-delà » de la communauté des Provincetown Players. Alors qu'il fait référence à l'impatience de l'auteur qui écrit pour Broadway, O'Neill semble faire écho aux notions de quête, d'espoir et d'attente qui sont au cœur de sa pièce :

The date of production for my long play *Beyond the Horizon* is still indefinite. (...) It's especially hard from a practical standpoint when the New York season is booming along at a record attendance. Ah well! I'm not the first author to buck that game of watchful waiting.²³³

A cet égard, la projection de l'auteur vers une autre scène trouve une résonance dans la tentation d'un ailleurs formulé par Robert (« There's something calling me » 575), puis par Andrew : « I feel ripe for bigger things than settling down here » (626). Si O'Neill vise une scène plus grande pour accueillir ses pièces, il prévoit également un public plus large, ce qui illustre la rupture avec l'idéal amateur et spontané des Provincetown Players qui rejettent toute publicité et toute volonté de reconnaissance critique. A l'image de la quête caractéristique de plus grands espaces développée dans la pièce, il semble qu'avec cette pièce qui relève de la forme longue, déployant des procédés scéniques novateurs et qu'il destine immédiatement à Broadway sans passer par la petite scène, O'Neill inscrive fermement sa volonté de trouver de nouvelles possibilités, plus grandes et plus ambitieuses, en dehors de l'espace réduit du théâtre amateur.

Cette quête d'un horizon artistique qu'O'Neill semble en 1920 ancrer en dehors de la communauté, contredit les affirmations de Cook au moment de la formation du groupe à New York : « O'Neill's plays aren't the plays of Broadway; he's got to have the sort of stage we're

²³³ O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Nina Moise, 17 janvier 1919, 84.

going to found in New York »²³⁴. Il convient dès lors d'analyser l'écart qui sépare en 1920 O'Neill et les idéaux fondateurs des Provincetown Players, afin de comprendre l'éclatement du groupe deux ans plus tard.

La communauté dissoute

Murger met en relief le caractère temporaire de la bohème, qui s'analyse comme un passage transitoire et formateur dans la vie de l'artiste. Cette vision éphémère de la bohème s'applique à la communauté idéale dont le projet utopique ne résiste pas à l'épreuve du temps. Pour un artiste comme O'Neill, la bohème des Provincetown Players est le passage qui mène à la poursuite d'une carrière individuelle, tandis que la fin de la bohème implique pour d'autres la fin d'une époque²³⁵.

Réunis autour d'une utopie communautaire qui érige le système commercial de Broadway en bête noire, les Provincetown Players ne se soucient au départ ni de la publicité, ni de la réception des pièces qu'ils produisent. Pourtant, ce sont progressivement le succès collectif du groupe et la réussite individuelle d'auteurs comme O'Neill et Glaspell, qui donnent aux Provincetown Players une publicité qui n'était pas souhaitée au départ. C'est paradoxalement la réussite qui engendre l'échec du groupe. Linda Ben-Zvi s'intéresse à cet échec ; elle insiste sur l'absence d'une vision fédératrice de la part de la critique vis-à-vis des raisons qui mènent à la dissolution du groupe²³⁶. Si les différentes études consacrées aux Provincetown Players se concentrent sur la séparation du groupe, elles n'offrent en revanche aucun consensus au sujet des causes exactes de cet échec communautaire. Plus spécifiquement, la tension entre le maintien d'un théâtre amateur aux ambitions modestes et l'apparition progressive de productions coûteuses à Broadway exacerbe rivalité et dissensions entre les membres ; on observe ainsi des ressentiments vis-à-vis des membres comme O'Neill et Glaspell. Sarlós suggère que la reconnaissance critique individuelle et non collective attise les tensions et contribue à l'effacement du groupe derrière la réussite de certains membres :

²³⁴ George Cram Cook, *Greek Coins*, New York: George H. Doran Co., 1925, cité dans Arthur et Barbara Gelb, *Life Monte Cristo*, *op.cit.*, 574.

²³⁵ Nombreux sont les membres des Provincetown Players qui cessent d'écrire des pièces après la séparation du groupe et se tournent vers de nouvelles activités. O'Neill est le seul membre qui poursuit avec succès et de manière permanente, une carrière dans le théâtre.

²³⁶ On compte trois études principales dédiées à l'histoire des Provincetown Players, à savoir le manuscrit d'Edna Kenton, « The Provincetown Players and the Playwright's Theatre », l'étude de Helen Deutsch et Stella Hanau, *The Provincetown: A Story of the Theatre* (1931), ainsi que l'ouvrage de Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players* (1982).

On the one hand, Glaspell and O'Neill were widely acclaimed for plays first staged by the Provincetowners, and on the other, the group itself was denied public credit. This brought to a head the awareness that their status as proud amateurs had disadvantages.²³⁷

Notons qu'à l'inverse d'O'Neill, Glaspell demeure attachée à la vision communautaire défendue par Jig Cook. Il faut dissocier ici ce qui relève de l'intention des auteurs (comme le projet dissident d'O'Neill) de ce qui relève de la canonisation. La critique participe à la mise en concurrence des membres, ce qui compromet l'idéal démocratique de départ.

Le groupe se scinde en deux et se révèle incapable de réconcilier ces deux tendances antagonistes. Progressivement, des divergences apparaissent, entre d'un côté la tendance qui vise à prendre en compte les attentes du marché et de l'autre, la volonté de se conformer aux idéaux fondateurs. Comme le remarque Edna Kenton :

The critics had been on the whole very kind. But thanks to our inviting them in, laboratory results, that year, [1919] had not been results merely; they had been subdivided into "failures" or "successes." On what basis? It is sad but it is true and it may as well be admitted here, though we never admitted it then, on the basis which we began by scorning and still really scorned – the criticism of Broadway. It was all intangible and not yet clearly analyzable, but somehow it had happened – the spiritual – even the practical – chemicals in our little laboratory were not quite one hundred percent pure.²³⁸

Alors que le noyau du groupe (à l'instar de Jig Cook, Susan Glaspell et Edna Kenton) s'accroche fermement au projet initial soutenu par une vision communautaire utopique, une fraction marginale (composée d'O'Neill, Robert Edmond Jones et Kenneth Macgowan), tentée par une évolution professionnelle, se détache et remet en question la raison d'être des Provincetown Players. Par ailleurs, la difficulté des Provincetown Players à promouvoir de nouveaux talents indigènes met à mal un des principes fondateurs du groupe, qui se destine à la seule mise en scène d'auteurs américains.

On observe un changement de ton au fil des manifestes délivrés par le groupe. A l'inverse du manifeste de 1916 dont le ton ferme et résolu (« be it resolved ») et l'emploi répété du modal « shall » signalaient l'inébranlable détermination du groupe, le manifeste de la saison 1920-1921 ne constitue pas une série de résolutions ou d'injonctions, mais fait plutôt état des éléments nécessaires à son sauvetage. En 1920, le groupe nécessite un financement solide pour garantir sa survie²³⁹. Le manifeste de la saison 1920-1921 insiste sur la nécessité

²³⁷ Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, *op.cit.*, 93.

²³⁸ Edna Kenton, « The Provincetown Players and the Playwright's Theatre », *op.cit.*, 105.

²³⁹ Edna Kenton donne plusieurs raisons au problème de financement auquel le groupe fait face dès 1919 ; les frais engendrés par le déménagement du 139 Macdougall Street au numéro 133 contribuent à creuser le déficit budgétaire du groupe, mais c'est principalement la présence généralisée de critiques de théâtre lors des représentations qui incite la troupe à faire des dépenses nouvelles. Au lieu de continuer à fabriquer leurs propres costumes, les Provincetown Players, influencés par l'avis des critiques, commencent à acheter des costumes, occasionnant des dépenses qui ne sont pas compensées par la vente des billets. Voir

de découvrir de nouveaux talents indigènes, afin d'enrichir le théâtre de nouvelles créations et souligne l'importance d'un théâtre, qui permettrait à chacun de ses membres de trouver sa place (« a small and perfect permanent home of their own »²⁴⁰) en se distinguant, par ses innovations scéniques, d'une structure impersonnelle comme Broadway. L'incertitude qui pèse sur le groupe est perceptible à travers le changement de modalisation qui évolue de « shall » (dans le manifeste de 1916), au modal « should »²⁴¹. Dans ce texte, Cook met en avant la dichotomie entre les petits théâtres et la scène commerciale *mainstream* rattrapée par l'industrie cinématographique :

The Provincetown playwrights are beginning to take their long plays to Broadway—some to succeed there, some to fail—but some of these writers have it in them to write plays that cannot be given there—plays too good for that movie-invaded stage. If the movies complete the process of buying the theatres and converting them into launching places for the products of their industry, the art of the theatre is going to survive only in groups like ours—groups which make a new start from the side of art and remain uncaptured by the side of business.²⁴²

Cook évoque la tension entre les pièces montées à Broadway (celles d'O'Neill notamment) et la volonté de préserver l'authenticité des Provincetown Players. Il met le groupe en garde contre le risque de tomber dans les rouages d'un système alimenté par l'argent et récupéré par Hollywood. A cet égard, la période bohème est une période préservée de l'impact des industries culturelles, qu'il s'agisse de Broadway ou de Hollywood. L'entrée de l'auteur dans la culture *mainstream* dans la période suivante ne saurait donc être séparée de l'influence grandissante de Hollywood qui satellise Broadway et de manière générale, la production littéraire dans son ensemble.

Pour Cook, la menace à l'encontre des Provincetown Players vient donc de l'extérieur. Kenton formule un argument similaire lorsqu'elle mentionne la production des pièces à Broadway :

"Going uptown" was already in our air and to our misfortune. Gene's first long play, "Beyond the Horizon," went on February 3, at the Morosco Theatre for a series of special matinees. Broadway was "experimenting" with Gene. We were there en masse, not realizing that we were witnessing the premiere of the 1920 Pulitzer Prize play, but

à ce sujet, *The Provincetown Players and the Playwrights' Theatre*, *op.cit.*, 104. Dans le manifeste de la saison 1920-21, Cook exprime sans détour la nécessité d'un financement extérieur : « Money cannot create a thing like this – it is born of the spirit – but money can give it food for its full growth, and there are those who ought, we think, to regard the giving of it as something like a duty », cité dans Edna Kenton, « The Provincetown Players and the Playwrights' Theatre », *op.cit.*, 121.

²⁴⁰ *Ibid.*, manifeste de la saison 1920-21, 121.

²⁴¹ « Our associate membership *should* plan this year to enlarge the resources of the organization, enabling it to keep pace with our own expanding writers. Before another season we *should* have a stage and personnel equal to the production of the best plays the group can write. (...) Those of us who can afford it *should* get together early in the season and provide or raise a fund for placing the Players in a small and perfect permanent home of their own— », *ibid.*, 121, nous soulignons.

²⁴² *Ibid.*, 121.

thoroughly aware that in "Beyond the Horizon" we were seeing a fruit of our laboratory theatre. A new playwright was on Broadway, arrived there by a path no other American playwright had trod, and with a play noticeably different from the hackneyed run of them. It was neither pleasing nor pleasant in material or treatment. But the matinees spread into nights and the nights into a "run."²⁴³

On note par conséquent que l'un des points de rupture se situe dans la migration des pièces vers la scène commerciale, une tendance qui contredit les principes de départ : « The Provincetown Players are organized not as a public theatre but as a private club »²⁴⁴. Face à des problèmes laissés en suspens et face à la coexistence de deux forces contradictoires qu'il ne peut réconcilier, Cook rédige en 1922, alors qu'il se trouve en Grèce avec Susan Glaspell, une lettre à l'adresse des Provincetown Players qui annonce « la mort » de la communauté et son échec en tant que « beloved community of lifegivers » :

Three years ago, writing for the Provincetown Players, anticipating the forlornness of our hope to bring birth in our commercial minded country a theatre whose motive was spiritual, I made this promise: "We promise to let this theatre die rather than let it become another voice of mediocrity." I am now forced to confess that our attempt to build up, by our own life and death, in this alien sea, a coral island of our own, has failed. We have failed to draw from American writers enough of the kind of plays which justify our further existence as a theatre for the production solely of American plays. But the failure is essentially more our own than America's. Lacking the instinct of the coral-builders, in which we could have found the happiness of continuing ourselves toward perfection, we have developed little willingness to die for the things we are building, for the thing we love. Our own individual gifts and talents have sought their private perfection. We have not, as we hoped, created the beloved community of lifegivers. Our richest, like our poorest, have desired most not to give life, but to have it given to them. We have valued creative energy less than its rewards – our sin against our Holy Ghost. As a group we are not more but less than the great chaotic, unhappy community in whose dry heart I have vainly tried to create an oasis of living beauty.

Since we have failed spiritually in the elemental things – failed to pull together – failed to do what any good football or baseball team or crew do as a matter of course with no word said – and since the result of this is mediocrity, what one who has loved it wishes for it now is euthanasia – a swift and painless death. We keep our promise: We give this theatre we love good death; the Provincetown Players end their story here.

Some happier gateway must let in the spirit which seems to be seeking to create a soul under the ribs of death in the American theatre.²⁴⁵

La déclaration de Cook dénonce l'incapacité du groupe à maintenir les idéaux à l'origine de la communauté. Cook fait donc ici l'auto-critique du groupe, seul responsable de son propre échec et s'abstient de fustiger Broadway comme cause de sa dissolution. Confrontant l'individuel et le collectif (« Our own individual gifts and talents have sought their private perfection. »), il suggère que l'échec tient à l'abandon de l'idéal communautaire, ce qui

²⁴³ *Ibid.*, 112.

²⁴⁴ *Ibid.*, manifeste de la saison 1917-1918, 64.

²⁴⁵ Lettre de Jig Cook aux Provincetown Players écrite à Delphes en 1922, Glaspell, *Road to the Temple*, 309-10, in Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, *op.cit.*, 141.

suppose non pas l'échec du théâtre, mais l'échec de la communauté. Il exprime un sentiment de trahison et de déception, mais aussi un aveu d'impuissance par rapport à la faillite du groupe. Sa promesse (« We promise to let this theatre die rather than let it become another voice of mediocrity »), témoigne de l'intransigeance de Cook qui refuse d'envisager quelque forme de compromis que ce soit avec la scène commerciale. Le lexique de la mort (die, euthanasia, swift and painless death) illustre la vision personnifiée du théâtre des Provincetown Players, qui tel un organisme vivant, naît (« bring birth ») et s'éteint (« good death »). Mais Cook insiste sur le caractère prématuré et artificiel (« euthanasia ») de cette mort, destinée à limiter les souffrances du groupe.

C'est donc l'impossibilité de maintenir un idéal (« continuing ourselves toward perfection »), notamment un idéal non-commercial, qui mène le groupe à son démantèlement. On peut aussi replacer cette trahison de l'idéal de départ dans le contexte de production de *Beyond the Horizon*, dont le succès détourne le groupe de ses ambitions initiales. Les déclarations d'O'Neill datées de cette période sont révélatrices ; elles mettent en lumière la manière dont la logique collective initiale est balayée par une vision individuelle. Evoquant les répétitions de *Beyond the Horizon* à Broadway, O'Neill écrit :

For two days now I have occupied that position so unattainable to most playwrights – the only man in the auditorium, director of my own play! And I don't think I've made such a fizzle of it either! They all showed me a noticeable improvement today, and also a marked improvement in their respect for me. At the end of each scene Bennett calls "Suggestions!" and every member of the cast who has been in that scene lines up at the foot lights while I – a lone figure in the vast auditorium – go from one to one, praising or panning, and not excepting Bennett himself. Can you imagine! No you can't – or any one of the P.P.²⁴⁶ either. For at every one of their rehearsals I was "pickled" and not myself. You can bet that doesn't happen nowadays.²⁴⁷

Dans cet extrait, l'insistance d'O'Neill sur la question du statut et de la place accordée dans l'espace symbolique du théâtre et de la scène (« while I – a lone figure in the vast auditorium ») fait surgir la fracture entre l'idéal collectif égalitariste des Provincetown Players et le désir croissant de reconnaissance individuelle. On perçoit ici clairement le passage d'un « we » collectif à un « I » dissident. O'Neill oppose dans cet extrait scène amateur et scène professionnelle, signalant la fin d'un comportement bohème (« for at every one of their rehearsals I was « pickled » »). L'enthousiasme qui ressort du propos d'O'Neill montre la vision idéalisée et presque naïve que se fait l'auteur de la scène professionnelle qu'il vient tout juste d'intégrer.

²⁴⁶ Provincetown Players.

²⁴⁷ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Agnes Boulton O'Neill, 28 Janvier 1920, 109.

Beyond the Horizon marque à la fois un début et une fin : c'est le point de départ qui projette O'Neill à Broadway et le point de rupture avec le groupe. En recevant son premier prix Pulitzer pour *Beyond the Horizon* en 1920, O'Neill jouit d'une reconnaissance précoce ; si la reconnaissance institutionnelle constitue pour lui une validation de sa légitimité artistique, on peut également y voir une cooptation par les élites²⁴⁸. Cette reconnaissance institutionnelle qui consacre un jeune auteur est ainsi comparable à l'arrivée d'un Messie sur la scène américaine. Nation narrative, l'Amérique cherche dans les textes une forme de légitimité culturelle et ce phénomène est d'autant plus vrai en ce qui concerne le théâtre américain, qui jusqu'au début du XXe siècle se caractérise par l'absence d'une figure canonique. Le critique Barrett Clark situe l'arrivée providentielle d'un prophète pour la scène américaine au moment du succès de la pièce *Beyond the Horizon*: « In 1920, and long before, we were looking for a dramatic Messiah, and *Beyond the Horizon*, with all its shortcomings, seemed to be the first sign of his arrival »²⁴⁹. La reconnaissance précoce d'O'Neill, alors âgé de 32 ans, produit des répercussions qui ne sont pas seulement visibles à l'échelle individuelle de l'auteur, mais aussi à celle de la scène américaine dans son ensemble, qui fait consensus autour de la canonisation d'O'Neill. On perçoit derrière la reconnaissance critique d'O'Neill l'enjeu pour le théâtre américain de désigner un chef de file.

Le succès de *Beyond the Horizon* et la reconnaissance institutionnelle qui l'accompagne sont l'occasion pour la critique d'examiner les raisons de l'absence préalable de grands auteurs dramatiques américains. Walter Prichard Eaton, critique pour *Theatre Magazine* et interviewé pour un article de *Current Opinion* intitulé : « Why America Lacks Big Playwrights? », fait ainsi l'état des lieux de la scène américaine et de la place accordée aux auteurs dramatiques :

« It [Broadway] produces almost exclusively for the greatest common denominator and gives no honors to the man who hitches his wagon to a star and hangs on. » « No dramatist, or producer », he complains, « is satisfied with making a living, he must make a fortune. In other branches of art, the artist who aims high is encouraged and the more highly thought of the higher he aims. But in our theater the artist who aims high is distinctly and persistently discouraged. » Mr. Eaton's observations are inspired by the award of the Pulitzer prize to Eugene O'Neill for his naturalistic tragedy, "Beyond the

²⁴⁸ David Savran établit un lien étroit entre le succès d'O'Neill et le rôle de la critique dans son « intronisation » littéraire : « O'Neill's success would have been unthinkable without the support and adulation of critics like George Jean Nathan, Alexander Woollcott, and Brooks Atkinson. Similarly, the pre-eminence of these critics was due, in large part, to the fact that they promptly and fortuitously pinned their critical reputations to O'Neill's star. They were the ones, after all, who proved their powers of discrimination by claiming to have discovered that O'Neill was "the first true dramatic genius that America produced" (De Casseres). Generating self-fulfilling prophecies, they called into being that which they professed merely to be describing. » David Savran, « The Canonization of Eugene O'Neill », *op.cit.*, 568.

²⁴⁹ Barrett Clark, *Eugene O'Neill. The Man and his Plays*, *op.cit.*, 98.

Horizon,” or rather by the fact that it was such an outstanding work of dramatic art last season as to leave no or little room for choice. (...) « Unlike Paris and London, New York does not have a tradition, a homogeneous life of its own. The old New York traditional life is dead today on Broadway. The Parisian dramatist, even the London dramatist, is writing for a public largely of his own race and backgrounds, to whom a hint means volumes. The New York dramatist, if his hint goes beyond the immediate concerns of Broadway, gets no response. That is why the superficially clever Cohan²⁵⁰ is par excellence the dramatist of New York. He has found the heart of what slight communal life there is. »²⁵¹

Eaton semble déplorer l’absence d’un contexte (non motivé par le profit) favorable à l’émergence et à la mise en concurrence d’un nombre suffisant d’auteurs sur la scène américaine. La transition qui s’opère alors qu’O’Neill se dessaisit de l’idéal communautaire bohème, un idéal anti-commercial, pour entrer dans un « système » où l’exigence artistique est concurrencée par une logique commerciale.

L’échec de la petite scène tient à la faillite du maintien d’une vision collective. La dissolution des Provincetown Players n’est pas tant le résultat d’une tentation venant de l’extérieur, que d’un divorce avec l’idéologie communautaire, perceptible chez O’Neill dès les débuts, à travers un contre-discours latent annonciateur de l’implosion future du groupe. L’ambition de cette première partie a été de dégager les éléments (idéologiques, thématiques, formels) antagonistes qui déplacent la ligne politique du groupe. Nous avons voulu montrer l’émergence d’un projet dissident minant l’utopie communautaire de départ, tout en suggérant qu’avec O’Neill, le théâtre se construit non pas autour d’un groupe d’auteurs et de pièces, mais autour d’un individu, ainsi que le suggère Max Eastman : « He [Cook] created a stage, at least, for the lonely and highly individual art of Eugene O’Neill »²⁵². Façonnée pour O’Neill, la petite scène des Provincetown Players est éclipsée au profit d’un projet individuel.

L’œuvre se construit dans un mouvement contradictoire d’inclusion et d’exclusion. L’impossibilité de l’utopie communautaire, la volonté de conquérir la scène professionnelle conduisent O’Neill à Broadway. Face à cette organisation commerciale, l’auteur, autrefois membre d’une « communauté » devient une partie du « système ».

²⁵⁰ George Michael Cohan (1878-1942), auteur dramatique, acteur, danseur, chanteur et producteur américain, connu à Broadway pour ses comédies musicales et ses revues (*Give my Regards to Broadway*, *Going Up* (1917)). Il a également interprété le rôle de Mr Miller dans la pièce *Ah, Wilderness!* (1933) d’O’Neill.

²⁵¹ *Current Opinion*, New York, Janvier 1921, « Why America Lacks Big Playwrights? », Beinecke Rare Book and Manuscript Library, box n°43, folder 922: Beyond the Horizon. Clipping of reviews/1921-62, n.d.

²⁵² Max Eastman, *Enjoyment of Living*, op. cit., 566.

2. DEUXIEME PARTIE : LA COMMUNAUTE DIVISÉE 1920-1929 : « The Show Business ». De l'utopie à la dystopie.

*And like Yank in the Hairy Ape, I question the moon above Broadway dolefully
"Where do I get off at? Where do I fit in?"*²⁵³

« Where do I fit in? », écrit O'Neill en 1926. Un tel questionnement reflète la nature incertaine de l'intégration de l'auteur dans le système. La période médiane se caractérise par le passage d'une communauté idéale à une communauté divisée. Par cette dernière expression, nous cherchons à exprimer la tension entre l'héritage bohème d'O'Neill, fondé sur une vision sociale et politique et son insertion dans un théâtre *mainstream* qui transforme son engagement artistique. La période médiane d'O'Neill le voit aux prises avec trois systèmes de production successifs dont l'hétérogénéité à elle seule suggère l'impossibilité d'un ancrage communautaire. Premièrement, les Provincetown Players, avant leur démantèlement en 1923, produisent deux pièces d'O'Neill (*The Emperor Jones*, 1920, *The Hairy Ape*, 1922). Ensuite, la dissolution du groupe donne naissance à l'Experimental Theatre, Inc., aussi appelé « Triumvirate », formé autour d'O'Neill, Kenneth Macgowan et Robert Edmond Jones, anciens membres des Provincetown Players. Sarlós qualifie de « termination by incorporation »²⁵⁴ cette démarche qui consiste à donner la mort à l'ancien groupe pour créer une nouvelle organisation professionnelle, dans laquelle s'intègre une dimension commerciale. Enfin, en 1927, le Triumvirate prend fin à son tour et c'est dans un ultime système de production, le Theatre Guild, que sont produites les pièces de la fin des années 1920. Ce contexte instable est lié aux grandes disparités thématiques, idéologiques et linguistiques qui marquent l'œuvre d'O'Neill d'un bout à l'autre de la décennie.

En 1926, face à des contraintes financières accrues, Kenneth Macgowan soumet à O'Neill l'idée d'une fusion entre l'Experimental Theatre, Inc. (le Triumvirate) et l'Actors' Theater, sponsorisé de manière non-officielle par l'AEA (Actors' Equity Association), un syndicat fondé en 1913. O'Neill répond de manière défavorable à cette proposition :

I feel very discouraged about this Actors combine. Combine? As far as I can see the G.V.²⁵⁵ has been simply swallowed up by a vastly inferior, quite brainless organization! You made one grand mistake when you let them keep the name of Actors' Theater and all the paraphernalia of their ridiculous letter-head staff!²⁵⁶ What have we gained for Christ's

²⁵³ Eugene O'Neill, *Selected Letters*, lettre à Kenneth Macgowan, 7 août 1926, 209.

²⁵⁴ Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, *op.cit.*, 144.

²⁵⁵ Greenwich Village Theatre.

²⁵⁶ O'Neill fait ici référence à l'en-tête de ce nouveau groupe, qui faisait figurer les différents membres de la direction, parmi lesquels les acteurs (de théâtre et de cinéma) Ethel Barrymore, John Barrymore,

sake? We have no money to do any real work with, we haven't got a theatre to plan ahead with, and we've lost our absolute control! Who has gained by this? Certainly not Bobby²⁵⁷ – if he had elected to stay in, for he would be more cramped than before. Certainly not I! On the contrary, I feel deeply humiliated by being swallowed by an organization for which I have no respect and which gives me nothing in return in the way of advantages for production of my plays! What authority have I in this “combine” of a theatre – the G.V. – which sprung from the P.P. and which my plays certainly did a big part in creating? (...) But enough. Only it occurs to me that our progression from the P.P. to the G.V. to the Actors' to – what? is not any progress toward the sort of theatre we want and should stand for but rather a reversion to show-shop type. And like Yank in the *H.A.*, I question the moon above Broadway dolefully “Where do I get off at? Where do I fit in?”²⁵⁸

Une telle déclaration éclaire ainsi les ambiguïtés et les contradictions qui persistent dans l'après Provincetown Players.

C'est en analysant ces contextes de production successifs que l'on pourra éclairer le passage de l'utopie à la dystopie. Les pièces de la période médiane, formatées par la scène commerciale, le « show business », témoignent du conflit entre la quête d'un sentiment d'appartenance et la collaboration avec le théâtre *mainstream*. On verra que les pièces écrites entre 1920 et 1929 se fondent sur la question de l'appartenance : celle-ci domine toute la période et matérialise la volonté de l'auteur de trouver sa place sur la scène américaine. Le contenu thématique des pièces reflète les changements des modes de production qui se succèdent au cours de la décennie. Ainsi l'analyse de deux pièces centrées sur la même thématique permettra de mesurer l'écart idéologique qui sépare un moment de cette période d'un autre, plus tardif. Dans l'œuvre médiane, l'auteur s'attache à ancrer les pièces dans leur contexte d'écriture ; on envisagera le personnage noir dans le contexte de la Renaissance de Harlem, ainsi que la société industrielle américaine et le milieu bourgeois représentatif de la prospérité matérielle des années 1920. C'est aussi à travers le passage de la scène commerciale de Broadway à l'industrie culturelle de Hollywood que s'exprime le sentiment accru d'une intégration impossible.

Laurette Taylor, Jane Cowl ainsi que l'acteur irlandais John Drew. Notons le lien étroit entre Broadway et Hollywood, ces acteurs s'illustrant à la fois sur la scène et à l'écran.

²⁵⁷ Robert Edmond Jones.

²⁵⁸ O'Neill, lettre à Kenneth Macgowan, 7 août 1926, *Selected Letters*, 208-09.

CHAPITRE 1 : L' ENTRE-DEUX COMMUNAUTAIRE

*The world stands out on either side
No wider than the heart is wide;
Above the world is stretched the sky,—
No higher than the soul is high.
The heart can push the sea and land
Farther away on either hand;
The soul can split the sky in two,
And let the face of God shine through.
But East and West will pinch the heart
That can not keep them pushed apart;
And he whose soul is flat—the sky
Will cave in on him by and by.²⁵⁹*

L'année de production de *The Emperor Jones* (1920) est celle de l'entre-deux ; la pièce amorce la transition entre théâtre amateur et théâtre professionnel, entre reconnaissance et intégration à Broadway. Le passage de la petite scène à Broadway signifie la légitimation institutionnelle, mais aussi la visibilité de l'auteur vers lequel les regards se tournent. Le choix de l'afro-américanité dans cette pièce charnière qui mène l'auteur à la scène professionnelle reflète aussi l'idée de l'entre-deux. Le personnage noir, déjà représenté dans la période bohème, gagne ici plus de place ; l'intérêt qu'O'Neill lui porte au début des années 1920 s'inscrit désormais dans le contexte de la renaissance de Harlem, un mouvement culturel afro-américain dans lequel les voix des artistes noirs s'élèvent en quête d'intégration et de reconnaissance. Le choix du personnage noir à ce moment de l'œuvre semble illustrer la nature problématique, pour O'Neill, de la transition, marquée par le passage d'une communauté à l'autre. Cette dynamique d'intégration caractérise la communauté afro-américaine, scindée, divisée et la met aussi face à un choix identitaire, à l'image de l'auteur qui, absorbé dans le système, se trouve face à de nouveaux enjeux. A la vision idéalisée d'un théâtre professionnel capable de pallier les insuffisances de la scène amateur succède bientôt la vision frustrée de l'auteur, forcé de façonner ses pièces selon les critères de la culture *mainstream*.

L'exploration du motif noir ne s'arrête pas avec *The Emperor Jones* ; O'Neill reprend la thématique quatre ans plus tard avec la pièce *All God's Chillun Got Wings* dans des conditions de production différentes, avec le Triumvirate formé d'O'Neill, Jones et Macgowan. Cette reprise atteste du changement parcouru. C'est l'idée de l'entre-deux – identitaire, communautaire et esthétique – qui guidera notre analyse dans ce chapitre. On

²⁵⁹ Edna St. Vincent Millay, « Renaissance », *Renaissance and Other Poems* [1917], Valde Books, 2009, 6.

s'intéressera à l'influence de la culture *mainstream* sur la prise en charge d'un même motif, afin de faire ressortir les contradictions qui émergent dans la période médiane : une période de l'entre-deux.

2.1.1. De la bohème à Broadway : évolution du personnage noir

Au-delà de la petite scène: *The Emperor Jones* (1920)

En 1920, O'Neill, qui a déjà rencontré un certain succès à Broadway, choisit la scène amateur des Provincetown Players²⁶⁰ et non Broadway, pour monter sa nouvelle pièce *The Emperor Jones*. Alors que l'idéologie des Provincetown Players ne traduisait jusqu'alors aucune volonté de reconnaissance et de publicité et revendiquait sa nature informelle et spontanée, en 1920, le groupe se saisit de la pièce *The Emperor Jones* dans l'espoir de maintenir son unité et plus concrètement, son existence. Paradoxalement, la pièce censée annoncer la cohésion du groupe autour d'un projet collectif stimule à l'inverse des aspirations individuelles qui conduisent trois ans plus tard à son éclatement. Grâce à son succès au Playwrights' Theatre, la pièce est montée à Broadway. Le succès critique de *The Emperor Jones* encourage une partie des membres à envisager le futur du groupe en des termes professionnels. Ainsi que le souligne Sarlós :

Perhaps because the money now appeared as the consequence of a spiritual victory and as earned by hard work, the damage was greater: it triggered competition for jobs among members of the group. Success, long run, salaries, uptown, and finally the promise of a London tour completely undermined the amateur atmosphere which had become fragile long ago.²⁶¹

Il semble donc que l'esprit collectif s'étiole à partir de la production de *The Emperor Jones*, qui mène à la fois au succès et au déchirement ultime du groupe. Face à l'impossibilité de répondre à la demande trop importante des spectateurs désireux de voir la pièce, les Provincetown Players – qui disposent d'un théâtre trop petit pour enregistrer des entrées comparables à celles des théâtres *mainstream* – se voient contraints de déplacer la pièce dans un théâtre de Broadway. Pour reprendre l'expression de Travis Bogard : « Uptown was a

²⁶⁰ Le départ de Jig Cook pour la Grèce durant la saison 1919-1920 fragilise le groupe déjà marqué par diverses tensions. Le groupe survit à cet intérim durant lequel son chef de file déserte la communauté, mais le collectif s'étiole au retour de Cook et ce, en dépit du succès de *The Emperor Jones*.

²⁶¹ Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, *op.cit.*, 135.

catching disease»²⁶². Les Provincetown Players ne sont alors plus un théâtre en rupture avec Broadway, mais plutôt l'antichambre de la scène professionnelle. Cook lui-même, pourtant réfractaire jusqu'alors à la scène commerciale de Broadway, cède aussi à l'irrésistible tentation offerte par le théâtre *mainstream*, en mettant en scène une de ses propres pièces, *The Spring*, à Broadway. La pièce est un échec tel que la production est interrompue de manière prématurée.

The Emperor Jones, qui symbolise la tension entre théâtre amateur et théâtre *mainstream* s'articule autour d'éléments contradictoires. Sur les plans esthétique et scénique, elle signale une fracture avec la période précédente. La pièce marque la première tentative expressionniste dans le théâtre d'O'Neill. Pour pallier les limitations scéniques de la scène exiguë du Playwrights' Theatre, Jig Cook soumet au groupe l'idée d'un dôme, inspiré d'un dispositif scénique mis au point avec succès en Europe par Max Reinhardt dans le Grosses Schauspielhaus en 1919²⁶³. Grâce à ce procédé technique, on obtient, via l'éclairage projeté sur le dôme (aussi appelé *Kuppelhorizont*), l'illusion optique d'un horizon qui se prolonge au-delà des limites de la scène. On peut à ce titre s'étonner de l'insistance de Cook (en dépit de la désapprobation collective des membres²⁶⁴) pour mettre en place un dispositif scénique en rupture avec le caractère improvisé de la scène amateur des Provincetown Players. Le recours à des moyens techniques empruntés à l'Europe témoigne une fois encore de l'écart par rapport à la ligne directrice du groupe qui repose sur le développement d'un théâtre indigène affranchi de l'influence européenne. De même, des techniques professionnelles coûteuses telles que le dôme étaient *a priori* inaccessibles à un théâtre amateur, de surcroît endetté. Comme l'explique Sheaffer :

At present, with some of last season's debts still unpaid, they had only five hundred and thirty dollars – subscriptions were coming in slowly – with which to launch their 1920-21 season. In New York, Cook was immediately embroiled in controversy with other executive-committee members. Praising *Jones* as O'Neill's best play, he said it would launch their season with excitement, that its story and form demanded a dome, while the others maintained it was unthinkable at this time and suggested deferring *Jones* to later in the season, when they might be able to mount it properly.²⁶⁵

²⁶² Préface de Travis Bogard, dans Edna Kenton, « The Provincetown Players and the Playwrights' Theatre », *op.cit.*, 10.

²⁶³ Kenneth Macgowan et Robert Edmond Jones détaillent les caractéristiques de ce procédé scénique dans *Continental Stagecraft*, une étude (dédiée aux dramaturges américains) réalisée après une visite des scènes européennes. New York: Noble Offset Printers Inc., 1922, 70-71.

²⁶⁴ Voir à ce sujet l'étude de Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, *op.cit.*, 125-128.

²⁶⁵ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist*, *op.cit.*, 31.

Cette transition par rapport aux pièces précédentes et cette volonté sous-jacente de rupture avec le théâtre amateur apparaissent dans la construction formelle de la pièce et son recours à des techniques empruntées aux scènes professionnelles européennes, comme le *Kuppelhorizont*. On peut donc imaginer que lorsqu'O'Neill compose la pièce, il souhaite toucher un plus large public que celui de Greenwich Village. En revanche, si l'ambition technique de la pièce est inadaptée à l'étroitesse de la scène d'un petit théâtre, son traitement novateur ne peut convenir à une production immédiate à Broadway. C'est pourquoi elle connaît ses débuts au Playwrights' Theatre. Comme le suggère la réception critique de la pièce lors de cette création, *The Emperor Jones* porte les traces d'un théâtre expérimental qui bouscule les traditions *mainstream*. Ainsi, lorsque Heywood Broun critique *The Emperor Jones* dans le *New York Tribune*, trois jours après la première de la pièce pour commenter sa sortie, on peut imaginer qu'il n'anticipe pas encore le succès de la pièce qui sera bientôt montée devant un public *mainstream* et que la critique n'envisage pas encore sur la scène de Broadway :

Unfortunately, production in the tiny Provincetown Theatre is difficult and the waits between these scenes are often several minutes in length. Each wait is a vulture which preys upon the attention. With the beginning of each new scene, contact must again be established and all this unquestionably hurts. Still we have no disposition to say, "If only the play had been done in "the commercial theatre!" This is a not infrequent comment whenever a little theatre does a fine piece of work and it seems to us to have in it something of the spirit of a man standing on the deck of a great liner who should remark, "Wasn't Columbus a bally ass to come over in such a little tub!" The Emperor Jones is so unusual in its technique that it might wait in vain for a production anywhere except in so adventurous a playhouse as the Provincetown Theatre. As a matter of fact, the setting of the play on the little stage is fine and imaginative and the lighting effect uncommonly beautiful. There is nothing for complaint but the delays.²⁶⁶

En raison de l'étroitesse de la salle où *The Emperor Jones* est créée, on déplace la pièce vers une scène de Broadway capable de fournir les conditions matérielles nécessaires. Or l'espace revêt une fonction symbolique dans le théâtre d'O'Neill : la récurrence des espaces confinés, représentés sur scène dans cette phase de l'entre-deux est manifeste, figurant le rapport conflictuel entre les possibilités matérielles offertes par la scène américaine et le projet porté par l'auteur. En ce sens, l'espace scénique porte en lui-même la contradiction présente dans l'écriture d'O'Neill : d'un côté, la volonté de donner naissance à un théâtre expérimental que seuls les petits théâtres osent promouvoir, de l'autre, les limites matérielles inhérentes aux scènes amateur. Ces limites sont mises en exergue par Heywood Broun qui constate la

²⁶⁶ Heywood Broun, « The Emperor Jones », *The New York Tribune*, November 4, 1920, <http://www.eoneill.com/artifacts/reviews/ej1_tribune.htm> Vu le 1/04/2011.

contrainte et la gêne que représente pour le spectateur l'absence de changement de décors mécanisés.

La comparaison entre *The Emperor Jones* (montée avec les Provincetown Players) et *All God's Chillun Got Wings* (produite par le Triumvirate), permet d'évaluer les changements de production d'une pièce à l'autre, mais aussi la persistance des tensions au sein d'une organisation semi-professionnelle telle que le Triumvirate, scindé entre une politique expérimentale et des enjeux économiques. Si un succès tel que *The Emperor Jones* sur la scène d'un petit théâtre garantit tout d'abord à son auteur une réception favorable des spectateurs de Broadway, il signale l'accès à la scène professionnelle, mais également à un nouveau médium en rupture complète avec les anciens principes des Provincetown Players. Et ce n'est plus seulement à l'industrie commerciale de Broadway que l'auteur se soumet, mais également à l'industrie cinématographique, lorsqu'il cède les droits pour une adaptation à Hollywood de la pièce *The Emperor Jones*²⁶⁷. L'absorption de l'auteur dans un système (Broadway, puis Hollywood) peut ainsi être mise en opposition avec son rôle dans les Provincetown Players, organisation qu'il avait au contraire contribué à créer.

Dans la fibre du texte : non-dits et contradictions

Pièce de l'entre-deux communautaire, ou, pourrait-on dire, de l'entre-deux scénique (de la scène amateur à la scène professionnelle), *The Emperor Jones* marque le conflit entre la liberté d'expression propre à la scène amateur et les effets de censure auxquels sont soumis les dramaturges de Broadway. Derrière le texte qui semble à première vue offrir une caricature de l'homme noir, se cache un message politique implicite à l'encontre des États-Unis.

La pièce repose sur une construction expressionniste en huit tableaux qui présentent une structure en chiasme : on voit se déployer six tableaux expressionnistes enchâssés dans

²⁶⁷ L'adaptation hollywoodienne sort en 1933. En 1930, O'Neill signe un document autorisant James Light à négocier les droits pour des adaptations cinématographiques européennes des pièces *The Hairy Ape*, *The Emperor Jones* et *Desire Under the Elms* : « This is to certify that the bearer, James Light, has my authority to negotiate in my behalf for the sale of my plays "The Hairy Ape", "The Emperor Jones", and "Desire Under the Elms" for use in British or European talking pictures – that is, talking pictures made in Great Britain or Europe. » O'Neill, Eugene Gladstone. ANS to James Light. Le Plessis, Saint-Antoine du Rocher, Indre-et-Loire (France) April 14, 1930. One typed document giving Light authority to negotiate European motion picture rights to his plays. *Manuscript box*, Berg Collection, New York Public Library.

les scènes d'ouverture et finale, traitées de manière réaliste. L'action est située sur une île des Antilles qui constitue le lieu unique. Le début de la pièce montre la chute de l'empereur, Brutus Jones, un personnage afro-américain, ancien employé des wagons-lits. Après s'être échappé de prison où il était incarcéré pour homicide, il s'est réfugié sur cette île sans nom et s'est emparé du pouvoir en s'autoproclamant Empereur. L'insurrection gronde au moment où la pièce débute et Jones, alerté par le bruit menaçant du tam-tam, se prépare à quitter le palais et gagner la côte où il espère embarquer afin de quitter l'île. Les scènes 2 à 7 se déroulent de la tombée de la nuit au lever du jour. Durant ces six scènes, Brutus Jones traverse la forêt et des visions hallucinées de son histoire se succèdent, ses fautes passées, puis font renaître sous ses yeux des moments historiques de l'histoire afro-américaine. Au fil des scènes, Jones, épuisé, dépouillé de ses ornements d'empereur et accablé par le bruit du tam-tam, tente d'échapper à ses visions en utilisant les six balles dont son revolver est chargé et dont la dernière est en argent en référence à un mythe utilisé par Jones pour prendre le pouvoir. Jones a convaincu les autochtones que seule une balle en argent pouvait le tuer. Au lever du jour, l'empereur déchu est rattrapé par les autochtones et le bruit du tam-tam cesse à l'instant même où un coup de feu retentit, signalant sa mort.

Depuis sa production en 1920 jusqu'à aujourd'hui, *The Emperor Jones* a été majoritairement perçu comme une pièce focalisée sur la question ethnique. En mettant en scène un protagoniste noir, évoluant au fil des scènes au milieu d'une jungle épaisse hantée par des esprits, en déshabillant l'âme et le corps du personnage exposés aux spectateurs, l'auteur semble perpétuer des stéréotypes, à travers le traitement primitiviste de l'homme noir. Élargissant le champ d'étude de la pièce, une récente analyse développe une interprétation plus politique, fondée sur le lien entre la pièce et la situation en Haïti au moment de l'écriture de *The Emperor Jones*. Robert Dowling indique dans « *The Emperor Jones and Haiti* »²⁶⁸ qu'en 1919 les Marines américains écrasent une insurrection haïtienne déclenchée en réaction à une occupation militaire américaine pesante. Au cours des affrontements, quelque trois mille Haïtiens sont tués. Partant du postulat qu'O'Neill ne pouvait ignorer les événements au moment où il rédige la pièce, Dowling bâtit un autre parallèle qui pourrait confirmer cette hypothèse. Il relate qu'au printemps de l'année 1920, envoyé en Haïti par la NAACP²⁶⁹ pour

²⁶⁸ Robert Dowling, « Editor's Note: The Emperor Jones and Haiti », *Celtic Twilight: 21st Century Irish Americans on Eugene O'Neill*. <<http://www.drunkenboat.com/db12/04one/on/haiti.php>> Vu le 28/02/2011.

²⁶⁹ NAACP : National Association for the Advancement of Colored People. Cette association pour la défense des droits civiques pour les Afro-américains a été fondée en 1909. Elle naît du « Niagara Movement », une association créée en 1905 par W.E.B. Du Bois et Monroe Trotter pour l'égalité des droits entre les Blancs et les Noirs. Quelque soixante personnes sont à l'initiative de la création du

rendre compte de la situation, James Weldon Johnson²⁷⁰ publie une série d'articles dans le magazine *The Nation*, ayant pour titre « Self-determining Haiti » et suggère un lien assez probant avec les indications scéniques de *The Emperor Jones* qui annoncent, non sans ironie, que la pièce a pour décor : « an island in the West Indies as not yet *self-determined* by White Marines » (1030, nous soulignons).

Si la critique présente généralement le dictateur Vilbrun Guillaume Sam²⁷¹ comme la source d'inspiration vraisemblable pour la construction du personnage de Brutus Jones, l'analyse offerte par Robert Dowling ouvre une nouvelle possibilité d'interprétation, en phase avec notre thèse principale. Avec un tel éclairage, il convient de ne plus lire *The Emperor Jones* comme une pièce chargée d'une vision caricaturale de l'homme noir (car imprégnée d'une tradition littéraire et culturelle *mainstream* blanche qui prend en charge une représentation stéréotypée et déformée de l'homme noir), mais de reconstruire, en creux, dans les non-dits du texte, ou plus exactement dans ce que le texte travestit et altère, une autre vérité. En ce sens, si l'on prend de la distance par rapport à l'arrière-plan primitif de la jungle et des figures fantasmagoriques qui reflètent le parcours introspectif de Jones (et par extension, celui de l'homme noir), il est possible de voir la pièce comme une critique, déguisée sous les traits de la caricature, du modèle blanc et plus précisément du modèle progressiste américain chargé d'une mission civilisatrice. Derrière la question de Jones, adressée à lui-même alors qu'il traverse la forêt (« Is you civilized, or is you like dese ign'rent black niggers heah? », 1049), on retrouve la dialectique entre l'homme primitif, sauvage et l'homme civilisé qui apporte au premier la civilisation et la culture. Une telle dialectique se trouve, selon Sacvan Bercovitch, au cœur de la formation des Etats-Unis par une appropriation symbolique qui a servi de fondement à l'impérialisme américain. Bercovitch souligne que deux dynamiques jumelles œuvrent dans l'histoire américaine ; on trouve d'une part, un processus de violence qui se poursuit au XXe siècle par une guerre sainte contre ce qui est étranger à la nation américaine (« everything un-American »²⁷²) et d'autre part, un élan d'énergies créatrices telles que la libre entreprise, la spéculation, l'idéalisme ou l'espoir.

NAACP, parmi lesquelles, sept figures afro-américaines dont W.E.B. Du Bois, Ida B. Wells-Barnett et Mary Church Terrell.

²⁷⁰ James Weldon Johnson (1871-1938), homme de lettres et personnage politique afro-américain, il est également une figure qui joua un rôle important dans la Renaissance de Harlem.

²⁷¹ Vilbrun Guillaume Sam, président d'Haïti du 4 mars 1915 au 27 juillet 1915. Il fut, à l'image de Jones dans la pièce d'O'Neill, chassé par un groupe rebelle et mis à mort. Henri Christophe (1767-1820) constitue également une référence possible pour la construction du personnage de Brutus Jones. Christophe s'autoproclame président d'Haïti en 1807, puis devient roi. En conflit avec son peuple, il écrase une insurrection et se suicide en 1820, se tirant une balle en argent dans le cœur.

²⁷² Sacvan Bercovitch, *The Rites of Assent. Transformations in the Symbolic Construction of America*, New York: Routledge, 1993, 8.

En lisant la pièce à la lumière du contexte de la révolte en Haïti dont les conséquences en 1920 furent meurtrières, il est possible de dégager une critique de l'interventionnisme américain en Haïti, nouvelle manifestation du progressisme impérialiste mené par les États-Unis. On voit se former une critique sous-jacente, masquée par l'indétermination spatiale, qui pourrait bien être une mise en abyme du texte de James Weldon Johnson. On peut identifier l'empereur de la pièce d'O'Neill comme une allégorie des États-Unis, dont l'impérialisme et le paternalisme seraient fustigés sous les traits de Brutus Jones, double noir de la nation américaine. A travers lui, O'Neill déconstruit et critique le rêve américain, ici détourné par le protagoniste. En effet, lorsque Jones déclare avec fierté dans la scène d'ouverture : « From stowaway to Emperor in two years! Dat's goin' some! » (1035), O'Neill prend le rêve américain à revers pour dénoncer la corruption et le pouvoir de l'argent. L'auteur file ainsi la métaphore d'un impérialisme déterminé par l'argent qui trouve une résonance dans les mots de Jones : « I'se after de coin, an' I lays my Jesus on de shelf for de time bein' ». » (1042).

Il est possible d'établir un dialogue entre la série d'articles publiés par James Weldon Johnson dans *The Nation* entre le 25 août et le 25 septembre 1920 et la pièce d'O'Neill commencée à la fin du mois de septembre 1920 et achevée en octobre de la même année. Le mépris de Jones à l'égard des autochtones en qui il ne voit que des « bush niggers » et qu'il qualifie encore de « black trash » (1040), illustre parfaitement les propos de James Weldon Johnson qui met en évidence le dédain des Américains à l'égard des populations autochtones :

Perhaps the most serious aspect of American brutality in Haiti is not to be found in individual cases of cruelty, numerous and inexcusable though they are, but rather in the American attitude, well illustrated by the diagnosis of an American officer discussing the situation and its difficulty : "The trouble with this whole business is that some of these people with a little money and education think they are as good as we are," and this is the keynote of the attitude of every American to every Haitian. Americans have carried American hatred to Haiti. They have planted the feeling of caste and color prejudice where it never before existed.²⁷³

Les termes employés par Johnson (« have carried », « have planted ») véhiculent bien l'idée de diffusion et d'importation de la culture américaine à l'intérieur de la société haïtienne. Johnson note l'apparition de sentiments (« hatred ») et de notions (« caste, color prejudice ») implantés par les soldats américains et jusqu'alors étrangers à la société haïtienne. Johnson signifie ici que la diffusion du modèle américain, jugé « pur », est utilisée pour justifier le recours à la violence, une utilisation que celui-ci dénonce : (« American brutality » ; « American hatred »). L'Amérique légitime l'usage de la force et de la domination physique et

²⁷³ James Weldon Johnson, *Self-Determining Haiti*, Berkeley: The Bancroft Library, University of California, 1920, 18. Le texte est publié à l'origine dans *The Nation*, 25 septembre 1920.

morale en insistant sur la nécessité pour l'homme blanc, « civilisé », d'éduquer et d'assujettir le « sauvage ». En d'autres termes, l'intervention américaine traduit une revendication politique de conquête.

Une telle logique de subordination de l'homme non civilisé est mise en scène dans la pièce : dans la scène d'ouverture qui précède sa fuite dans la forêt, le protagoniste s'entretient avec Smithers, un marchand cockney qui a participé à la prise du pouvoir de l'île par Jones. Ce dernier se félicite de son intelligence (« I got brains and I uses 'em quick » 1036), qu'il oppose à la naïveté et à la superstition de la population locale :

JONES – (*laughing*) And dere all dem fool bush niggers was kneelin' down and bumpin' deir heads on de ground like I was a miracle out o' de Bible. Oh Lawd, from dat time on I has dem all eatin' out of my hand. I cracks de whip and dey jumps through. (1036)

Le discours de Jones laisse transparaître une vision de l'autochtone comme un être inférieur, aisément manipulable et fait écho à l'idée de caste mise en évidence plus haut par Johnson. La pièce joue sur la dialectique entre les deux faces de l'homme noir : l'homme noir civilisé, qui a épousé les rites et les codes d'une société blanche dominante et l'homme noir présenté comme un sauvage primitif et ignorant. Cette distinction nous renvoie par ailleurs au mythe de la frontière qui repose sur la notion de conquête du « sauvage ». Comme l'écrit Richard Slotkin :

In its traditional form, the Myth of the Frontier emphasizes the necessary linkage between two themes as the basis for spiritual and secular regeneration, taking up the “free” or “virgin land” of the wilderness, and defeating the savage natives in a war of races. The “virgin land” theme symbolically addresses the economic aspects of ideological concern, while the “race war” or “savage war” theme addresses political concerns (the use of force, the right of conquest).²⁷⁴

L'exemple fourni par la violence américaine en Haïti offre une application de ce type de recours à la force qui synthétise la tension entre d'un côté, l'homme civilisé et de l'autre, le sauvage. Slotkin explique comment le mythe de la frontière nourrit la politique progressiste américaine. Dans *The Emperor Jones*, cette dialectique est présente depuis le début et s'amenuise au fil des scènes, au fur à mesure que Jones est destitué de son statut d'empereur et que le spectre du pouvoir se réduit. Dans la scène 2, Jones, pétri de préjugés ethniques et culturels, incorpore dans son discours les stéréotypes du primitif dégénéré : « Bush niggers ! Wonder dey wouldn't git sick o' beatin' dat drum » (1044). Derrière le discours du personnage, se cache le discours blanc et plus exactement celui des Marines américains (auxquels la pièce fait ironiquement référence dans les indications scéniques) dont

²⁷⁴ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, New York: Atheneum, 1992. 33.

l'intervention en Haïti était, comme le suggère Mary A. Renda, lourdement chargée de paternalisme :

Thrust into a foreign context to carry out an intervention justified by, and organized according to, a notion of benevolent paternalism, marines – particularly those stationed in the Haitian countryside – were encouraged to take up the role of father to what was considered a child nation.²⁷⁵

Mettant en scène sous les yeux de Jones une rétrospective de son histoire, évoluant du personnel vers le collectif, O'Neill tend un miroir non seulement à son personnage, mais à la nation américaine, qu'il met face à ses responsabilités passées.

On peut donc suggérer que le sujet principal de la pièce n'est pas tant la question afro-américaine aux Etats-Unis qui a traditionnellement servi de grille de lecture pour la pièce, que la condamnation de l'attitude américaine en Haïti. Celle-ci est réprouvée par Johnson, qui met en exergue les notions d'infériorité et de sauvagerie avancées pour justifier l'interventionnisme américain en Haïti :

And this is the people whose "inferiority," whose "retrogression," whose "savagery," is advanced as a justification for intervention—for the ruthless slaughter of three thousand of its practically defenseless sons, with the death of a score of our own boys, for the utterly selfish exploitation of the country by American big finance, for the destruction of America's most precious heritage—her traditional fair play, her sense of justice, her aid to the oppressed. (...) In the case of Haiti there is not the slightest vestige of any of the traditional justifications, unwarranted as these generally are, and no amount of misrepresentation in an era when propaganda and censorship have had their heyday, no amount of slander, even in a country deeply prejudiced where color is involved, will longer serve to obscure to the conscience of America the eternal shame of its last five years in Haiti. *Fiat justitia, ruat coelum!*²⁷⁶

Les termes choisis par Johnson tels que « inferiority », « retrogression », « savagery » sont illustrés dans la pièce par des expressions comme « bush nigger » (1040), « common nigger » (1043), « black trash » (1043), « ign 'rent black niggers » (1049). On note d'ailleurs le caractère subversif de l'emploi de ces expressions dépréciatives, intériorisées non par un personnage blanc, mais par un personnage noir qui devient le porte-parole d'un discours raciste.

Le lien entre l'article de Johnson et la pièce d'O'Neill autorise donc une nouvelle approche de la pièce, mais il soulève en même temps la question des raisons qui poussent O'Neill à maquiller un discours contestataire vis-à-vis des Etats-Unis. Proposant un début de réponse à cette question, Robert Dowling renvoie à une lettre d'O'Neill adressée à Mike Gold en 1926 :

²⁷⁵ Mary A. Renda, *Taking Haiti: Military Occupation and the Culture of U.S. Imperialism, 1915-1940*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2000, 304.

²⁷⁶ James Weldon Johnson, *Self-Determining Haiti op.cit.*, 31-32.

My quarrel with propaganda in the theatre is that it's such damned unconvincing propaganda – whereas, if you will restrain the propaganda purpose to the selection of the life to be portrayed and then let that life live itself without comment, it does your trick.²⁷⁷

Si, à la lumière de ce propos, il apparaît clairement qu'O'Neill ne voit pas dans la propagande sur scène le moyen le plus efficace de faire passer un message politique²⁷⁸, on peut également envisager d'autres raisons qui justifient l'omission du nom d'Haïti dans la pièce. Le texte de Johnson présente de nouveaux éléments de réponse :

When the truth about the conquest of Haiti—the slaughter of three thousand and practically unarmed Haitians, with the incidentally needless death of a score of American boys—begins to filter through the rigid Administration censorship to the American people, the apologists will become active.²⁷⁹

Dans ces quelques lignes, James Weldon Johnson fait état de la censure qui contrôle la diffusion de l'information et dissimule la vérité. On peut ainsi imaginer qu'O'Neill juge plus efficace de camoufler le décor haïtien de sa pièce en un décor indéterminé, mais toutefois identifiable. En ce sens, on peut opposer *The Emperor Jones* à la pièce *All God's Chillun Got Wings* produite quatre ans plus tard, qui en dépit du sujet polémique (le mariage entre Blancs et Noirs) qu'elle traite, porte un message moins politique que *The Emperor Jones*. *All God's Chillun Got Wings* déjoue l'attente du spectateur en présentant un compromis en décalage avec la controverse attendue. Contrairement à *All God's Chillun Got Wings*, qui malgré sa thématique polémique offre une fin consensuelle, dans *The Emperor Jones*, l'empereur, représentatif de l'Amérique, impérialiste et interventionniste, est mis à mort par les habitants de l'île et comme le réclame Johnson (« *Fiat justitia, ruat coelum!* »), justice est rendue. Paradoxalement, du point de vue de la réception blanche, la pièce fait l'unanimité de la critique et des spectateurs blancs, tandis qu'*All God's Chillun Got Wings*, malgré le compromis qu'elle soumet, reçoit des critiques plus réservées²⁸⁰.

²⁷⁷ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Mike Gold, 2 juillet 1926, 206.

²⁷⁸ Les propos d'O'Neill annoncent également une dépolitisation de son théâtre qui apparaît de manière très visible à mesure que l'on entre dans la période *mainstream*. Ils nous permettent de souligner le contraste entre le dramaturge radical des débuts et l'artiste de la période médiane, qui travaille pour Broadway. Cela illustre la dialectique entre théâtre politique et théâtre *mainstream*.

²⁷⁹ Johnson, *op.cit.*, 12.

²⁸⁰ Puisque la réception critique vis-à-vis de *All God's Chillun Got Wings* demeure globalement mitigée, voire négative, les propos favorables de T.S. Eliot méritent d'être mentionnés : « Mr O'Neill (...) not only understands one aspect of the "negro problem," but he succeeds in giving this problem universality, in implying a wider application. In *this* respect, he is more successful than the author of *Othello*, in implying something more universal than the problem of race – in implying in fact, the universal problem of differences which create a mixture of admiration, love, and contempt, with the consequent tension. At the same time, he has never deviated from exact portrayal of a possible negro, and the close is magnificent. » T.S. Eliot, « All God's Chillun Got Wings », in *O'Neill and His Plays. Four Decades of Criticism*, ed. Oscar Cargill, N. Bryllion Fagin, William J. Fisher, *op.cit.*, 169.

L'œuvre, loin d'être une production statique, est intrinsèquement liée au jugement des publics auxquels elle se destine. Or le passage d'un système de production à un autre, ou d'une communauté littéraire à une autre, signale un changement d'horizon par rapport aux pièces antérieures. La reprise thématique de la question afro-américaine nous permet de mesurer ce changement d'horizon : le traitement du motif noir se trouve intimement lié aux contextes de production et de réception et peut expliquer la présence de changements d'une pièce à l'autre. Le succès de *The Emperor Jones*, une pièce expérimentale, dans un théâtre *mainstream* n'allait pas nécessairement de soi. Il est probable que le succès préliminaire de la pièce à Greenwich Village avait préparé le public *mainstream* à accueillir la pièce de manière favorable. On peut imaginer que la difficulté pour l'auteur lors de cette période transitoire de sa carrière, marquée par le passage de la troupe amateur des Provincetown Players à la troupe semi-professionnelle du Triumvirate, consiste à adapter ses pièces à des spectateurs dont l'horizon d'attente n'est *a priori* pas le même. Dans le cas de *All God's Chillun Got Wings*, cela pourrait expliquer le décalage entre la thématique annoncée, très controversée et le dénouement de la pièce qui semble offrir un compromis qui s'adresse davantage à un public conservateur, qu'aux spectateurs bohèmes coutumiers de sujets polémiques. La résolution de l'intrigue de *All God's Chillun Got Wings* qui met en évidence le renoncement du protagoniste noir à ses ambitions sociales et professionnelles pour préserver son mariage, traduit la volonté de réduire l'écart idéologique pour des spectateurs *mainstream* peu complaisants en matière d'égalité entre les Noirs et les Blancs.

The Emperor Jones, outre sa composition expérimentale, semble à première vue s'inscrire dans l'horizon d'attente des spectateurs blancs issus de la scène commerciale. Si la pièce ne déçoit pas les attentes du public de l'époque, c'est qu'elle joue, volontairement ou non, sur les stéréotypes produits par la littérature *mainstream* blanche vis-à-vis du personnage noir. Or, paradoxalement, on peut se demander si O'Neill se sert de codes et de représentations validées et reconnues par la société américaine, telle que la peinture stéréotypée de l'homme noir, pour faire passer un message politique autrement impossible à faire circuler par des voies plus explicites.

Dans la pièce, O'Neill brouille les pistes de lecture, confrontant présent et passé, exploitant les clichés ethniques, tout en incorporant de manière sous-jacente la question de l'interventionnisme américain en Haïti. Ces éléments nous permettent d'opérer un rapprochement avec le théâtre dialectique de Bertolt Brecht et plus particulièrement, établir un lien entre *The Emperor Jones* et *Dans la jungle des villes* (1923). Tout comme O'Neill dans *The Emperor Jones*, Brecht développe dans sa pièce en onze scènes la question du pouvoir et

des rapports de force dans une société dominée par l'argent. Brecht met en scène un combat métaphorique entre deux hommes, Schlink et Garga et insiste, non sur les origines et les motifs de ce combat, mais plutôt sur le combat lui-même et les enjeux qu'il suscite. Il donne ainsi pour directive au spectateur :

Vous vous trouvez à Chicago en 1912. Vous observez l'inexplicable corps à corps de deux hommes et vous assistez au naufrage d'une famille, venue de la région des savanes dans les jungles de la grande ville. Ne vous cassez pas la tête sur les motifs de ce combat, mais intéressez-vous aux enjeux humains, jugez sans parti pris de la forme de adversaires et portez votre attention sur le dernier match.²⁸¹

The Emperor Jones met elle aussi en scène un combat (entre Jones et les autochtones), mais la véritable lutte au cœur de la pièce est la lutte que le personnage mène avec lui-même et avec ses propres démons. Partisan d'un « théâtre dialectique », qui révèle les contradictions, Brecht condamne le théâtre bourgeois qui vise la représentation d'un univers lisse et harmonieux qui gomme les aspérités. Il explique à ce sujet:

Les représentations du théâtre bourgeois tendent toujours au camouflage des contradictions, à la simulation de l'harmonie, à l'idéalisation. Les états de choses sont représentés comme s'ils ne pouvaient absolument pas être autrement ; les caractères comme des individualités au sens étymologique du terme, indivisibles par nature, d'une « seule coulée »²⁸²

La contradiction est donc au cœur du théâtre brechtien, qui repose également sur le principe de la mise à distance (*Verfremdungseffekt*), par lequel il invite le spectateur à réévaluer la réalité. Dans *Dans la jungle des villes*, Brecht met en jeu la question de la liberté de l'individu face à une lutte spirituelle menée entre Schlink, le négociant en bois et Garga qui travaille dans une bibliothèque de prêt. Schlink, personnage qui incarne « l'homme qui s'est fait tout seul », le self-made man qui s'est élevé en haut de l'échelle sociale, défie Garga, l'homme installé dans misère, en lui proposant de lui céder tout ce qu'il possède. A l'instar d'O'Neill qui explore les couches sociales populaires et explore la désolation des bas-fonds de la société américaine, Brecht esquisse ici l'image d'une société dévorée par la modernité. Garga réfute le principe même de liberté et le combat qui l'affronte à Schlink tout au long de la pièce sert à illustrer l'impossibilité pour l'homme d'être libre :

GARGA : Nous ne sommes pas libres. Ça commence le matin avec le café et avec les coups, quand on est un singe, et les larmes des mères salent le repas des enfants, et leur sueur leur lave la chemise, et on est en sécurité jusqu'à la période glaciaire, et la racine se tient dans le cœur. Et a-t-il terminé sa croissance, et veut-il faire quelque chose à fond, alors il est payé, initié, estampillé, vendu au prix fort, et il n'a même pas la liberté de sombrer.²⁸³

²⁸¹ Bertolt Brecht, *Dans la jungle des villes*, in *Théâtre complet*, Paris : l'Arche Editeur, 1974, 124.

²⁸² Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris : L'Arche Editeur, 1978, 80-81.

²⁸³ Bertolt Brecht, *Dans la jungle des villes*, *op.cit.*, 142-43.

La corruption dans laquelle Schlink entraîne Garga n'est pas sans rappeler le pouvoir usurpé par Jones pour s'emparer de l'île. Chez Brecht, la manipulation, la corruption née de l'association entre Schlink et Garga produisent des personnages déchirés, brisés, avilis et humiliés. La dialectique contenue dans le combat, qui trouve un écho dans la remarque de Schlink adressée à Garga (« Vous vouliez ma fin, mais je voulais le combat » 180), est aussi présente, de manière plus sous-jacente chez O'Neill, derrière le double visage de Jones. Le combat qu'il mène avec lui-même nous renvoie une image du personnage sans cesse remise en question ; derrière le dictateur, le bourreau que le peuple insurgé tente de faire tomber, se cache aussi la victime d'une société esclavagiste, ségrégationniste, qui marginalise l'homme noir. Il est intéressant de voir à travers la mise en relation entre la pièce d'O'Neill et celle de Brecht, qu'un rapprochement est possible à cette période de l'œuvre. L'intérêt d'O'Neill pour une mise en scène des personnages exclus, oubliés, fait de lui, au début des années 1920, un auteur dont la démarche peut être comparée à celle de Brecht. La production de *The Hairy Ape* en 1922, qui confronte primitivisme et société industrielle en insistant sur le caractère déshumanisé de la ville, signale la présence d'un théâtre qui se fait la critique de la société américaine moderne, société capitaliste et déshumanisante. Si le rapprochement entre O'Neill et Brecht, partisan d'un théâtre politique, est encore possible en 1922, nous verrons que la progression de l'auteur vers un théâtre commercial, s'accompagne d'une redéfinition des thématiques et d'une disparition de l'intérêt porté à la lutte des classes et aux injustices sociales, qui s'explique par le rapport conflictuel entre théâtre bourgeois et théâtre politique/social.

2.1.2. O'Neill et la Renaissance de Harlem. *The Emperor Jones* (1920), *All God's Chillun Got Wings* (1924)

L'expressionnisme au service d'une vision primitive du personnage noir

Si *The Emperor Jones* peut, comme on l'a montré, exprimer de manière sous-jacente la critique d'une réalité blanche, il est difficile d'ignorer la présence de l'expérience afro-américaine dans cette pièce et dans le corpus. Celle-ci se traduit, dans les pièces noires des années 1920, par une peinture primitiviste de l'homme noir, une peinture renforcée par le recours à l'expressionnisme.

Il convient de s'interroger sur les raisons de cette expérience dans une production littéraire *mainstream* blanche, mais également dans des productions dramatiques jusqu'alors marquées par une vision stéréotypée du personnage noir, développée à travers les *minstrel shows*. Le personnage noir, dans les productions dramatiques des auteurs blancs jusque dans les années 1910, est stéréotypé sous l'aspect de la brute, « the Brute Negro », symbolisée par sa violence extrême, comme le personnage de Dreamy déjà mentionné. A partir des années 1920, la vision du personnage noir évolue vers le primitivisme et l'exotisme. Comme le souligne James V. Hatch :

The Exotic Primitive was a later white creation, reaching his vogue in the 1920's, the black so-called renaissance when whites voyaged to Harlem to hear hot jazz, to see hot black bodies writhing in savage dance, to drink bootleg gin, and to catch an echo of dark laughter, suggesting the raw jungle.²⁸⁴

James V. Hatch indique que l'on doit une des toute premières œuvres issues de cette nouvelle tendance à l'auteur Ridgley Torrence pour sa pièce en un acte *Granny Maumee*²⁸⁵ parue en 1917, peu avant la production de *The Emperor Jones*. La pièce offre une peinture de l'expérience afro-américaine construite autour de la figure de l'homme primitif, en phase avec la fascination pour le primitivisme qui se développe à la même époque aux Etats-Unis comme en Europe, où l'on célèbre des formes exotiques venues d'Afrique et du Pacifique²⁸⁶. John Cooley rappelle comment les artistes blancs, en particulier les bohèmes de Greenwich Village, utilisent le motif noir comme une nouvelle source d'inspiration :

During this period [1920s] blacks found, and not always to their pleasure, that they had become for white bohemian and avant-garde artists a symbol of freedom from restraint, a source of energy and sensuality. In fact, there is no single idea or theme that unifies the writing of the Village Bohemians any more coherently and strikingly than their interest in primitivism.²⁸⁷

The Emperor Jones s'inscrit dans la tradition du personnage noir comme « exotic primitive » apparu sur la scène de théâtre, mais la pièce se situe aussi plus généralement dans l'avant-garde blanche des années 1920 qui emprunte des thématiques afro-américaines jugées porteuses d'une vision libératrice par rapport à une société blanche oppressante. Il s'agit en

²⁸⁴ James V. Hatch, « A White Folks Guide to 200 Years of Black & White Drama », in *The Drama Review: TDR*, Vol. 16, No. 4, Black Theatre Issue, The MIT Press, (Dec., 1972), 11.

²⁸⁵ Les deux pièces présentent quelques points de comparaison : leurs scènes d'ouverture jouent sur les mêmes contrastes visuels, à travers une utilisation similaire de la couleur (le blanc et le rouge). On retrouve en outre la même particularité linguistique, à travers le recours au dialecte afro-américain dans chacune des pièces.

²⁸⁶ *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso offrent un exemple parlant de ce goût pour la figure primitive. On peut d'ailleurs donner pour référence l'étude de Robert Goldwater sur le primitivisme dans l'art, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge: Harvard University Press, 1986.

²⁸⁷ John Cooley, « In Pursuit of the Primitive: Black Portraits by Eugene O'Neill and other Village Bohemians », in *Harlem Renaissance Re-examined*, ed., Victor A. Kramer and Robert A. Russ, Troy, New York: Whitson Pub. Co, 1997, 83.

outre d'évaluer l'importance de l'expérience afro-américaine non seulement du point de vue de la communauté blanche, mais également du point de vue de la communauté noire. En essayant de prendre en charge la représentation de l'homme noir et de la culture afro-américaine, les artistes noirs visent une position d'indépendance par rapport à la littérature *mainstream* blanche. De même que les artistes avant-gardistes blancs se servent du motif noir pour se libérer d'un cadre trop pesant, les artistes noirs sont animés par une volonté similaire d'émancipation, mais également de réhabilitation de l'expérience afro-américaine qui passe par une redéfinition de l'expression noire, libérée des stéréotypes produits par les auteurs blancs. Or, malgré la volonté de ces artistes de donner corps et voix à des productions authentiques, le système de production de voix noires demeure, à l'époque, circonscrit à un contexte blanc. On observe un double phénomène qui enferme invariablement l'artiste noir dans un schéma dessiné par la communauté blanche : soit les Noirs sont récupérés par les Blancs (via les thématiques afro-américaines ou l'emploi dialectal afro-américain), soit ils sont produits par eux (qu'il s'agisse des éditeurs qui publient leurs productions, des revues dans lesquelles ils s'expriment²⁸⁸, ou enfin du lectorat qui reçoit ces productions).

The Emperor Jones se trouve au cœur d'une tension irréconciliable entre la volonté des artistes afro-américains de livrer une vision authentique et propre de l'expérience noire et l'utilisation par les auteurs de l'avant-garde blanche du motif noir comme source d'exotisme et de liberté. L'expérience afro-américaine dans les deux pièces noires d'O'Neill matérialise cette dualité. Dans celles-ci et plus particulièrement dans *The Emperor Jones*, c'est par des voies expressionnistes que l'auteur entreprend de transcrire une vision primitiviste de l'expérience afro-américaine. L'expressionnisme est mis au service du primitivisme, avec le passage du jour à la nuit, qui symbolise aussi le mouvement de dévoilement du corps noir (accentué par l'effet de contraste avec l'écran blanc du cyclorama²⁸⁹ sur lequel le corps noir du protagoniste est projeté) et de l'âme dont les profondeurs offrent un parallèle avec l'épaisseur de la jungle. Les six scènes dans la forêt font l'effet d'une parenthèse onirique qui nous livre l'accès à l'intériorité du protagoniste. La pièce se constitue principalement d'un monodrame, qui met presque exclusivement en scène Brutus Jones, seul sur scène avec les figures inquiétantes et les personnages produits par sa conscience coupable. L'intrigue se trouve de

²⁸⁸ C'est le cas du poète afro-américain Claude McKay qui devient rédacteur de la revue *The Liberator* en 1922. Notons que c'est Max Eastman, fondateur de la revue *The Liberator* (1918) que McKay choisit pour rédiger l'introduction au premier volume de sa collection de poèmes intitulé *Harlem Shadows* (1922). Même si la ligne politique radicale de la revue *The Liberator* participe au choix de McKay, ce dernier, pourtant engagé vis-à-vis de la question ethnique, se tourne vers une revue dirigée par des auteurs blancs, au lieu de donner sa préférence à des revues noires.

²⁸⁹ Cyclorama ou dôme, dont nous avons fait mention précédemment. Voir section « Au-delà de la petite scène : *The Emperor Jones* (1920) ».

fait centrée sur le personnage de Jones comme incarnation de l'altérité et ce phénomène est accru par le recours à l'expressionnisme. Les dispositifs scéniques de la pièce convoquent également le cinéma expressionniste allemand qui fait appel au symbolisme du noir et blanc, à des lignes obliques et à la lumière pour construire une réalité déformée, telle qu'on la trouve par exemple dans le film *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919) de Robert Wiene.

L'expressionnisme, qui se caractérise par l'agressivité des formes et des couleurs, par la déformation de la réalité, obtenue par des effets de distorsion et de fragmentation, contribue à imprimer des émotions violentes chez le spectateur. Ainsi, la scène d'introduction qui se déroule dans le palais de l'empereur et qui précède la fuite de Jones, joue sur des contrastes de couleurs entre le blanc et une palette de rouges crus et agressifs :

*The audience chamber in the palace of the Emperor – a spacious, high-ceilinged room with bare, **white-washed** walls. The floor is of **white** tiles. In the rear, to the left of center, a wide archway giving out on a portico with **white** pillars. The palace is evidently situated on high ground for beyond the portico nothing can be seen but a vista of distant hills, their summits crowned with thick groves of palm trees. In the right wall, center, a smaller arched doorway leading to the living quarters of the palace. The room is bare of furniture with the exception of one huge chair made of uncut wood which stands at center, its back to rear. This is very apparently, the Emperor's throne. It is painted a **dazzling, eye-smiting scarlet**. There is a **brilliant orange** cushion on the seat and another smaller one is placed on the floor to serve as a footstool. Strips of matting, **dyed scarlet**, lead from the foot of the throne to the two entrances. (1031)*

Les indications scéniques révèlent le contraste délibérément exagéré entre le blanc et la couleur rouge, déclinée dans des teintes variées. Ce contraste est accentué par le caractère épuré du décor (« bare of furniture ») et par les effets de disproportion et de démesure (« one huge chair »), qui visent à attirer le regard du spectateur vers le trône écarlate. En ouvrant la pièce sur des contrastes visuels délibérément intenses, O'Neill prépare le spectateur aux scènes suivantes qui intensifient les effets expressionnistes. Les couleurs introduites avec force dès la scène d'exposition, sont reprises et détournées dans les scènes suivantes pour créer de nouvelles oppositions. Ainsi le rouge impérial qui habillait le trône de l'empereur perd sa valeur d'autorité et de pouvoir pour figurer le sang versé (hors-scène) au moment où Jones est tué par la balle en argent. La couleur blanche dominante sur l'édifice impérial, associée à un pouvoir usurpé, par imitation du modèle blanc, annonce la dualité entre le blanc et le noir, son opposé chromique. La réalité « blanche » construite par le personnage noir est remise en question dans les scènes suivantes par la mise en place d'une réalité primitive dans laquelle l'identité noire du personnage devient l'épicentre vers lequel les regards du public (blanc) se tournent. Cette double polarité noir/blanc, pivot sur lequel la pièce est construite, illustre l'esthétique de la contradiction qui habite l'œuvre d'O'Neill, une œuvre sans cesse

visitée par la dialectique de l'intégration et de la désintégration. Il faut donc voir, à travers cette opposition chronique/ethnique dans la pièce qui renvoie à la dualité du protagoniste, l'illustration d'une tension entre d'un côté l'assimilation et, de l'autre, le rejet. Le protagoniste noir règne sur les habitants de l'île tel un empereur blanc et met sans cesse en exergue la fracture culturelle qui le sépare des « sauvages primitifs ». La fuite dans la forêt, où les esprits convoquent des images appartenant à l'histoire afro-américaine, fait ainsi tomber le « masque blanc ».

Le rapport entre expressionnisme et primitivisme diffère d'une pièce à l'autre. Dans *All God's Chillun Got Wings*, on retrouve des éléments primitifs tels que le masque,

In the left corner, where a window lights it effectively, is a Negro primitive mask from the Congo – a grotesque face inspiring obscure, dim connotations in one's mind, but beautifully done, conceived in a true religious spirit. (297)

ou l'image de la bouche d'une idole pour figurer les portes de l'église qui se referment sur Jim et Ella à la sortie du mariage (« *The door slams behind them like wooden lips of an idol that has spat them out* », 295), mais à l'inverse de *The Emperor Jones*, ces éléments ne sont plus sollicités pour traduire l'intériorité, le primitivisme du personnage afro-américain, mais plutôt pour matérialiser la réaction des personnages blancs (en particulier Ella) vis-à-vis d'éléments appartenant à la culture afro-américaine, ou vis-à-vis du mariage des communautés. Dans *All God's Chillun Got Wings*, la mise en scène participe à la représentation du malaise suscité par la présence d'objets afro-américains, c'est-à-dire par l'intrusion, dans le foyer blanc, d'éléments « étrangers ». Ainsi le rétrécissement de l'espace, l'abaissement du plafond, le resserrement des murs dans l'acte 2, procédés expressionnistes de déformation de l'espace scénique, ne servent pas seulement à figurer le primitivisme du masque dont les proportions sont amplifiées par le confinement spatial (« *The portrait, the mask look unnaturally large and domineering* », 305), mais visent surtout à traduire en termes scéniques la violence du rapport qu'entretient Ella à la communauté afro-américaine. La disproportion de l'élément primitif que constitue le masque permet, par contraste, d'attirer l'attention sur le personnage d'Ella, qui déplace sa haine raciale vers le masque, devenu, à lui seul, symbole de la communauté noire. On note l'évolution idéologique du personnage au fil de l'intrigue : si au début de la pièce O'Neill offre une vision progressiste des deux enfants, dont chacun rêve d'avoir la même couleur de peau que l'autre²⁹⁰. Cette vision disparaît au fil des actes au profit

²⁹⁰ Ce dialogue situé dans l'acte 1, scène 1, présente une vision assez naïve et utopique de l'ethnicité, qui met en avant une acceptation de l'identité ethnique de l'autre :

JIM – (*protectingly*) You mustn't never be scared when I'm hanging round, Painty Face.
ELLA – Don't call me that, Jim – please!

d'une attitude raciste. Adulte, Jim continue à cultiver le même rêve (celui de « devenir blanc »), tandis qu'Ella, influencée par une société dans laquelle le discours progressiste n'a pas sa place, rompt avec l'utopie de départ énoncée dans le dialogue d'ouverture.

En faisant entrer l'expérience afro-américaine dans le théâtre *mainstream*, O'Neill se heurte à plusieurs paradoxes. La traduction sur la scène américaine de cette expérience appartenant à la communauté noire montre sa volonté de faire la place aux thématiques et aux acteurs noirs sur la scène américaine. L'espace scénique devient en ce sens un espace symbolique visant à repousser la ligne de couleur et à intégrer la communauté noire. Cependant, à l'instar des auteurs blancs de l'avant-garde qui partagent dans les années 1920 une fascination pour l'exotisme du motif noir, O'Neill nous livre un texte tissé de contradictions et délivre un message ambivalent. Malgré la volonté d'intégration de ce motif, la formulation en termes primitifs de l'expérience afro-américaine présente le problème d'une représentation qui passe par le prisme réducteur de l'homme blanc. Alors qu'il tente d'incorporer l'expérience noire et par extension, la communauté afro-américaine dans son théâtre, O'Neill, victime d'une dialectique contradictoire entre d'un côté engagement et fascination et de l'autre répulsion (qui transparaît dans la caricature), désintègre l'authenticité du motif en perpétuant des stéréotypes déjà présents dans la littérature américaine. L'engagement initial en faveur de la communauté afro-américaine se trouve ainsi miné par un

JIM – (*contritely*) I didn't mean nuffin'. I didn't know you'd mind.

ELLA – I do – more'n anything.

JIM – You oughtn't to mind. Dey's jealous dat's what.

ELLA – Jealous? Of what?

JIM – (*pointing to her face*) Of dat. Red'n' white. It's purty. (...)

ELLA – I hate it! I wish I was black like you.

JIM – (*sort of shrinking*) No you don't. Dey'd call you Crow, den – or Chocolate – or Smoke.

ELLA – I wouldn't mind.

JIM – (*somberly*) Dey'd call you nigger sometimes, too.

ELLA – I woudn't mind.

JIM – (*humbly*) You wouldn't mind?

ELLA – No, I wouldn't mind. (*an awkward pause*)

JIM – (*suddenly*) You know what Ella? Since I been tuckin' yo' books to school and back, I been drinkin' lots o'chalk 'n' water tree times a day. Dat Tom, de barber, he tole me dat make me white, if I drink enough. (*pleadingly*) Does I look whiter?

ELLA – (*comfortingly*) Yes – maybe – a little bit –

JIM – (*trying a careless tone*) Reckon dat Tom' a liar, an' de joke's on me! Dat chalk only makes me feel kinder sick inside.

ELLA – (*wonderingly*) Why do you want to be white?

JIM – Because – just because – I lak dat better.

ELLA – I wouldn't. I like black. Let's you and me swap. I'd like to be black. (*clapping her hands*) Gee, that'd be fun, if we only could!

JIM – (*hesitatingly*) Yes – maybe –

ELLA – Then they'd call me Crow, and you'd be Painty Face!

All God's Chillun Got Wings, (281-82).

contre-discours, une contre-vision appartenant au passé. En ce sens, le théâtre d'O'Neill est invariablement le produit d'une tension entre le passé et le présent, ou plus exactement entre la volonté de produire des images nouvelles et la persistance d'une vision ancrée dans le passé car conditionnée par une tradition littéraire *mainstream*. Le motif afro-américain fournit un nouvel exemple de cette tension entre le rejet de la tradition qui se manifeste par la volonté d'introduire de nouvelles formes et la difficulté de se défaire du cadre institutionnel, en particulier lorsqu'il écrit pour Broadway.

Le motif noir permet de distinguer le conflit entre le présent et le passé qui tiraille l'œuvre, mais il permet également, comme nous l'avons indiqué, d'inscrire l'auteur dans le contexte de l'avant-garde blanche des années 1920, qui traduit l'exotisme afro-américain en termes primitifs. *The Emperor Jones* exploite des images primitives comparables à celles employées par Vachel Lindsay dans son poème « The Congo » (1914), qui mérite une comparaison rapide avec la pièce d'O'Neill. Le poème, dont le sous-titre annonce l'étude de la négritude (« A Study of the Negro Race »), se divise en trois parties : 1. Their Basic Savagery, 2. Their Irrepressible High Spirits, 3. The Hope of their Religion. Comme dans *The Emperor Jones*, la vision primitiviste de l'Afrique vient se glisser dans le texte, toutefois ce n'est pas sous les yeux du protagoniste noir que celle-ci se déroule, mais sous le regard de l'homme blanc :

THEN I had religion, THEN I had a vision.
I could not turn from their revel in derision.

[*More deliberate. Solemnly chanted.*]

THEN I SAW THE CONGO, CREEPING THROUGH THE
BLACK,
CUTTING THROUGH THE FOREST WITH A GOLDEN
TRACK.²⁹¹

La première division du poème traduit un sentiment de crainte et de menace généré par la présence guerrière d'hommes noirs cannibales (« Tattooed cannibals danced in files », « And "BLOOD" screamed the whistles and the fifes of the warriors ») dont la sauvagerie et la violence sont exacerbées. La peur fait écho au sentiment éprouvé par Jones alors qu'il s'enfonce dans la forêt de scènes en scènes, jusqu'au point culminant de l'angoisse dans la scène 7 qui précède sa mort : « Oh, Gorry, I'se skeered in dis place! I'se skeered. Oh, Lawd, pertect dis sinner! » (1057). On peut opposer la peur de l'homme blanc face à la sauvagerie de l'homme noir dans le poème de Lindsay, à la peur de Jones face à l'atmosphère inquiétante de la jungle et par extension, face à son semblable primitif. Le poème et la pièce empruntent

²⁹¹ Vachel Lindsay, « The Congo » (1914), 1. Their Basic Savagery, in *The Congo and Other Poems*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 1992, 3.

toutefois des images analogues, à l'instar du sorcier, des danses et transes, qui appartiennent à un imaginaire primitiviste.

Le poème, construit comme une performance musicale, dépend largement, à l'image de *The Emperor Jones*, du rythme et de l'analogie avec le battement du tam-tam. La pulsation du tam-tam est introduite dès la fin de la scène 1 (« *From the distant hills comes the faint, steady thump of a tom-tom, low and vibrating* », 1041), elle scande le texte et s'intensifie au cours des scènes (« *The beat of the tom-tom is perceptibly louder and more rapid* » (1048) ; « *The tom-tom beats louder, quicker, with a more insistent, triumphant pulsation* » 1056) jusqu'à sa cessation, dans la dernière scène qui indique la mort de Jones (« *The beating of the tom-tom abruptly ceases* » 1061). Dans « *The Congo* », Lindsay reproduit la pulsation du tam-tam, qui à l'image de *The Emperor Jones*, semble s'accélérer. On peut ainsi comparer la fin de la première section :

“Be careful what you do,
[*All the o sounds very golden. Heavy accents very heavy.
Light accents very light. Last line whispered.*]
Or Mumbo-Jumbo, God of the Congo,
And all of the other
Gods of the Congo,
Mumbo-Jumbo will hoo-doo you,
Mumbo-Jumbo will hoo-doo you,
Mumbo-Jumbo will hoo-doo you.”²⁹²

à la fin de la deuxième section, qui par l'effet de répétition et l'usage d'onomatopées, contribue à l'accélération du rythme :

“Walk with care, walk with care,
Or Mumbo-Jumbo, God of the Congo,
And all of the other
Gods of the Congo,
Mumbo-Jumbo will hoo-doo you.
Beware, beware, walk with care,
Boomlay, boomlay, boomlay, boom.
Boomlay, boomlay, boomlay, boom,
Boomlay, boomlay, boomlay, boom,
Boomlay, boomlay, boomlay,
BOOM.”²⁹³

Puisqu'il offre une liberté à l'artiste blanc enfermé dans des normes artistiques, il n'est nullement surprenant de retrouver le motif afro-américain dans des œuvres écrites par des auteurs comme O'Neill ou Lindsay. Dans le poème et dans la pièce, c'est l'exploration d'un motif synonyme de liberté formelle et artistique qui permet le dépassement de formes

²⁹² Vachel Lindsay, *The Congo and Other Poems*, op., cit., 4.

²⁹³ *Ibid.*, 5.

traditionnelles (l'exploitation révolutionnaire du son et du rythme dans « The Congo » et l'architecture formellement expressionniste de *The Emperor Jones* qui marie les dispositifs visuels et acoustiques). Dans la pièce, le battement frénétique du tam-tam qui s'accélère et s'intensifie de scènes en scènes, peut renvoyer à la pulsation cardiaque du protagoniste face à la montée de l'angoisse, mais il peut aussi s'analyser comme l'écho des rythmes de Harlem, berceau de la musique jazz. Or, cette traduction de nouvelles possibilités formelles en des termes primitifs marque le retour, pour la communauté afro-américaine, de stéréotypes bien connus et combattus par la génération montante d'artistes noirs issus de la Renaissance de Harlem.

Dans son roman polémique²⁹⁴ intitulé *Nigger Heaven*, Van Vechten souligne lui-même l'ambiguïté qui résulte de l'initiative, par des auteurs blancs, de traduire l'expérience afro-américaine. Le passage suivant qui correspond à la visite de Byron, l'un des protagonistes noirs, chez un éditeur, en offre un exemple parlant. L'éditeur déclare :

I find that Negroes don't write about these matters; they continue to employ all the old clichés and formulas that have been worried to death by Nordic blonds who, after all, never did know anything about the subject from the inside. Well, if you young Negro intellectuals don't get busy, a new crop of Nordics is going to spring up who will take the trouble to become better informed and will exploit this material before the Negro gets around to it.²⁹⁵

Cette vision qui confirme la nécessité d'un engagement littéraire des auteurs afro-américains vis-à-vis des thématiques propres à leur communauté, trouve une résonance dans les mots d'O'Neill qui met en relief en 1926, année de parution du roman de Van Vechten, l'importance de thématiques authentiques, prises en charge par des auteurs noirs, porteurs d'un regard neuf.

I have one thing to say – (and I grant that “I” is a presumption) – to Negroes who work, or have the ambition to work in any field of artistic expression, it is this: Be yourself! Don't reach out for *our* stuff, which *we* call good! Make *your stuff* and *your good*! You have within your race an opportunity – and a shining goal! – for new forms, new significance. Every white who has sense ought to envy you! *We* look around with accustomed eyes at somewhat jaded landscapes – at least too familiar – while to *you* life

²⁹⁴ La réception de *Nigger Heaven* fut controversée à l'époque, en raison de la présence du terme « nigger » dans le titre, dont l'emploi est traditionnellement réservé aux noirs, ou utilisé de manière péjorative par les Blancs. Analysant la réception noire du roman, Kathleen Pfeiffer indique dans la préface : « *Nigger Heaven's* black readers may have reacted so strongly to what Nora Holt identified as the novel's uncanny insights because *Van Vechten was giving away information to which he wasn't culturally entitled*. But the variety of conflicted responses registered by *Nigger Heaven's* readers not only reflect its inherent esotericism, they also – and perhaps more importantly – indicate that Van Vechten tapped into some deep and powerful cultural emotions. Mild responses were rare, and many readers were repulsed and offended by those very elements which appealed to others. », Carl Van Vechten, *Nigger Heaven*, Champaign: University of Illinois Press, 1926, Introduction, [xxix] (Nous soulignons). Ces propos reflètent l'ambiguïté que nous avons voulu mettre en relief, à savoir l'idée que le porte-parole doit être issu de la communauté. Or c'est précisément une contradiction à laquelle O'Neill se heurte en traitant la question afro-américaine.

²⁹⁵ *Ibid.*, 223.

ought to be as green – as deep – as the sea! There ought to be a Negro play written by a Negro that no white could ever have conceived or executed. By this I don't mean greater – because art is equally great – but *yours, your own*, an expression of what is deep in you, *is you, by you.*²⁹⁶

L'analogie entre le propos de l'éditeur (blanc) à Byron dans la fiction de Van Vechten et la déclaration d'O'Neill aux auteurs noirs est renforcée par le fait que ces discours, en faveur d'une écriture noire authentique, sont portés par des auteurs blancs. L'intérêt d'O'Neill pour la communauté afro-américaine au moment de la Renaissance de Harlem se rattache manifestement à l'engouement général des auteurs blancs face à un matériau brut, inexploité. Mais il est aussi l'un des exemples les plus frappants de ce paradoxe qui nourrit son écriture et son théâtre. On peut imaginer que le motif noir n'offre pas seulement à O'Neill la possibilité de trouver une liberté formelle, mais qu'il est également un miroir qui reflète ses propres conflits. Le personnage noir et par extension l'artiste noir, se trouvent au piège d'un entre-deux communautaire, à l'image d'O'Neill, dont le théâtre est pris entre inclusion et exclusion. On peut voir, comme le suggère Shannon Steen, le corps noir de Brutus Jones comme un matériau destiné à projeter ses racines irlandaises.

In his exploration of the shifting semiotics of whiteness, Dyer illustrates how the Irish were contradictorily positioned as *both* white (in relation to non-European peoples) *and* black (in relation to the British and Anglo-Americans), a practice that continued into the 1920s. During this time, the Irish were frequently literally depicted as black. Dyer writes of the "index of nigrescence" used by mid-nineteenth-century doctors to trace African blood in the Irish as proof of Celtic inferiority. As the "Irish Problem" came to a head in Britain and Irish immigration to the United States increased, satirical depictions of the Irish with simianized features mushroomed in both countries.²⁹⁷

L'analogie entre le traitement des Noirs et des Irlandais dans la société américaine transparaît peut-être ici, de manière inconsciente, sous les traits de Brutus Jones, personnage qui caractérise l'entre-deux communautaire. Joel Pfister souligne²⁹⁸ d'ailleurs qu'O'Neill perpétue le stéréotype de l'Irlandais caricaturé de manière simiesque, dans *The Hairy Ape* (1922) où le visage de l'Irlandais Paddy est décrit comme « *extremely monkey-like with all the sad, patient pathos of that animal in his small eyes* » (123), ce qui tend à démontrer l'ambivalence d'O'Neill face à l'entre-deux communautaire, qu'il soit artistique, ou ethnique.

²⁹⁶ Eugene O'Neill, « Eugene O'Neill on the Negro Actor: Opinions of America's Greatest Playwright », *Messenger* 7, no.1 (Jan 1925), 17, cité dans Chidi Ikonné, *From Dubois to Van Vechten: the Early Negro Literature, 1903-1926*, Westport: Greenwood Publishing Group, 1981, 19.

²⁹⁷ Shannon Steen, « Melancholy Bodies: Racial Subjectivity and Whiteness in O'Neill's "The Emperor Jones" », *Theatre Journal*, Vol. 52, No.3 (Oct., 2000), The John Hopkins University Press, 352. Shannon Steen fait référence à l'étude de Richard Dyer, *White*, New York: Routledge, 1997, 52.

²⁹⁸ Joel Pfister, *Staging Depth, op.cit.*, 124.

Toutefois, en dépit d'une reprise plus ou moins consciente de la part d'O'Neill des stéréotypes appliqués aux Noirs et aux Irlandais, il semble que de manière plus systématique, le personnage noir (comme le personnage des classes populaires) incarne un conflit inhérent chez l'auteur entre présent et passé et entre plusieurs communautés d'affiliation. Un tel rapprochement entre le personnage noir et celui des classes populaires est fréquent et on rencontre dans la littérature américaine de l'époque un traitement analogue entre les Noirs et les travailleurs révoltés et aliénés (souvent immigrés), deux catégories présentées de manière primitive et comme ethniquement inférieurs aux WASP. Pour O'Neill, le travailleur exilé, à l'instar du personnage noir, marginalisé par une communauté dominante, est le lieu d'un conflit irrécyclable entre les forces de l'inclusion et de l'exclusion. La réception des pièces noires, qui divise les communautés, porte la trace de cette tension.

Les paradoxes de la réception

La réception des pièces noires d'O'Neill, à l'image de celle d'autres productions littéraires de l'époque écrites par des auteurs blancs sur l'expérience noire, témoigne d'une division accrue entre les deux communautés, mais elle révèle en outre un paradoxe que les intellectuels noirs de la Renaissance de Harlem cherchent à résoudre. Celui-ci concerne la question de l'appropriation de thématiques appartenant à une communauté spécifique – la communauté afro-américaine en l'occurrence – et celle du public auquel les œuvres se destinent.

Le contexte historique et culturel dans lequel les pièces sont produites est, de ce point de vue, important. *The Emperor Jones* est écrite et produite à une époque de ségrégation complète du théâtre et du cinéma, qui s'applique à la fois dans la salle où les Noirs se voient refuser l'entrée dans les théâtres de Broadway et à la scène où des acteurs blancs grimés prennent en charge le rôle des personnages noirs. Le terme « nigger heaven » emprunté par Van Vechten pour son roman du même nom, désigne ce phénomène de ségrégation de la salle de théâtre. L'expression renvoie à la galerie supérieure de la salle, dans laquelle les places offrant le moins de confort et de visibilité, étaient attribuées aux Noirs, contraints de s'asseoir dans cette section séparée des spectateurs blancs. Il faut en outre prendre en compte l'impact idéologique de productions artistiques telles que *The Birth of a Nation* évoqué. A la fois

succès commercial et objet de controverse, le film est notamment basé sur le mythe sudiste raciste selon lequel l'homme noir (ici par des acteurs blancs) se livre à des actes de violence extrême.

Le contexte historique et idéologique invite par conséquent à prendre en considération l'effort des auteurs noirs et blancs pour intégrer les Noirs à la fois dans la société américaine, mais aussi sur la scène littéraire et artistique. Les revues telles que *The Liberator* constituent une sphère culturelle d'intégration pour les Noirs. Les pièces noires d'O'Neill signalent un effort caractéristique pour faire rentrer le motif noir et les acteurs noirs dans la culture *mainstream*, tout en encourageant les auteurs afro-américains à trouver leur propre expression. En même temps, malgré les intentions positives de l'auteur, ces pièces, qui s'adressent avant tout à un public blanc, créent une distance avec la communauté noire qui ne se reconnaît pas dans la peinture faite par un auteur blanc trop éloigné de l'expérience afro-américaine. C'est ce décalage entre la perception de l'expérience afro-américaine par un auteur blanc comme O'Neill et la réception par des spectateurs noirs de cette lecture, qui ressort de témoignages comme celui de Langston Hughes au moment de la production de *The Emperor Jones* à Harlem :

Somewhat later, I recall a sincere but unfortunate attempt on Jules Bledsoe's²⁹⁹ part to bring "Art" to Harlem. He appeared in Eugene O'Neill's *The Emperor Jones* at the old Lincoln Theater on 135th Street, a theater that had, for all its noble name, been devoted largely to ribald, but highly entertaining, vaudeville of the "Butterbeans and Susie" type. The audience didn't know what to make of *The Emperor Jones* on a stage where "Shake That Thing" was formerly the rage. And when the Emperor started running naked through the forest, hearing the Little Frightened Fears, naturally they howled with laughter. "Them ain't no ghosts, fool!" the spectators cried from the orchestra. "Why don't you come on out o' that jungle – back to Harlem where you belong?" In the manner of Stokowski³⁰⁰ hearing a cough at the Academy of Music, Jules Bledsoe stopped dead in his tracks, advanced to the footlights, and proceeded to lecture his audience on manners in the theater. But the audience wanted none of *The Emperor Jones*. And their manners had been all right at the other shows at the Lincoln, where they took part in the performances at will. So when Brutus continued his flight, the audience again howled with laughter. And that was the end of *The Emperor Jones* on 135th Street.³⁰¹

Pour les spectateurs noirs de Harlem, un personnage « noir » tel que Brutus Jones, modelé selon un imaginaire primitiviste qui déforme l'expérience afro-américaine, ne correspond à aucune expérience ou motif connus. Il résulte de cette peinture blanche l'impossibilité pour la

²⁹⁹ Jules Bledsoe (1898-1943) baryton afro-américain qui se produisait régulièrement à Broadway. Il a interprété le rôle de Brutus Jones dans l'opéra de Louis Gruenberg, d'après l'œuvre d'O'Neill.

³⁰⁰ Leopold Stokowski (1882-1977), chef d'orchestre britannique.

³⁰¹ Langston Hughes, *The Big Sea*, New York: Hill & Wang, 1940, 258-59, cité dans « In Pursuit of the Primitive: black portraits by Eugene O'Neill and other Village Bohemians », John Cooley, in *Harlem Renaissance Re-examined*, ed. Victor Kramer and Robert A. Russ, *op.cit.*, 91.

communauté noire – par ailleurs habituée exclusivement à des pièces de type vaudeville – de s'identifier au protagoniste noir.

La réception de ces pièces noires par le public afro-américain doit cependant être dissociée de celle des intellectuels noirs. Le rejet sans appel du public afro-américain se trouve nuancé par le jugement plus tempéré de la critique noire, qui souligne les bénéfices pour les jeunes artistes afro-américains de ce type de productions. C'est une telle nuance qu'Eulalie Spence, auteure et dramaturge afro-américaine de la Renaissance de Harlem semble introduire lorsqu'elle écrit :

Some there are who have shuddered distastefully at these plays: been affronted by Paul Green³⁰², degraded by Du Bose Hayward³⁰³, and misunderstood by Eugene O'Neill. But ask the Negro artist if he is grateful to these writers. He will tell you. And ask the Negro dramatist what he feels about it. If he is forward-thinking, he will admit that these writers have been a great inspiration; that they have pointed the way and heralded a new dawn.³⁰⁴

La critique afro-américaine met en balance les maladresses et inadéquations – malgré les intentions bienveillantes de l'artiste – de productions telles que *The Emperor Jones* et leur impact positif sur la scène littéraire afro-américaine. A ce titre, Paul Robeson³⁰⁵, acteur afro-américain qui succède à Charles Gilpin en 1924 dans le rôle de Brutus Jones, fait partie de ces artistes noirs révélés par des productions mises en œuvre par des auteurs blancs sur une scène *mainstream*. Découvert et mis en scène par les Provincetown Players, il interprète également le rôle du protagoniste noir, Jim, dans *All God's Chillun Got Wings*, puis s'illustre à l'écran (notamment dans l'adaptation cinématographique de *The Emperor Jones*). Les propos de Robeson au sujet des deux pièces d'O'Neill dans lesquelles il a incarné le rôle principal laissent transparaître, bien au-delà d'un jugement esthétique, la conscience des opportunités qui se sont ouvertes. « To have the opportunity to appear in two of the finest plays of America's most distinguished playwright is a good fortune that to me seems hardly credible »³⁰⁶.

³⁰² Paul Green (1894-1981), dramaturge américain. Il a reçu le Prix Pulitzer en 1927 pour sa pièce *In Abraham's Bosom* (1926), produite par les Provincetown Players et mettant en scène Charles Gilpin dans le rôle d'un paysan afro-américain de la Caroline du Nord, aux prises avec les lois ségrégationnistes.

³⁰³ Edwin DuBose Heyward (1885-1940), auteur américain connu pour son roman *Porgy* (1925) adapté au théâtre en 1927. C'est aussi l'auteur du script pour l'adaptation cinématographique de 1933 de *The Emperor Jones*.

³⁰⁴ Eulalie Spence, « A Criticism of the Negro Drama as It Relates to the Negro Dramatist and Artist » (1928), in *The New Negro. Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892-1938*, eds. Henry Louis Gates, Jr., Gene Andrew Jarrett, Princeton: Princeton University Press, 2007, 527.

³⁰⁵ Paul Robeson (1898-1976), acteur afro-américain, athlète, chanteur et écrivain. Il est également célèbre pour son engagement politique. Il fut en effet une figure importante du communisme américain.

³⁰⁶ Paul Robeson, « Reflections on O'Neill's Plays » (1924) in *Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892-1938*, ed. Henry Louis Gates, Jr., *op.cit.*, 510.

Les pièces d'O'Neill se trouvent au centre d'un débat qui oppose la critique blanche et la critique noire, elle-même scindée. Alors que la critique blanche s'emploie à débarrasser la pièce de la thématique de l'appartenance ethnique, en insistant sur le caractère universel du combat auquel Jones se livre, la critique noire, qu'elle défende ou condamne la pièce, souligne l'importance de la présence noire dans le corpus d'un auteur comme O'Neill, figure capitale du théâtre américain. En universalisant la portée de *The Emperor Jones* et de *All God's Chillun Got Wings*, la critique blanche semble vouloir gommer les traces d'une présence noire et, plus encore, paraît fermer les yeux sur la possibilité de faire tomber le mur de la ségrégation raciale. Mais, pour la critique noire qui accueille favorablement les pièces, il est surtout question, à travers l'introduction de thématiques et d'acteurs afro-américains, du futur du théâtre afro-américain. Mais on peut opposer, à l'intérieur de la critique noire, deux types de réaction : celle des intellectuels noirs Alain Locke³⁰⁷ et Montgomery Gregory³⁰⁸ qui mettent l'accent sur la naissance et les promesses du théâtre afro-américain et celle de Caswell Crews, rédacteur au journal *The Negro World*, pour qui *The Emperor Jones* et son succès, sont le reflet de l'hégémonie WASP : « To be sure it is pronounced a great play by the critics, but they are white, and will pronounce anything good that has white supremacy as its theme. »³⁰⁹. Or les intellectuels noirs qui rejettent les pièces ne condamnent pas seulement le traitement thématique et leur auteur, mais aussi les acteurs noirs qui se sont mis dans la peau de Jones et de Jim. Les témoignages de Paul Robeson et de Charles Gilpin au sujet de la réception noire révèlent les mêmes jugements formulés par la critique, qui réproouve le fait que le personnage noir (dans le cas de *The Emperor Jones*) soit aussi un criminel repris de justice. Charles Gilpin explique :

It is the educated black that criticizes me most harshly. They ask why I should take the role of a thief, murderer and ignoramus. Of course, Brutus Jones isn't much of a criminal – that is, his crimes are treated in a friendly way and the audience takes them lightly (...). But I tell my friends who protest against Brutus Jones that stage characters are mere stage characters. You take them as you find them.

³⁰⁷ « A few illuminating plays, beginning with Edward Sheldon's *Nigger* and culminating for the present in O'Neill's *All God's Chillun Got Wings*, have already thrown into relief the higher possibilities of the Negro problem-play. », Alain Locke, *ibid.*, 522. Edward Sheldon, dramaturge américain, est l'auteur de *The Nigger* (1909). La pièce est adaptée à l'écran en 1915, dans un film *The Governor*, produit par William Fox.

³⁰⁸ « The recent notable successes of Negro actors and of plays of Negro life on Broadway point to vast potentialities in this field. Eugene O'Neill who more than any other person has dignified and popularized Negro drama, gives testimony to the possibilities of the future development of Negro drama. », Montgomery Gregory, *ibid.*, 512.

³⁰⁹ David Krasner, « Whose role Is It Anyway? Charles Gilpin and the Harlem Renaissance. » *African American Review*, Vol. 29, n°3, Fall 1995, 486.

I ask them to consider that the worthy presentation of a character by a negro actor is a credit to our race, even though the character itself is unworthy. The better educated negroes understand this and are extremely sympathetic toward my work.³¹⁰

Paul Robeson, confronté quatre ans plus tard aux mêmes types de critiques de la part de la communauté noire, formule un argument identique :

The reactions to these two plays among Negroes but point out one of the most serious drawbacks to the development of a true Negro dramatic literature. We are too self-conscious, too afraid of showing all phases of our life – especially those phases which are of greatest dramatic value. The great mass of our group discourage any member who has the courage to fight these petty prejudices.

I'm still being damned all over the place for playing in *All God's Chillun*. It annoys me very little when I realize that those who object most strenuously know mostly nothing of the play and who in any event know little of the theatre and have no right to judge a playwright of O'Neill's talents.

I have met and talked with Mr. O'Neill. If ever there was a broad, liberal-minded man, he is one. He has had Negro friends and appreciated them for their true worth. He would be the last to cast any slur on the colored people.

Of course I have just begun. I do feel there is great future on the serious dramatic stage. Direction and training will do much to guide any natural ability one may possess. At Provincetown I was privileged to be under the direction of Mr. James Light³¹¹. I'm sure even he thought I was rather hopeless at first. I know I did. But he was patient and painstaking, and a success I may have achieved I owe in great measure to Mr. Light.³¹²

Au-delà de la polémique concernant la manière de présenter le personnage afro-américain et son univers social et linguistique sur la scène de théâtre, se pose la question du devenir des acteurs noirs ayant interprété ces rôles sur une scène *mainstream* blanche. La réaction de Claude McKay révèle un nouvel aspect, non celui du traitement adéquat ou non de la thématique afro-américaine, mais plutôt la question de la légitimité accordée à l'acteur Charles Gilpin au sein d'un théâtre *mainstream* :

It is not strange that in spite of his outstanding ability, there is no legitimate place for Gilpin in the American theatre. His picture tells the story. He delighted thousands of white citizens, respectable and otherwise; he earned their applause. But he was not of them! Gilpin had won publicity, honor and fame. What more should he crave? Many white players would exchange places with him – perhaps color, too, if they could wear it with Caucasian pride and effrontery.³¹³

McKay attire notre attention sur le problème de la communauté et de fait, sur le problème de l'intégration – malgré l'incorporation de thématiques noires – des artistes afro-américains dans un medium dominé par la communauté blanche. L'engagement d'O'Neill pour

³¹⁰ *Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892-1938*, ed. Henry Louis Gates, Jr., *op.cit.*, 511.

³¹¹ James Light, membre des Provincetown Players à partir de 1917, acteur, scénographe et metteur en scène. Il a notamment mis en scène *The Hairy Ape* et *All God's Chillun Got Wings*. Voir Robert Dowling, *Critical Companion to Eugene O'Neill: A Literary Reference to His Life and Work*, *op.cit.*, 646.

³¹² *Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892-1938*, ed. Henry Louis Gates, Jr., *op.cit.*, 511.

³¹³ Claude McKay, « A Black Star », *The Liberator*, août 1921, 25.

l'expérience afro-américaine est un engagement à double tranchant puisqu'en même temps qu'il favorise l'émergence d'acteurs noirs sur la scène américaine, il place ces acteurs en position de désaveu vis-à-vis de leur communauté d'origine. Il est possible de voir ici l'acteur noir, contraint de se livrer aux diktats de la scène *mainstream*, comme un prolongement de l'auteur qui trahit la communauté bohème en cédant à l'appel d'une scène et d'un public plus large.

De cette réception divisée de la critique noire, ressort une question posée par les intellectuels de la Renaissance de Harlem : de quelle manière faut-il traiter l'expérience afro-américaine ? Par qui ? Pour quel public ? C'est à ces questions que W.E.B. Du Bois cherche à répondre, lorsqu'il crée en 1925 un petit théâtre noir « The Krigwa Players Little Theater Group » associé à la revue noire *The Crisis*. L'objectif est clair et entend résoudre les écueils de pièces noires produites par des auteurs blancs. Pour le groupe, les pièces doivent répondre aux critères suivants : « about Negroes, by Negroes, and near Negroes ». Le manifeste, rédigé par W.E.B. Dubois, va dans ce sens et rappelle l'importance d'un théâtre authentique, inviolé par l'artiste blanc et destiné à un public qui soit à même de comprendre l'expérience afro-américaine.

... The plays of a Negro theatre must be: 1. About us. That is, they must have plots which reveal Negro life as it is. 2. By us. That is, they must be written by Negro authors who understand from birth and continued association just what it means to be a Negro today. 3. For us. That is, the theatre must cater primarily to Negro audiences and be supported and sustained by their entertainment and approval. 4. Near us. The theatre must be in a Negro neighborhood near the mass of ordinary Negro people.³¹⁴

La formation d'un tel groupe montre que si des productions comme *The Emperor Jones* et *All God's Chillun Got Wings* ont mis l'expérience afro-américaine sur le devant de la scène, encourageant des auteurs noirs à reprendre en charge le matériau noir, le mouvement de la Renaissance de Harlem s'est saisi de l'intérêt des artistes blancs pour le motif noir pour formuler de nouvelles interrogations. C'est par exemple le cas de la revue *The Crisis* qui propose aux auteurs (noirs et blancs), dans une édition de 1926 « The Negro in Art: How Shall He Be Portrayed » de se soumettre à un questionnaire destiné à élucider un certain nombre de questions liées à la représentation, par des auteurs blancs et noirs, de l'expérience noire³¹⁵. On peut par conséquent imaginer que les pièces noires d'O'Neill, écrites dans les

³¹⁴ W.E.B. Du Bois, « Krigwa Players Little Negro Theatre, » *The Crisis* 32 (1926), 134, cité dans Freda Scott, « Black Drama and the Harlem Renaissance », *Theatre Journal*, Vol. 37, No. 4 (Dec., 1985), The John Hopkins University Press, 433.

³¹⁵ Parmi les questions posées dans ce questionnaire, figurent les questions suivantes : « When the artist, black or white, portrays Negro characters is he under any obligations or limitations as to the sort of characters he will portray? », « Can publishers be criticized for refusing to handle novels that portray Negroes of education and accomplishment, on the ground that these characters are no different from

années 1920, font partie des textes qui ont nourri des questionnements tels que ceux élaborés par le questionnaire.

L'intérêt d'O'Neill pour le sujet afro-américain est très précoce puisqu'il commence avec la pièce *Thirst* et culmine avec les deux pièces noires (*The Emperor Jones*, *All God's Chillun Got Wings*) que nous venons d'analyser. Par la suite, il ne disparaît pas complètement du corpus, mais devient marginal. On retrouve un seul personnage noir dans l'œuvre tardive d'O'Neill avec celui de Joe Mott dans *The Iceman Cometh*. La prise en charge par l'auteur du motif noir est donc bel et bien ancrée dans la Renaissance de Harlem et coïncide avec la récupération du sujet par les artistes bohèmes dans les années 1920. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que ce motif, symbole de la quête de liberté bohème, s'estompe à mesure que se renforce l'adhésion d'O'Neill à une scène professionnelle. L'entrée dans la culture *mainstream* s'accompagne d'une raréfaction des personnages issus des classes populaires et des personnages afro-américains.

2.1.3. A la recherche du compromis

Progression du langage

On a vu que la mise en relation de ces deux pièces noires permet de faire ressortir des différences déterminées par les changements de production et de public. Aussi ces changements passent-ils par le recours à des marqueurs linguistiques différents qui rendent compte de l'impact de la transformation artistique de l'auteur dans les années 1920.

Comme le souligne Jean Clothia dans son étude *Forging a Language. A Study of the Plays of Eugene O'Neill*, rares sont les travaux qui s'intéressent à l'analyse du langage dans le théâtre d'O'Neill. Clothia développe une lecture de son œuvre dans laquelle elle inscrit le langage comme l'un des signes d'une progression qui passe par une quête formelle et linguistique et prend fin dans l'œuvre tardive, aboutissement artistique de l'auteur. Notre étude vise à déconstruire la thèse qui consiste à voir les pièces issues des périodes de jeunesse et

white folk and therefore not interesting? », « What are Negroes to do when they are continually painted at their worst and judged by the public as they are painted? » ou bien encore « Is there not a real danger that young colored writers will be tempted to follow popular trends in portraying Negro characters in the underworld rather than seeking to paint the truth about themselves and their own social class? », *The Crisis* Symposium, « The Negro in Art: How Shall He Be Portrayed » (1926), in *The New Negro. Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892-1938*, ed. Henry Louis Gates, Jr. *op. cit.*, 190-91.

médiane comme autant de tentatives pour aboutir à la maturation de la période finale. Il s'agit au contraire de montrer qu'à l'instar des thématiques, le langage traduit l'interaction avec un milieu spécifique. De ce point de vue, la représentation du dialecte afro-américain dans *The Emperor Jones* et sa disparition dans *All God's Chillun Got Wings*, au profit d'une standardisation de la langue, mettent en exergue le passage d'un théâtre bohème, attentif à la représentation du plus grand nombre, à un théâtre professionnel qui se restreint à une élite sociale, culturelle et linguistique.

Par conséquent, l'opposition entre *The Emperor Jones* et *All God's Chillun Got Wings* en ce qui concerne le traitement du dialecte afro-américain, montre que la progression linguistique porte la trace d'un compromis artistique conditionné par les changements de production et de public.

Utilisation du dialecte afro-américain.

Selon Mencken, c'est à partir de la Guerre de Sécession que l'on voit apparaître dans la littérature des formes dialectales telles que les dialectes afro-américain et irlandais³¹⁶. L'introduction de ces formes linguistiques rend compte de la construction et de l'évolution de la langue américaine au gré des phénomènes d'immigration, mais elle témoigne aussi d'une tendance qui s'oppose à l'anglais britannique normatif tenu pour référence par un certain nombre d'auteurs et d'intellectuels. Rupert Hughes souligne la rupture nécessaire avec un héritage littéraire et linguistique britannique :

Americans who try to write like Englishmen are not only committed to an unnatural pose, but doomed as well to failure, above all among the English. (...) Let us sign a Declaration of Literary Independence and formally begin to write, not British, but Unitedstatish. For there is such a language, a brilliant, growing, glowing, vivacious, elastic language for which we have no specific name ... Whatever we call it, let us cease to consider it a vulgar dialect of English, to be used only with deprecation. Let us study it in its splendid efflorescence, be proud of it, and true to it. Let us put off livery, cease to be the butlers of another people's language, and try to be the masters and the creators of our own.³¹⁷

Il est donc important de replacer l'idée « d'américanité » de la langue, qui s'exprime par une construction lexicale et syntaxique spécifique, ainsi que par l'emploi d'une variété de dialectes, dans le contexte d'écriture et de production des pièces d'O'Neill. Les pièces de

³¹⁶ H.L. Mencken, *The American Language*, op.cit., 71-72.

³¹⁷ Rupert Hughes, « Our Statish Language », *Harper's Magazine*, mai 1920, cité dans H.L. Mencken, *The American Language* op.cit., 77. Rupert Hughes, (1872-1956) historien, écrivain, scénariste et réalisateur américain.

l'œuvre de jeunesse, par les différents dialectes (new-yorkais et afro-américain) qu'elles mettent en scène, se situent dans la tradition littéraire d'auteurs tels que Mark Twain ou Stephen Crane. La disparition d'une langue vernaculaire dans les pièces de l'œuvre médiane correspond à la fois à la standardisation des thématiques destinées à un public *mainstream* et à la disparition, dans la littérature américaine, des formes dialectales. L'opposition entre les pièces de jeunesse, véhicules de formes dialectales et les pièces de la période médiane, qui se caractérisent par l'usage d'une langue normée, reflète la rupture dans la tradition littéraire américaine entre la langue dialectale de Twain et Crane et la langue standardisée d'Hemingway, qui marque l'effacement de la tradition vernaculaire dans la littérature de l'entre-deux-guerres.

Etablissant un schéma qui décrit deux axes – chronologique et linguistique – Clothia présente un classement de l'ensemble des pièces de l'œuvre d'O'Neill qui correspond à l'année de production et la période à laquelle elles appartiennent, ainsi qu'aux registres de langues qu'on y trouve. L'axe linguistique présente la distribution suivante³¹⁸ :

Low-colloquial (NE rustic/Negro/NY urban/immigrant)	Irish dialect/ Broadway slang	American Idiomatic	Standard English/ poetic prose
Œuvre de jeunesse	Période médiane		Œuvre tardive

Cette progression linguistique invite à considérer, au sein de l'œuvre théâtrale d'O'Neill, une progression du registre le plus archaïque (dans les pièces de jeunesse) vers une standardisation de la langue et vers un langage poétique qui caractérisent l'œuvre tardive. Ces axes mettent en évidence un découpage linguistique des pièces qui suit les trois périodes majeures de l'œuvre. Ainsi les pièces de la première période sont très distinctement marquées par l'emploi du dialecte afro-américain et new yorkais, tandis que la période médiane présente une uniformisation de la langue qui se manifeste par l'usage de l'anglais américain standard. La dernière phase délimitée par Clothia présente enfin un mélange d'anglais américain et de dialecte irlandais qui s'analyse comme un retour aux sources, aux origines familiales.

Si cette distinction linguistique apparaît de manière quasi systématique d'une période à l'autre – chaque période ayant un environnement linguistique spécifique – il conviendra de

³¹⁸ Jean Clothia, *Forging a language. A Study of the Plays of Eugene O'Neill*, Cambridge University Press, 1979.

l'analyser, non pour démontrer, à l'instar de l'étude de Jean Clothia que la disparition du dialecte (notamment afro-américain et new yorkais) coïncide avec la révélation tardive d'un langage poétique, mais plutôt comment le langage se fait l'écho d'un théâtre construit autour d'éléments contradictoires et dans des contextes sociaux et linguistiques différents. Il s'agira de s'inscrire en faux contre une analyse qui justifie l'usage des formes dialectales dans l'œuvre de jeunesse, comme le moyen pour O'Neill de masquer des insuffisances stylistiques.

A l'inverse de la fiction et de la poésie, le théâtre américain n'avait, jusqu'à l'époque où O'Neill commença sa carrière, recours au dialecte que pour les besoins de la caricature. Aussi la scène américaine du XIXe siècle se caractérise-t-elle dans l'ensemble par l'usage d'un anglais standard qui ne reflète pas les réalités linguistiques de la nation américaine, marquée par d'importantes variétés de dialectes. L'effort d'O'Neill dans ses premières pièces pour représenter une diversité dialectale sur la scène de théâtre américaine introduit donc une rupture par rapport à ce qui se faisait précédemment, correspondant à la volonté de créer un théâtre social qui se donne pour objet de représenter les classes marginales, exclues.

The Emperor Jones se caractérise, comme *The Dreamy Kid* dans la période bohème, par l'usage du dialecte afro-américain. A l'inverse de *The Dreamy Kid* toutefois, la distribution de *The Emperor Jones* n'est pas intégralement noire, d'où la présence de trois modes linguistiques distincts : l'anglais du marchand cockney Smithers (« Gawd blimey, but yer died in the 'eighth o' style, any'ow ! », 1061), le dialecte afro-américain de Jones (« Maybe I goes to jail dere for gettin' in an argument wid razors ovah a crap game », 1038) et enfin, l'anglais des autochtones, caractérisé par une syntaxe simplifiée (« WOMAN – No, me no steal », 1032). O'Neill utilise cette distinction linguistique pour représenter l'étroite relation entre langue/discours et hiérarchie sociale. Dans la pièce, le langage apparaît comme un instrument de pouvoir. Brutus Jones, exilé, repris de justice, est parvenu à s'emparer du pouvoir grâce à sa maîtrise du discours. Mais, à l'inverse de Jim Harris dans *All God's Chillun Got Wings*, produite quatre ans plus tard, Jones ne s'est pas débarrassé des marqueurs linguistiques correspondant à son origine ethnique.

Le personnage noir – Brutus Jones – ne manifeste aucune volonté de gommer les formes dialectales relatives à son appartenance ethnique, mais il souligne cependant la nécessité d'adopter une « rhétorique blanche ». Dans la scène d'ouverture, il dit à Smithers, relatant son expérience au service des blancs : « If dey's one thing I learns in ten years on de Pullman ca's listenin' to de white quality talk, it's dat same fact. And when I gits a chance to use it I winds up Emperor in two years » (1035). Jones témoigne de sa capacité à intégrer une

rhétorique blanche, grâce à laquelle il a su imposer sur l'île un modèle d'autorité et de puissance idéologique et discursive. Dans la pièce, le dialecte afro-américain n'est pas, comme c'est le cas dans *All God's Chillun Got Wings*, synonyme d'infériorité, puisque le protagoniste locuteur d'une langue vernaculaire, est sur l'île un personnage socialement et linguistiquement dominant (par rapport aux autochtones qu'il désigne comme des sauvages primitifs, superstitieux et ignorants). Dans *The Emperor Jones*, le personnage noir parle avec une voix noire, à l'inverse de Jim Harris dans *All God's Chillun Got Wings* qui pour s'intégrer dans une société américaine linguistiquement et socialement normée, s'exprime avec une « voix blanche », conforme aux normes linguistiques dominantes. Dans *The Emperor Jones*, le personnage noir est même supérieur à l'homme blanc : O'Neill met en avant la supériorité de Jones par rapport à Smithers qui n'est pas conscient des enjeux du discours et de la langue et qui à l'opposé de Jones n'a pas su en tirer parti. Jones souligne cette différence lorsqu'il affirme dans la scène d'ouverture :

JONES – Ain't a man talkin' big what makes him big – long as he makes folks believe it? Sho', I talks large when I ain't got nothin' to back it up, but I ain't talkin' wild just de same. I knows I can fool 'em – I knows it – and dat's backin' enough fo' my game. And ain't I got to learn deir lingo and teach some of dem English befo' I kin talk to 'em? Ain't dat wuk? You ain't never learned ary word er it, Smithers, in de ten years you been heah, dough you knows it's money in you' pocket tradin' wid 'em if you does. But you'se too shiftless to take de trouble. (1036)

Dans cet extrait, Jones montre que les enjeux du pouvoir sont intimement liés à la maîtrise du discours, qui doit passer par la compréhension linguistique (« And ain't I got to learn deir lingo and teach some of dem English befo' I kin talk to 'em? »). O'Neill offre en même temps une critique du marchand blanc (Smithers), conforté dans une situation linguistique et sociale hégémonique.

L'importance du discours dans la pièce est par ailleurs renforcée par la progression du langage au fil des scènes. On note une opposition discursive entre la scène d'ouverture, dans laquelle le protagoniste, alors empereur, se distingue par sa maîtrise du discours et par sa position sociale dominante et les scènes suivantes, qui mettent en relation perte de pouvoir et raréfaction de la parole. Plusieurs phénomènes apparaissent à mesure que Jones s'enfonce dans la jungle. Sa course effrénée à travers la forêt marque la perte de ses ornements d'empereur et par là même, de l'autorité à laquelle ils se rapportent, mais l'affaiblissement du pouvoir est visible également sur le plan discursif. La progression des scènes présente une désarticulation de la parole : le discours du protagoniste est fragmenté, entrecoupé

d'aprosiopèses qui contrastent avec la syntaxe plus fluide et assurée de la scène d'ouverture. Le début de la scène 7, qui précède sa mort, en offre une illustration :

What – what is I doin'? What is – dis place? Seems like I don't know dat tree – an' dem stones – an' de river. I remember – seems like I been heah befo'. (1057)

Ce passage dévoile un discours fragmenté, composé majoritairement de monosyllabes et de répétitions que l'on pourrait mettre en relation avec le discours de Yank, travailleur aliéné de la pièce *The Hairy Ape* (1922). Ainsi l'extrait suivant situé dans la scène 5 qui se passe sur la cinquième avenue fait ressortir avec brutalité le contraste entre une femme, membre de la bourgeoisie new-yorkaise, s'extasiant devant la vitrine d'un magasin exposant une fourrure de singe (« WOMAN – (*ecstatically, with a gasp of delight*) Monkey fur ! » 149) et Yank, que la société américaine raffinée perçoit comme un « singe velu » :

YANK – (*with a jerk of his head back on his shoulders, as if he had received a punch full in the face – raging*) I see yuh, all in white! I see yuh, yuh white-faced tart, yuh! Hairy ape, huh? I'll hairy ape yuh! (149)

En rapprochant les discours de Jones et de Yank, on constate que le traitement du personnage noir et celui du travailleur aliéné présentent des ressemblances probablement volontaires de la part de l'auteur. O'Neill crée une analogie syntaxique et discursive entre le personnage afro-américain et le travailleur issu du prolétariat. On voit que d'un point de vue linguistique, Jones présente plus de similitudes avec Yank, marin issu des classes populaires, qu'avec Jim Harris, un autre personnage afro-américain mis en scène pour un autre type de public.

Au-delà de la question du dialecte, la pièce noire chez O'Neill pose le problème de la place accordée à la voix noire dans la société américaine, mais également sur la scène de théâtre. *The Emperor Jones* s'inscrit dans cette tradition que Susan Gubar compare à une tradition ventriloque qui consiste à faire parler l'homme noir en exploitant les rythmes et les idiosyncrasies vernaculaires. De manière paradoxale, cette reprise ventriloque d'un dialecte afro-américain par les auteurs blancs coïncide avec l'effacement caractéristique de tout discours vernaculaire dans les productions littéraires noires de la même époque : « it is paradoxical that just as black dialect disappeared from the verse produced by African Americans, it surfaced with surprising vitality in the compositions of their white contemporaries »³¹⁹. *All God's Chillun Got Wings* qui à l'inverse de *The Emperor Jones* présente un usage très modéré du dialecte afro-américain, semble en ce sens rompre avec la

³¹⁹ Susan Gubar, *Racechanges. White Skin, Black Face in American Culture*, New York: Oxford University Press, 1997, 136.

tradition littéraire en vigueur et s'éloigner des pratiques modernistes qui exploitent alors la langue à des fins expérimentales.

Réduction de la fracture linguistique.

La réduction de la fracture linguistique qui caractérise *All God's Chillun Got Wings* correspond à l'entrée de l'auteur dans la culture *mainstream*. Comme on l'a montré, *The Emperor Jones* met en scène la perte de pouvoir du dictateur, qui se traduit en termes linguistiques. En effet, dans la pièce, le langage constitue un instrument de pouvoir au service de visées impérialistes. *All God's Chillun Got Wings* dessine une trajectoire différente puisqu'on observe tout d'abord une progression linguistique chez le protagoniste noir entre la scène 1 où il est enfant (« you kin bet none o' de gang gwine call you Painty Face from dis out ! I lam' 'em good ! », 282) et les scènes 2 et suivantes qui mettent en évidence la disparition du dialecte afro-américain et l'adoption d'un discours « blanc » qui reflète la volonté d'intégration dans la communauté dominante :

JIM – Why, if I was a Member of the Bar right now, Ella, I believe I'd almost have the courage to –

ELLA – What?

JIM – Nothing. (*after a pause – gropingly*) I can't explain – just – but it hurts like fire. It brands me in my pride. I swear I know more'n any member of my class. I ought to, I study harder. I work like the devil. It's all in my head – all fine and correct to a T. Then when I'm called on – I stand up – all the white faces looking at me – and I can feel their eyes – I hear my own voice sounding funny, trembling – and all of a sudden it's all gone in my head – there's nothing remembered – and I hear myself stuttering – and I give up – sit down – They don't laugh, hardly ever. They're kind. They're good people. (*in a frenzy*) They're considerate, damn them! But I feel branded! (292-93)

L'adoption d'un langage qui s'inscrit dans la norme linguistique symbolise donc la condition d'entrée dans la sphère sociale dominante. On peut opposer *The Emperor Jones*, où l'utilisation du dialecte afro-américain n'est pas discriminante (ainsi que le démontre l'ascension sociale de Brutus Jones) à *All God's Chillun Got Wings* où la frontière linguistique est aussi une frontière sociale qui matérialise l'écart entre la communauté blanche et la communauté noire, à laquelle les plus hautes fonctions sont fermées. Ainsi *All God's Chillun Got Wings* distingue les personnages noirs qui ont bénéficié d'une éducation de ceux qui, n'ayant pas fait d'études, sont socialement en retrait par rapport au groupe précédent. Cette différence apparaît notamment dans le discours de Joe, un des personnages appartenant à la communauté noire :

JOE – No, you isn't! I ain't no fren o' yourn! I dont' even know who you is! What's all dis schoolin' you doin'? What's all dis dressin' up and graduatin' an' sayin' you gwine study be a lawyer? What's all dis fakin' an' pretendin' an' swellin' out grand an' talkin' soft and perlite? What's all dis denyin' you's a nigger – an' wid de white boys listenin' to you say it! Is you aimin' to buy white wid yo' ol' man's dough like Mickey say? What is you? (*in a rage at the other's silence*) You don't talk? Den I takes it out o' yo' hide! (*He grabs Jim by the throat with one hand and draws the other fist back*) Tell me befo' I wrecks yo' face in! Is you a nigger or isn't you (*shaking him*) Is you a nigger, Nigger? Nigger, is you a nigger? (288)

Pour Joe, gommer les marqueurs linguistiques et imiter le modèle blanc en aspirant à une profession majoritairement occupée par une élite blanche, correspond à un déni identitaire. La question « What's all dis denyin' you's a nigger » renvoie à la problématique posée par le phénomène culturel du passage (« passing »³²⁰), puisque l'entrée dans la communauté blanche ne peut se faire qu'en éliminant toute trace d'une appartenance linguistique à la communauté afro-américaine. En ce sens, on peut établir une opposition entre Jim et sa sœur Hattie. Si pour Jim, le déni identitaire, lié à l'effacement des marqueurs dialectaux est la condition pour intégrer la communauté blanche, Hattie met en exergue l'importance de l'éducation des Noirs pour mieux affirmer l'appartenance à la communauté afro-américaine. Ajoutons d'ailleurs, ainsi que le note Jean Clothia, que Hattie est le personnage de la pièce qui offre l'expression la plus pure sur un plan grammatical. Cette maîtrise parfaite de la langue est, pour Hattie, mise non pas au service de son assimilation au sein de la communauté blanche dominante, mais un instrument destiné à démontrer la grandeur des Afro-américains. A travers la mise en parallèle les discours de Jim et de sa soeur Hattie, on voit se dessiner les philosophies antagonistes de deux leaders afro-américains influents au début du XXe siècle : Booker T. Washington et W.E.B. Du Bois. Jim, qui dans la pièce, accepte les discriminations ethniques et les remarques racistes de sa femme à son égard tout en espérant pouvoir, à terme, intégrer la communauté blanche dominante, semble faire écho aux principes défendus par Booker T. Washington. Celui-ci prônait un discours plus modéré que Du Bois et estimait que l'acceptation des Noirs dans la société américaine se ferait à force de travail et de patience. En contradiction avec les stratégies de Washington pour accéder à la reconnaissance des droits civiques des Noirs, Du Bois incarnait un activisme plus militant, encourageant les Noirs à former eux-mêmes une élite d'intellectuels. Dans la pièce, on retrouve une telle division chez Jim et Hattie, issus de la même fratrie et de la même communauté noire. Tous deux ont fait des études mais sont animés par des ambitions différentes. Pour Jim « passer » l'examen du

³²⁰ L'expression « passing », forme contractée de « passing for white », consiste, pour un membre de la communauté afro-américaine dont la carnation est presque blanche, à « passer pour blanc » afin de bénéficier des avantages sociaux et civiques que permet l'appartenance à la communauté dominante. Ce phénomène de « passing » est nécessairement problématique puisqu'il exige un déni identitaire.

barreau reviendrait à « passer pour blanc », ainsi que le montre la fin de la pièce, lorsqu'une lettre lui annonce son ultime échec à l'examen du barreau, que l'on peut analyser comme l'ultime échec pour franchir la ligne de couleur :

ELLA – (*writhing out of her chair like some fierce animal, the knife held behind her – with fear and hatred*) You didn't – you didn't – you didn't pass, did you?

JIM – (*looking at her wildly*) Pass? Pass? (*He begins to chuckle and laugh between sentences and phrases, rich, Negro laughter, but heart-breaking in its mocking grief.*) Good Lord, child, how come you can ever imagine such a crazy idea? Pass? Me? Jim Crow Harris? Nigger Jim Harris – become a full-fledged Member of the Bar! Why the mere notion of it is enough to kill you with laughing! It'd be against all natural laws, all human right and justice. (313)

Cet extrait fait apparaître la polysémie de « pass », qui fait glisser le sens du terme de la notion de réussite à un examen vers la notion d'intégration dans un groupe – « pass for » – rendu implicitement, par la répétition du terme « pass ». On peut voir ici, dans les replis de l'intrigue, un lien intertextuel avec les « passing narratives »³²¹. Il est possible de découdre ce lien en revenant au cœur même du langage : réussir l'examen du barreau, en anglais « pass » offre une correspondance sémantique avec le phénomène d'assimilation sociale et identitaire défini par le terme « passing ».

Les enjeux du « passage » apparaissent clairement dans cet extrait : la syntaxe morcelée d'Ella signale, à travers la répétition de « you didn't » et l'omission du verbe « pass », l'impossibilité physique d'articuler un mot qui correspond à un concept qu'elle juge inacceptable. La résistance d'Ella à énoncer le mot « pass », est ici chargée de sens puisqu'elle renvoie à l'idée de l'innommable. On peut opposer l'impossibilité pour Ella de prononcer ce terme, à la réponse de Jim, qui met en évidence la répétition du seul mot « pass », de manière brute, dans une syntaxe libérée de tout autre élément grammatical. La mise en relation du terme « pass » et de la figure de Jim Crow, symbole d'une Amérique où règne la ségrégation, comme deux éléments antithétiques, renforce l'idée d'un glissement sémantique : l'idée même de réussite, c'est-à-dire de « passage », d'assimilation à la communauté blanche, est, selon Jim, « against all natural laws ». O'Neill rebondit ainsi sur le sémantisme du terme « pass » pour traduire un phénomène social fréquent dans l'Amérique des années 1920 déterminée ethniquement par les lois Jim Crow³²². L'évocation cachée dans la double acception du terme « pass » est d'autant plus importante que le phénomène de « passing » est lié à la question du choix d'une communauté ethnique, ce qui se traduit par la

³²¹ Parmi les récits consacrés à la thématique du phénomène de « passing », désignés en anglais sous l'appellation « passing narratives », on peut citer *Passing*, de Nella Larsen (1929).

³²² Les lois Jim Crow renvoient à une série d'arrêtés, principalement dans le sud des Etats-Unis entre 1876 et 1965. Ces lois ségrégatives reposaient sur le principe de la séparation des Blancs et des Noirs dans les lieux publics.

dissimulation, le travestissement identitaire. Or l'entre-deux communautaire et les difficultés que suppose le fait de renoncer à une communauté au profit d'une autre prennent tout leur sens dans le contexte de production de *All God's Chillun Got Wings*, qui correspond à une phase transitoire qui scinde l'auteur vis-à-vis de sa position au sein du groupe.

On peut opposer la quête tourmentée de Jim qui est, au-delà de l'examen du barreau, une quête de « passage », à la position de sa sœur Hattie qui incarne à l'inverse la figure du leader militant pour l'avancée des droits des Noirs aux Etats-Unis. Hattie veut servir de modèle au sein de sa communauté en enseignant dans une école noire qu'elle décrit comme étant « a private school endowed by some wealthy members of our race » (302). Les dissensions qui opposent le frère et sa sœur par rapport à leur communauté d'origine apparaissent clairement dans le passage qui suit :

JIM – I can do anything for her [Ella]! I'm all she's got in the world! I've got to prove I can be all to her! I've got to prove worthy! I've got to prove she can be proud of me! I've got to prove I'm the whitest of the white!

HATTIE – (*stung by this last – with rebellious bitterness*) Is that the ambition she's given you? Oh, you soft, weak-minded fool, you traitor to your race! And the thanks you'll get – to be called a dirty nigger – to hear her cursing you because she can never have a child because it'll be born black –! (309)

Loin de reposer sur une fierté communautaire, le discours de Jim semble indiquer que dans une société ethniquement scindée, l'homme noir doit faire sa place en faisant ses preuves, d'où l'emploi de l'expression « I've got to prove worthy! ». Hattie en revanche, affirme et revendique son appartenance ethnique : « We've got a nice flat in the Bronx – (*with bitter pride*) in the heart of the Black Belt – the Congo – among our own people! » (304).

A travers les discours de Jim et Ella, O'Neill pose la problématique à laquelle les Noirs se trouvent confrontés, mais semble – par le dénouement – réduire à néant tous leurs efforts pour l'avancement social mis en jeu au long de la pièce. Celle-ci se conclut par une forme de régression de la protagoniste Ella vers l'enfance, qui signifie que l'intégration communautaire pour Jim ne peut être que fictionnelle, imaginaire, comme l'indique le jeu auquel Ella fait référence :

ELLA – I'll be just your little girl, Jim – and you'll be my little boy – just as we used to be, remember, when we were beaux; and I'll put shoe blacking on my face and you can put chalk on your face and pretend you're white just as we used to do. (315)

Ce retour en arrière annule donc toute possibilité d'avancement social pour Jim, qui renonce, pour le bien d'Ella, à repasser l'examen du barreau et accepte le jugement raciste de sa femme à son égard. Par un dénouement qui marque un recul social et idéologique pour le

protagoniste, l'auteur fait finalement montre d'une position de compromis vis-à-vis de la cause afro-américaine, ce qui lui permet de réconcilier le public blanc *mainstream* avec une thématique controversée :

ELLA – (*jumping to her feet – excitedly*) Don't cry, Jim! You mustn't cry! I've got only a little time left and I want to play. Don't be old Uncle Jim now. Be my little boy, Jim. Pretend you're Painty Face and I'm Jim Crow. Come and play!
JIM – (*still deeply exalted*) Honey, Honey, I'll play right up to the gates of Heaven with you! (315)

Ces deux pièces noires nous donnent donc à voir le paradoxe de la société et de la scène américaines, scindées par la dialectique de l'inclusion et de l'exclusion ethnique. Même si les pièces rendent compte de la volonté manifeste de l'auteur de faire une place aux acteurs afro-américains et aux thématiques noires sur la scène américaine, O'Neill se heurte à la ligne de couleur. C'est la crainte de compromettre les attentes d'un public majoritairement blanc qui pourrait justifier ce positionnement ambigu.

Si l'on peut rattacher l'usage et la disparition des formes dialectales au changement de production et de public, il est possible d'établir une correspondance entre l'emploi d'une langue vernaculaire dans les pièces de jeunesse et le traitement du dialecte dans les petites revues telles *The Masses*. En introduisant le dialecte afro-américain dans leurs numéros, les rédacteurs de *The Masses* entendent lutter contre une homogénéisation linguistique, favorisant dans le même temps les notions de liberté, de justice et d'égalité sociale et ethnique. C'est par la promotion de productions artistiques modernistes reflétant, pour reprendre la formule de Joseph Freeman « the language of the street³²³ », que *The Masses* figure sa vision d'une Amérique pluriphonique et pluriethnique. Les pièces d'O'Neill produites par les Provincetown Players, à l'instar de *The Emperor Jones* reproduisent elles aussi la volonté annoncée par les petites revues de rupture avec les standards imposés par un *mainstream* social et artistique. Il est peu surprenant qu'*All God's Chillun Got Wings*, produite par le Triumvirate pour un public *mainstream* traduise *a contrario* une uniformisation de la langue qui va de pair avec l'idée répandue parmi les productions commerciales destinées à ce type de public, de « pureté » identitaire/ethnique (« purity of blood ») et linguistique. Dans *All God's Chillun Got Wings*, la forme dialectale est perçue comme une forme impure, qu'il faut effacer, refouler pour intégrer la sphère blanche (d'où sa disparition dès la scène 2 de l'acte 1).

L'échec du mariage entre Jim et Ella – conditionné par la haine raciale d'Ella et sa crainte d'être dominée intellectuellement et socialement par un Afro-américain – renvoie au

³²³ Mark S. Morrisson, *The Public Face of Modernism. Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905-1920*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2001, 180.

stéréotype du mariage interethnique (« miscegenation ») comme union impure. Le discours d'Ella perpétue ainsi la dialectique pur/impur : « He's white, isn't he – the whitest man that ever lived? Where do you come in to interfere? Black! Black as dirt! You've poisoned me! I can't wash myself clean! » (312), d'où l'obsession d'Ella pour que Jim soit non seulement blanc, mais l'homme le plus blanc, le plus « pur » qui ait jamais vécu. Il convient aussi de souligner, à travers l'expression « the whitest man that ever lived », l'idée sous-jacente d'honnêteté et d'intégrité contenue dans une expression du type « whiter than white » ; le discours d'Ella met ainsi en évidence une dichotomie noir/blanc qui témoigne d'une vision manichéenne de la société américaine.

La discontinuité linguistique entre les deux pièces noires d'O'Neill reflète également, de manière plus globale, l'évolution des intellectuels new-yorkais au sujet de la question du dialecte. De ce point de vue, malgré ses engagements politiques et idéologiques, la revue *The Masses* ne parvient pas à résorber les ambiguïtés que porte l'usage, par des auteurs blancs, du dialecte afro-américain. Mark Morrisson souligne cette difficulté à laquelle la revue se heurte :

While the intentions of the *Masses* were far different from those of commercial magazines like *Puck*³²⁴, in many ways they resembled each other more than either might admit. Eastman himself wrote a dialect poem (anonymously) for the *Masses* called “June Morning³²⁵” that was as dependent upon racist stereotyping of blacks as *Puck*'s dialect poem “The Green Temper”.³²⁶

D'où l'ambiguïté véhiculée par une pièce aux résonances modernistes comme *The Emperor Jones*. On peut se demander s'il faut lire l'usage du dialecte afro-américain et le choix d'un premier rôle attribué à un acteur noir comme un acte transgressif, ou s'il s'agit d'un acte avant-gardiste. En d'autres termes, faut-il voir l'attribution du rôle de Brutus Jones à un acteur noir et l'utilisation de la forme dialectale comme un geste politique, visant à faire tomber la ligne de couleur sur la scène américaine ? Ou faut-il simplement attribuer ces choix à une démarche d'ordre esthétique, qui s'inscrit dans les tendances des mouvements modernistes ? La mise en parallèle avec *The Masses* nous permet de mesurer l'omniprésence du paradoxe

³²⁴ *Puck*, revue américaine hebdomadaire publiée de 1871 à 1918. Cette revue contenait des caricatures et des satires politiques.

³²⁵ De sun am shinin'bright,
Am fillin' me full ob light ;
Ah done git up ea'ly,
An' wash mahse'f mo' thor'ly, « June Morning » cité dans Mark S. Morrisson, *The Public Face of Modernism*, op.cit., 191.

³²⁶ *Ibid.*, 191.

inhérent aux efforts modernistes pour traduire une identité américaine plurielle et plurivocale³²⁷.

Le mariage interethnique

La thématique du mariage est récurrente dans l'œuvre d'O'Neill et reflète, à chacune des périodes, le rapport qu'entretient l'auteur à la communauté. On a pu voir émerger dans l'œuvre de jeunesse la dialectique mariage/union libre. On a ainsi mis en évidence la tension entre l'union libre revendiquée par le groupe bohème et un contre-discours latent formulé par O'Neill. Le mariage prend une valeur symbolique dans l'œuvre d'O'Neill ; celle-ci est traversée par une succession d'alliances et de divorces qui peuvent s'analyser comme un mariage impossible avec la communauté, ou comme une réconciliation impossible de la communauté.

Cette question est toujours présente dans les années 1920, en particulier au début de la décennie, en 1923 alors que le divorce avec les Provincetown Players est à peine consommé. Le sujet est présenté dans *All God's Chillun Got Wings* sous l'angle contesté du mariage interethnique. Plus généralement, on peut voir cette thématique du mariage polémique comme la marque de la tension entre O'Neill et le groupe. Les pièces noires traitent toutes deux – même si cela apparaît de manière plus marquée dans *All God's Chillun Got Wings* – de la question du mariage avec une communauté autre et par extension, du divorce avec la communauté d'origine.

Un tel divorce est antérieur à l'action de *The Emperor Jones* : il se situe au moment où Jones trahit sa communauté de départ en assassinant un homme noir. La dictature qu'il met en place sur l'île et le refoulement de son passé ethnique traduisent à la fois un mépris et un déni de ses origines ethniques. De même dans *All God's Chillun Got Wings*, Jim trahit sa communauté d'origine en acceptant les humiliations de la communauté blanche et en reniant sa famille. Divorce, trahison, désaveu des affiliations d'origine font écho à la situation de l'auteur, pris entre deux communautés. Les pièces noires associent invariablement la question

³²⁷ Mark Morrisson résume ainsi ce paradoxe : « But, even optimistically drawing on the institutions of the commercial press to try to reach a broad public, the issue of identity, especially the multiple determinants of class, race, and ethnicity, made the magazine's move from the progressivist melting pot ideal of the prewar years to an early version of the pluralism of the twenties so problematic that the magazine was forced to simplify itself and dogmatically choose *an* identity – class – to override all others. », *ibid.*, 201.

du mariage à celle du divorce et posent la problématique du mariage en ces termes : il faut renoncer à une union préalable pour épouser de nouveaux principes et une nouvelle communauté. C'est à une semblable problématique que l'auteur, forcé dans le théâtre *mainstream*, se trouve soumis dans les années 1920 et suivantes.

La problématique de l'entre-deux communautaire posée par O'Neill dans les pièces noires et celle du questionnement identitaire sont intrinsèquement américaines ; le parcours de Jones réédite à sa façon la dynamique symbolique de l'émigration des « Pilgrim Fathers » en Amérique, marqué par la fuite et le parricide culturel. Le divorce de Brutus Jones avec la communauté d'origine est en ce sens assez comparable à ce qu'écrit D.H. Lawrence sur la volonté du peuple américain de s'affranchir de ses maîtres :

In the progressive American consciousness there has been the one dominant desire, to do away with the old thing. Do away with masters, exalt the will of the people. The will of the people being nothing but a figment, the exalting doesn't count for much. So, in the name of the will of the people, get rid of masters. When you have got rid of masters, you are left with this mere phrase of the will of the people. Then you pause and bethink yourself, and try to recover your own wholeness.³²⁸

La quête d'autonomie de Jones, dans laquelle se réfléchit l'histoire américaine et l'arrivée des « Pilgrim Fathers » sur le sol américain, entraîne dans son sillage l'épineux problème de la définition identitaire, qui dépasse la notion de liberté contenue dans l'image de la terre promise, terre de liberté (« the land of the free »).

Dans *All God's Chillun Got Wings*, au renoncement à la communauté d'origine s'ajoute la question du divorce et celle d'un mariage unissant des opposés irréconciliables. La scène du mariage offre un exemple parlant de ce type d'union forcée et impossible. Extrêmement concise, elle présente les jeunes mariés à la sortie de l'église. Les indications scéniques et le thème musical de la scène mettent l'accent sur la dissonance de cette union et en particulier sur la désapprobation de l'institution religieuse vis-à-vis d'un mariage mixte, qui reflète la position défavorable de la société américaine des années 1920 par rapport à la notion de « miscegenation ». Cela est visible d'une part dans la personnification de l'église qui fixe les époux d'un regard sévère et réprobateur et d'autre part dans la division symétrique de l'assemblée, établie selon l'appartenance communautaire des individus, qui reproduit visuellement la ligne de couleur :

The buildings have a stern, forbidding look. All the shades on the windows are drawn down, giving an effect of staring, brutal eyes that pry callously at human beings without acknowledging them. Even the two tall, narrow church windows on either side of the

³²⁸ D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, London: Penguin Books, 1971, 14.

arched door are blanked with dull green shades. It is a bright sunny morning. The district is unusually still, as if it were waiting, holding its breath.

From the street of the blacks to the right a Negro tenor sings in a voice of shadowy richness – the first stanza with a contented, childlike melancholy –

Sometimes I feel like a mourning dove,
(...)

The second with a dreamy, boyish exultance –
Sometimes I feel like an eagle in the air,
(...)

The third with a brooding, earthbound sorrow –
Sometimes I wish that I'd never been born,
(...)

As the music dies down there is a pause of waiting stillness. This is broken by one startling, metallic clang of the church-bell. As if it were a signal, people – men, women, children – pour from the two tenements, whites from the tenement to the left, blacks from the one to the right. They hurry to form into two racial lines on each side of the gate, rigid and unyielding, staring across at each other with bitter hostile eyes. The halves of the big church door swing open and Jim and Ella step out from the darkness within into the sunlight. The doors slam behind them like wooden lips of an idol that has spat them out. Jim is dressed in black. Ella in white, both with extreme plainness. They stand in the sunlight, shrinking and confused. All the hostile eyes are now concentrated on them. They become aware of the two lines through which they must pass; they hesitate and tremble; then stand there staring back at the people as fixed and immovable as they are. (294-296)

Les didascalies mettent l'accent sur la division de couleur qui oppose et sépare les deux communautés, pourtant réunies pour la célébration de l'union entre Jim et Ella. Cette division est renforcée par l'opposition entre le noir et le blanc des mariés, reproduite par la séparation ethnique des membres de l'assemblée, qui forment, ainsi que le signalent les indications scéniques, deux lignes rigoureusement séparées : « *two racial lines on each side of the gate, rigid and unyielding* ». A cette division de couleur qui veille à ne pas mélanger les communautés noire et blanche, s'oppose l'union interethnique, qui contredit la notion de ségrégation violemment exprimée à travers la description de l'assemblée. Ainsi la condamnation du mariage interethnique (et l'exclusion sociale) est figurée par l'image de la bouche de l'idole qui recrache le couple. D'où la représentation d'un couple mixte rétrécissant (« *shrinking* »), sous le poids du jugement de la société américaine.

Les indications scéniques jettent un éclairage sur la société américaine ségrégationniste et sur l'application de la doctrine « *separate but equal* » instituée à l'issue de l'affaire *Plessy vs Ferguson* de 1896. Cette doctrine avait pour fondement une équité de traitement entre les Blancs et les Noirs à la condition que ceux-ci soient séparés dans les lieux publics en fonction de leur appartenance ethnique. Il faut attendre la décision de la Cour Suprême en 1954 dans l'affaire *Brown vs Board of Education* pour que soit abrogée la doctrine en vigueur depuis la fin du XIXe siècle. C'est une société ainsi divisée par la ligne de

couleur qu'O'Neill décrit dans cette scène dans laquelle les deux communautés (et non uniquement la communauté blanche) semblent réprouver l'idée d'une union mixte.

L'auteur pose par conséquent une problématique qui contient, dès le départ, sa propre impossibilité. O'Neill ouvre la voie à la possibilité du mariage entre Noirs et Blancs, pour finalement conclure à l'échec du mariage mixte. L'auteur, qui présentait la possibilité de l'union libre dans la période précédente pour mieux l'invalider, adopte ici une stratégie similaire en introduisant la question du mariage interethnique pour conclure à son irrecevabilité. Dans la pièce, l'échec du mariage entre Jim et Ella et par extension, celui du mariage entre les deux communautés préexiste au principe d'intégration du protagoniste noir dans la communauté blanche. En posant la question du mariage interethnique, O'Neill valide l'impossibilité préexistante d'une union mixte et illustre l'affirmation de la notion de « *hopeless hope* », une formule qui pourrait définir l'œuvre, construite autour de ce paradoxe structurel et thématique. Cette affirmation négative, qui apparaît dès 1919 dans la pièce *The Straw*³²⁹, témoigne de la contradiction inhérente à l'écriture. Les quêtes formelles et thématiques de l'auteur rendent compte de cette contradiction qui préexiste au projet d'écriture. En ce sens, la thématique du mariage dans une pièce noire sert à rappeler aux spectateurs blancs comme aux spectateurs noirs que l'union mixte est vouée à l'échec, mais en insistant sur le caractère universel de la pièce, l'auteur attire notre attention sur la présence généralisée, dans l'ensemble de l'œuvre, de l'affirmation d'une impossibilité : a *hopeless hope*.

Loin de répondre au problème de l'union mixte, *All God's Chillun Got Wings* expose les difficultés qui lui sont associées et offre une fausse résolution en dirigeant le spectateur vers une conclusion posée dès le départ. Ainsi, depuis le début de la pièce où Jim avoue qu'il avale quotidiennement de la craie dans l'espoir d'obtenir une carnation blanche, on comprend que la seule possibilité qui permette aux Noirs d'être acceptés par la communauté blanche, consiste à s'intégrer non plus en tant que noir, mais en tant que Blanc. Si la contradiction est inhérente à l'écriture d'O'Neill et se retrouve tout au long de l'œuvre, celle-ci est également liée aux contextes et aux publics. Malgré le choix d'un sujet qui fait débat aux Etats-Unis au moment où la pièce est produite, le traitement du mariage dans *All God's Chillun Got Wings* témoigne manifestement de la volonté de l'auteur de trouver un compromis vis-à-vis de la communauté *mainstream*. Le dénouement porte la trace de ce compromis et représente, à travers les renoncements du protagoniste, le compromis de l'auteur lui-même qui bouscule les

³²⁹ *The Straw*, « MURRAY – Oh, why did you give me a hopeless hope? », 793.

représentations traditionnelles tout en s'adaptant à un public *mainstream* que l'on peut imaginer, à l'époque de la production, peu disposé à repousser la ligne de couleur.

O'Neill, qui paraissait remettre en question la pertinence de l'union libre dans la période bohème, reprend la thématique du mariage dans la période suivante pour souligner – une fois encore – son caractère problématique. L'auteur réunit les contraires ; on peut imaginer le rapprochement incongru entre Yank, soutier issu des classes populaires et Mildred, fille d'un riche industriel lors de la scène 3 de *The Hairy Ape*, comme le mariage impossible entre deux mondes parfaitement hermétiques et dissemblables. En somme, la communauté des amants dans l'œuvre en général et en particulier dans la période médiane se caractérise soit par l'union d'opposés irréconciliables et impossibles comme les couples Jim et Ella ou Yank et Mildred, ou par l'impossible réunion de deux êtres qui s'aiment, à l'image de Ned et Nina dans *Strange Interlude* (1928), ou de Christine et Brant dans *Mourning Becomes Electra* (1931). De la même manière, la représentation du mariage comme une équation impossible, renvoie l'image d'une écriture contrariée par l'union impossible d'éléments discordants. Cette lecture du mariage dans l'œuvre et plus particulièrement dans les pièces noires des années 1920, permet une nouvelle illustration de l'esthétique de la contradiction au cœur de l'œuvre. On peut ainsi prendre cette problématique et les questions qu'elle soulève dans une acception plus large, en considérant l'alliance entre Broadway et l'auteur comme une union impossible.

CHAPITRE 2 : APPARTENANCE(S) IMPOSSIBLE(S). *The Hairy Ape* (1922)

Le début des années 1920 porte encore la marque d'un théâtre bohème animé par des problématiques sociales. Cet héritage se traduit par un intérêt porté aux personnages exclus, que la société américaine rejette ou marginalise. *The Hairy Ape* met en scène la dialectique inclusion/exclusion à travers la représentation des divisions de classe. O'Neill y représente l'Amérique polyphonique, multiculturelle, dans laquelle le paysage urbain accueille des voix fragmentées, éclatées. La métropole, foyer de la modernité et de l'industrialisation, exacerbe les contrastes entre classe populaire et bourgeoisie, production et consommation.

La dimension politique qui transparait dans cette pièce est le signe d'un théâtre encore à la frontière de la culture *mainstream* : à l'instar de *The Emperor Jones*, *The Hairy Ape* est une pièce née de l'entre-deux communautaire. La pièce est en effet produite en 1922 sur la scène amateur des Provincetown Players, puis elle est déplacée à Broadway. Les propos d'O'Neill en 1922 mettent en lumière les paradoxes auxquels il fait face lors de cette transition d'une scène à l'autre :

This play is promised to the Provincetown Players but I hope that Hopkins³³⁰, after he has seen it, will take it uptown after three weeks down there. The production, however, will be pretty well out of the hands of the P.P. Kennedy³³¹, a Hopkins man, will direct; Wolheim³³², a Hopkins actor, will play the lead, I hope. He is the only actor I know who can look it, who has by nature the right manner. Whether he can act it or not, I doubt; but I also doubt if any actor can act it. It is a tremendous part. Finally, Bobby Jones will do the eight sets which must be in the Expressionistic method. So you see it will not be an amateur affair but can be relied on to achieve results. I doubt if any commercial manager, especially this bad year, and including even Hopkins, would be daring to give it a thought.³³³

Cette déclaration atteste de la difficulté d'intégrer des thématiques sociales et politiques et une approche expérimentale sur la scène commerciale de Broadway. On voit se dessiner cette contradiction inhérente à l'entrée d'O'Neill dans un « système », par opposition à une communauté artistique plus libre.

³³⁰ Arthur Hopkins, metteur en scène et producteur. Il a notamment mis en scène *Anna Christie* (1921).

³³¹ Charles O'Brien Kennedy avait mis en scène la pièce *Diff'rent*.

³³² Louis Wolheim (1881-1931) est l'acteur qui interprète le rôle de Yank dans la production de *The Hairy Ape* par les Provincetown Players, dont la première a lieu au Playwrights' Theatre le 9 mars 1922.

³³³ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op. cit.*, lettre à George Jean Nathan, 2 janvier 1922, 161.

2.2.1. Le paradoxe de la modernité

Le début des années 1920 : tournant idéologique

L'année de production de *The Hairy Ape*, 1922, marque un tournant aux Etats-Unis, tant sur la scène socio-politique que sur la scène de théâtre. Les années 1920 introduisent des changements significatifs dans la société américaine ; au lendemain de la Première Guerre mondiale, la société de consommation émerge aux Etats-Unis, réaffirmant le modèle capitaliste sur lequel se fonde l'Amérique. A la prospérité économique des années 1920 – galvanisées par une massification de la production, de la consommation, mais également des médias – s'oppose, dans les premières années de la décennie, un climat politique de méfiance et de repli marqué par la peur du communisme nourrie par la révolution bolchévique de 1917. 1922, l'année de production de *The Hairy Ape*, coïncide avec la fin de la première « peur rouge » – « Red Scare » – commencée en 1919. Cette peur rouge, qui résulte de la montée du bolchevisme et de la propagande anarchiste, se manifeste par une attitude de suspicion vis-à-vis des étrangers et de tous ceux qui sont alors perçus comme un danger à la sécurité nationale. Face à la menace radicale, les Etats-Unis mettent en place une répression sévère et l'on assiste à des arrestations massives de communistes et de radicaux. C'est durant cette période anti-communiste que survient l'affaire Sacco et Vanzetti³³⁴ qui ébranle la sphère politique comme la sphère culturelle et qui devient un symbole du combat mené contre « l'étranger ». A partir du milieu des années 1920, la politisation de la société américaine s'estompe sous l'effet de la prospérité matérielle.

Ce tournant idéologique et cette métamorphose significative de la société américaine à partir du début des années 1920 – qui passent par une montée anti-communiste et par une hégémonie capitaliste encourageant une consommation de masse – coïncident avec la dissolution du groupe amateur et le passage d'O'Neill d'un théâtre bohème et non commercial, à une industrie culturelle visant un divertissement de masse. L'évolution artistique qui détermine le parcours professionnel de l'auteur à partir des années 1920 reflète le contexte social et politique américain en pleine mutation. Dans le domaine du théâtre américain, les années 1920 consacrent la suprématie de Broadway comme centre névralgique autour duquel l'essentiel de l'activité se développe. Brenda Murphy montre cette évolution en

³³⁴ Sacco et Vanzetti, deux anarchistes italiens, sont condamnés en 1921, à l'issue du deuxième procès, à la peine capitale pour deux braquages ayant entraîné la mort de deux convoyeurs. Leur condamnation, établie en l'absence de preuves formelles, soulève la sphère intellectuelle, dont l'auteur John Dos Passos.

répertoriant le nombre de productions par saison de la fin du XIXe siècle jusqu'au milieu des années 1940 :

In the 1899-1900 theatrical season, 87 new productions appeared on Broadway. By the 1915-16 season, the number had increased to 115. During the prosperous twenties, this activity increased to a peak of 255 productions in 1925-26, leveling off again, as the Great Depression, the development of talking motion pictures, and World War II had their effect, to 76 in 1945-46.³³⁵

C'est donc à la lumière de ces changements significatifs qu'il convient d'analyser les mutations artistiques et les choix adoptés par l'auteur depuis ses débuts dans les années 1910, jusqu'aux années 1920. Ce contexte culturel, politique et social servira de cadre à l'analyse de *The Hairy Ape* et *Dynamo*, deux pièces qui reflètent une évolution artistique de l'auteur, mais qui s'inscrivent également dans la mouvance d'un paysage culturel et politique américain bouleversé par rapport à la décennie précédente. Le temps écoulé entre *The Hairy Ape*, dernière pièce produite par les Provincetown Players et *Dynamo*, montée avec le Theatre Guild, symbolise le passage de la notion de « communauté » (bohème, amateur), telle qu'elle était possible à l'époque des Provincetown Players, à la notion de « système », propre au fonctionnement de Broadway.

The Hairy Ape est une pièce en huit scènes, dont la structure et la forte empreinte expressionniste ne sont pas sans rappeler *The Emperor Jones* (1920). Elle décrit le parcours d'un soutier américain depuis la chaufferie d'un paquebot dans laquelle il se targue d'être le bras qui fait marcher la machine, l'élément indispensable au progrès et à la modernité, jusqu'à Manhattan, où ses pérégrinations le conduisent implacablement à l'exclusion. Cette dérive personnelle est toutefois provoquée par l'apparition incongrue, dans la chaufferie du paquebot où travaillent les soutiers, de Mildred Douglass, la fille d'un riche industriel, qui s'est mise en demeure de découvrir les conditions de vie du prolétariat. Cette intrusion dans la chaufferie perturbe l'équilibre présenté au début de la pièce et les insultes de la jeune créature face au groupe d'hommes en qui elle ne voit que laideur, impureté et bestialité, éveillent en Yank un profond désir de révolte et de revanche. Cette volonté aveugle de venger son honneur souillé se traduit par une série de tentatives infructueuses et maladroitement qui le condamnent à chaque fois à de nouvelles formes de rejet et d'incarcération. Sa quête d'appartenance prend fin au zoo, où l'étreinte mortelle d'un gorille le tue.

³³⁵ Brenda Murphy, « Plays and Playwrights: 1915-1945 », in *The Cambridge History of American Theatre. Volume II. 1870-1945*, ed. Don B. Wilmet, Christopher Bigsby, *op.cit.*, 289. Éléments cités dans Jack Poggi, *Theatre in America: The Impact of Economic Forces, 1870-1967*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1968, 47.

Déconstruction du mode tragique

Pour traduire les paradoxes de la modernité, O'Neill détourne le mode tragique : cela est visible dès l'annonce du sous-titre qui présente la pièce comme « A Comedy of Ancient and Modern Life ». Pourtant la pièce ne correspond pas non plus complètement au comique annoncé. O'Neill abat les cloisons qui séparent les genres et rend caduque leur définition classique, dans une pièce qui repose sur une exploration ironique de la tragédie et de la comédie. La pièce s'appréhende comme une déconstruction du modèle aristotélicien, selon lequel la tragédie vise à « imiter des événements qui suscitent crainte et pitié »³³⁶. Pour Aristote :

La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.³³⁷

Dans *The Hairy Ape*, la subversion de la tragédie dans sa définition aristotélicienne passe par une action qui n'est pas représentée par un personnage noble, mais par un travailleur des bas-fonds. O'Neill démonte le mode tragique pour en montrer l'application impossible dans la société américaine moderne. Les éléments fondamentaux nécessaires à la construction de la tragédie aristotélicienne sont ici écartés ; si la tragédie imite le passage de l'erreur à la reconnaissance qui conduit à la purgation des émotions, une telle imitation est impossible dans la mesure où la pièce réfute à la fois le principe de l'*anagnorisis* et de la *catharsis*³³⁸. Dans la pièce, la reconnaissance pourrait passer par la conscience de classe qui mènerait Yank de l'ignorance à la connaissance. Or O'Neill offre un traitement ironique de ce retournement puisqu'il serait attendu à la scène 3, lors de la rencontre entre Yank et Mildred mais celle-ci ne permet nullement la reconnaissance du protagoniste. Cet épisode suscite de plus la crainte, non chez le spectateur, mais chez Mildred, qui ne voit en Yank que le reflet d'un animal (« a filthy beast »), en opposition à la représentation classique du héros tragique. La référence répétée au penseur de Rodin, dont Yank imite l'attitude, renvoie, dans son application grotesque, à l'impossibilité pour Yank d'accéder à cette reconnaissance :

(SCENE FOUR – *He [Yank] is seated forward on a bench in the exact attitude of Rodin's "The Thinker." The others, most of them smoking pipes, are staring at Yank*

³³⁶ Aristote, *La poétique*, *op.cit.*, 103.

³³⁷ *Ibid.*, 92-93.

³³⁸ L'*anagnorisis* est la « reconnaissance », « le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance », *ibid.*, 101.

apprehensively, as if fearing an outburst; half-amusedly, as if they saw a joke somewhere that tickled them.

(...)

YANK – (...) Lemme alone. Can't youse see I'm tryin' to tink? (138)

Le mode tragique chez O'Neill se passe donc de l'anagnorèse, mais il exclue également le jeu de la *catharsis*. Il n'y a pas en effet dans la pièce de reconnaissance de la *catharsis* au sens aristotélicien, dans la mesure où les sentiments de crainte et de pitié, qui participent, selon la définition d'Aristote, à la mise en place de la purgation des passions, sont ici inaccessibles. Le dénouement qui mène Yank de la chaufferie du bateau à la cage du gorille, annule, par son traitement ironique, toute possibilité pour le spectateur de se purger de ses émotions les plus vives :

(With a spring he [the gorilla] wraps his huge arms around Yank in a murderous hug. There is a crackling snap of crushed ribs – a gasping cry, still mocking, from Yank.)

YANK – (...) Ladies and gents, step forward and take a slant at de one and only – (*his voice weakening*) – one and original – Hairy Ape from de wilds of – (*He slips in a heap on the floor and dies. The monkeys set up a chattering, whimpering wail. And perhaps, the Hairy Ape at last belongs.*) (163)

Au lieu de faire de son protagoniste le héros tragique qui par son erreur, accède à la connaissance, O'Neill détourne le mode tragique pour faire de Yank la victime d'une étreinte grotesque qui lui donne la mort, seule condition lui permettant d'accéder au sentiment d'appartenance (« belong »).

La subversion du mode tragique par O'Neill est ici mise au service d'une démonstration : celle de l'appartenance impossible du prolétariat dans une société industrialisée dérégulée. L'application quasi-parodique des étapes obligatoires que suit la tragédie classique peut ainsi s'analyser comme une façon de transmettre un message critique à l'encontre des structures sociales déshumanisantes dans l'Amérique industrielle moderne ; c'est aussi à travers le traitement de l'espace qu'O'Neill nous donne à voir le visage déshumanisé de la société industrielle et de la société de consommation dans l'Amérique des années 1920.

2.2.2. Politique de l'espace

Représentation (s) de la ville : les deux visages de Janus

L'espace fait apparaître les deux visages de la modernité. Le passage de la première à la deuxième période révèle un changement topographique caractéristique. En effet, les pièces de la période médiane ne déploient plus les grands espaces majoritairement présents dans la période précédente (notamment dans les pièces marines, dans lesquelles la mer est le symbole d'un espace sans limites), mais présentent un enchaînement d'espaces clos, circonscrits. C'est d'autant plus paradoxal que l'espace illimité était, à l'époque bohème représenté sur des scènes exigües. La période médiane qui offre à O'Neill une scène plus large présente le phénomène inverse. Cela est particulièrement vrai des scènes d'intérieur qui sont souvent associées à un sentiment d'enfermement et d'aliénation, par opposition à la métaphore de l'horizon dans la période précédente. Dans l'œuvre de jeunesse d'O'Neill, l'espace est traditionnellement lié à une idée d'évasion, de conquête que l'on pourrait rattacher à la figure du pionnier dans le mythe de l'ouest exploré chez des auteurs comme Twain ou encore Whitman³³⁹. Au contraire, la période médiane qui débute dans les années 1920, met en place un changement topographique qui reflète les bouleversements politiques et socio-économiques de la société américaine des années 1920 jusqu'à la Dépression. Tant du point de vue de l'espace que du point de vue des personnages, les pièces d'O'Neill signalent des transformations, depuis le marin libre et sans attaches du début de l'œuvre, jusqu'à la figure de l'homme d'affaires et du self-made man incarnée plus tard, à la fin de la décennie.

The Hairy Ape se distingue des pièces marines du début non seulement par les personnages qu'elle introduit, mais par la mise en scène de l'espace. La pièce offre la particularité rare dans le corpus d'O'Neill de représenter un paysage urbain, la métropole de New York, ce qui frappe d'autant plus que les paysages urbains sont rares dans le reste du corpus. A travers la représentation de la vie urbaine, *The Hairy Ape* met en question la modernité et la manière dont le personnage des classes populaires appartient au monde moderne. La modernité, introduite dès les premières lignes de la pièce, tout d'abord glorifiée

³³⁹ On citera par exemple le poème « Pioneers! O Pioneers ! » de Walt Whitman, *Leaves of Grass, Complete Poetry and Collected Prose*, New York: The Library of America, 1982, 371.

par Yank, est très vite mise à l'épreuve, jusqu'à un renversement final qui invite à remettre en question les notions d'intégration et d'égalité des chances dans l'Amérique moderne³⁴⁰.

La pièce se place dans la tendance moderniste qui privilégie le motif urbain pour figurer la dichotomie entre l'individu et la société moderne. Partant du constat que les thématiques employées dans les productions modernistes ne sont finalement que la récupération de formes pré-modernes du passé, Raymond Williams identifie deux types de thèmes fréquemment employés par les auteurs modernistes : la ville, symbolisée par une foule d'inconnus et l'individu seul et isolé au milieu de la multitude³⁴¹. C'est sur des thématiques similaires que se construit *The Hairy Ape*. La pièce accorde une place caractéristique à la représentation de l'individu – à travers le personnage de Yank – qui se heurte aux réalités du monde moderne. O'Neill met en scène des paysages urbains tels que la ville de New York, ou le paquebot transatlantique, apanage de la société industrielle américaine. Il aplanit la représentation des communautés dans la société américaine de l'ère industrielle et figure, à la manière des auteurs modernistes, des foules anonymes et déshumanisées, que ce soit dans la chaufferie du paquebot (« They bend over, looking neither to right nor left, handling their shovels as if they were part of their bodies, with a strange, awkward, swinging rhythm. », 135) ou à Manhattan sur la cinquième avenue :

The crowd from church enter from the right, sauntering slowly and affectedly, their heads held stiffly up, looking neither to right nor left, talking in toneless, simpering voices. (...) A procession of gaudy marionettes, yet with something of the relentless horror of Franksteins in their detached, mechanical unawareness. (147)

Ces deux extraits font surgir l'emploi de termes analogues (« looking neither to right nor left »), qui visent à montrer comment la société capitaliste moderne dans son ensemble déshumanise l'individu, quelle que soit la classe sociale à laquelle il appartient.

A travers la représentation de la ville, l'auteur intègre les notions de puissance et de modernité révélées par l'acier, le dynamisme, la force et l'énergie vitale produits par les soutiers dans la chaufferie du paquebot. Pour Yank, le protagoniste, au début de la pièce, la force créatrice issue du travail des soutiers est l'essence du moderne, le moteur du progrès et des avancées technologiques. Dans son discours, le labeur du soutier dans la chaufferie et la modernité font corps, ce sont eux qui font fonctionner la machine :

³⁴⁰ « YANK – I was lookin' at de skyscrapers – steel – and all de ships comin' in, sailin' out, all over de oith – and dey was steel, too. De sun was warm, dey wasn't no clouds, and dere was a breeze blowin'. Sure, it was great stuff. I got it aw right – what Paddy said about dat bein' de right dope – on'y I couldn't get *in* it, see? I couldn't belong in dat. It was over my head. And I kept tinkin' – and den I beat it up here to see what youse [the gorilla at the Zoo] was like. », (161).

³⁴¹ Raymond Williams, *Politics of Modernism* [1989], London: Verso, 2007, 39-40.

I'm steam and oil for de engines; I'm de ting in noise dat makes yuh hear it; I'm smoke and express trains and steamers and factory whistles; I'm de ting in gold dat makes it money! And I'm what makes iron into steel! Steel, dat stands for de whole ting! And I'm steel – steel – steel! (128-129)

Deux points de vue s'affrontent ici : celui de Yank, qui embrasse le progrès et la modernité et celui des autres soutiers, comme Paddy, nostalgique de l'ère préindustrielle. O'Neill aborde la question de la modernité de manière ambivalente en jouant sur la contradiction entre Yank, convaincu qu'il est à la fois au début et au bout de la chaîne (« I'm at de bottom, get me ! Dere ain't nothin' foither. I'm de end! I'm de start! I start somep'n and de woild moves! », 128) et l'environnement de travail des soutiers qui produit un effet de suffocation et d'aliénation³⁴² contredisant le discours idéalisé de Yank. Sa voix et celle de Paddy, porteur d'un projet utopique appartenant au passé, font surgir une opposition entre appartenance, identification à l'ère moderne (mises en exergue par Yank) et aliénation (exprimée par Paddy). Yank apparaît comme porteur d'un inconscient moderniste et ses propres mots, (dans l'extrait cité) font retentir un écho violent et énergique qui rappelle celui du manifeste du futurisme. Dans la pièce, l'apologie de la vitesse, de la puissance et de l'acier, mais aussi la personnification de la machine ne sont pas sans évoquer la force agressive prônée par les disciples de ce mouvement :

Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.

(...)

(...) Nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing. (...)

Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. (...)

Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant. (...)

Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. (...)

Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées ; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des avions, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste.³⁴³

Dans *The Hairy Ape*, O'Neill convoque des images analogues et l'on peut voir le personnage de Yank comme une sorte de ventriloque qui articule de manière mécanique et parodique les

³⁴² « *The effect sought after is a cramped space in the bowels of a ship, imprisoned by white steel. The lines of bunks, the uprights supporting them, cross each other like the steel framework of a cage. The ceiling crushes down upon the men's heads. They cannot stand upright.* », 121.

³⁴³ Filippo Tommaso Marinetti, *Tuons le clair de lune !! Manifestes futuristes et autres proclamations*, Paris : Editions Mille et Une Nuits, 2005, 11-13.

principes futuristes basés sur l'énergie et la violence du moderne. A ce discours hérité du futurisme s'oppose celui du vieil Irlandais Paddy. L'extrait suivant, dans lequel les visions de Yank et de Paddy s'affrontent, nous livre un exemple de l'antagonisme caractéristique entre futurisme et symbolisme :

PADDY – (*with jovial defiance*) To the divil wid it! I'll not report this watch. Let them log me and be damned. I'm no slave the like of you. I'll be sitting here at me ease, and drinking, and thinking, and dreaming dreams.

YANK – (*contemptuously*) Tinkin' and dreamin', what'll that get yuh? What's tinkin' got to do wit it? We move, don't we? Speed, ain't it? Fog, dat's all you stand for. But we drive trou dat, don't we? We split dat up and smash trou – twenty-five knots an hour! (*turns his back on Paddy scornfully*) Aw, yuh make me sick! Yuh don't belong! (129-30)

Porte-parole inconscient du futurisme, Yank illustre le propos formulé par Marinetti selon lequel il faut « tuer le clair de lune », c'est-à-dire se défaire d'une vision sentimentale et nostalgique qui, dans la pièce, est incarnée par Paddy (« dreaming dreams »). Aux rêves ancrés dans le passé, Yank oppose le mouvement et la vitesse qui sont l'essence même de la société industrielle. Cet idéal quasi futuriste glorifié par Yank au début de la pièce, est renversé à la fin, dans la scène 8, quand celui-ci confesse « I got it aw right – what Paddy said about dat bein' de right dope » (161), revenant sur l'idée du moderne telle qu'il la présentait au départ.

On voit donc que la pièce repose sur l'antagonisme entre le présent et le passé. A l'inverse d'O'Neill qui exacerbe les contrastes, Whitman, dans « Song of Myself » joue sur une réconciliation des contraires :

Do you see O my brothers and sisters?
It is not chaos or death ...it is form and union and plan
...it is eternal life... it is happiness.

The past and the present wilt ...I have filled them and
emptied them,
And proceed to fill my next fold of the future.³⁴⁴

Selon la vision préconisée par Whitman, les antagonismes entre le présent et le passé s'estompent pour dessiner la possibilité d'un futur commun et fédérateur. Or chez O'Neill, une synthèse idéale et harmonieuse telle qu'on la trouve chez Whitman est impossible. Dans *The Hairy Ape*, présent et passé s'opposent et l'intrigue remet invariablement en jeu la question de l'appartenance et son pendant négatif, l'exclusion, contredisant l'idéal whitmanien d'union/communion et de bonheur.

Yank, par l'emploi récurrent, au fil des scènes, de la formule « I belong », indique qu'il est partie intégrante du processus par lequel la modernité s'érige. Pour lui, la modernité

³⁴⁴ Walt Whitman, « Song of Myself » in *Leaves of Grass*, 87.

et le sentiment d'appartenance qui en découle sont le résultat de la conversion d'anciens systèmes en de nouvelles formes, de sorte que l'énoncé « It – dat's me ! – de new dat's moiderin' de old » (128), n'est pas sans rappeler la célèbre expression « Make it new » d'Ezra Pound. Derrière le discours du prolétaire, on perçoit des résonances modernistes qui s'expriment par le rejet d'anciennes normes et formes au profit du nouveau. On voit se dessiner, dans l'ambivalence introduite par O'Neill au regard de la modernité, l'expression de forces contradictoires, comparables à la convocation par les auteurs modernistes d'images ambiguës. Comme le soulignent Malcolm Bradbury et James McFarlane :

[modernist writers] turn on ambiguous images: the city as a new possibility and an unreal fragmentation; the machine, a novel vortex of energy, and a destructive implement; the apocalyptic moment itself, the blast or explosion which purges and destroys – images, like Forster's Marabar Caves, which are potentially a synthesis of all possible experience, globally conceived, or of the empty multiplicity and anarchy of the world. It is the image of art holding transition and chaos, creation and de-creation, in suspension which gives the peculiar concentration and sensibility of Modernist art – gives it what one of the contributors in this volume calls its 'Janus-faced' quality.³⁴⁵

De même, la pièce met en scène des forces contradictoires à l'œuvre, qui opposent d'un côté une force créatrice et de l'autre une force destructrice. Ces deux forces antagonistes font coexister intégration et désintégration, ordre et chaos. Dès l'ouverture de la pièce, les didascalies rendent compte de cette friction entre ordre et désordre, confusion et clarté :

There is a tumult of noise – the brazen clang of the furnace doors as they are flung open or slammed shut, the grating, teeth-gritting grind of steel against steel, of crunching coal. This clash of sounds stuns one's ears with its rendering dissonance. But there is order in it, rhythm, a mechanical regulated recurrence, a tempo. (135)

On distingue, en dépit du bruit et de la fureur de la chaufferie, une mécanique de l'ordre, qui au milieu du chaos et de la cacophonie, offre une certaine harmonie. Les didascalies révèlent la présence d'un oxymore à travers l'expression d'un chaos réglé, unifié, d'un désordre ordonné. Ce paradoxe de la modernité contenu dans les didascalies et dans le traitement des personnages, trouve une illustration dans ce que Tom Pinkney, dans l'introduction à *Politics of Modernism* de Raymond Williams, désigne comme les « indissociables ambiguïtés de la vie urbaine moderne » :

True aesthetic modernity captures the indissociable ambiguities of modern city life: its simultaneous liberations and dissociations, its bizarre yoking of existential isolation and intense social proximity and even solidarity.³⁴⁶

³⁴⁵ Malcolm Bradbury, James McFarlane, « The Name and Nature of Modernism », in *Modernism. A Guide to European Literature. 1890-1930*, Malcolm Bradbury, James McFarlane, ed., *op.cit.* 49.

³⁴⁶ Tom Pinkney, « Editor's Introduction: Modernism and Cultural Theory », in *Politics of Modernism*, *op.cit.*, 13.

The Hairy Ape illustre le passage de la notion de groupe, d'unité, à la désolidarisation qui se caractérise par l'isolement et l'aliénation de Yank. Mais la pièce fait aussi apparaître au fil des scènes la tension entre création et démantèlement, ordre et dérèglement. On observe le contraste établi entre la force verticale représentée par les tours d'acier dans Manhattan,

(pointing to a skyscraper across the street which is in process of construction – with bravado) See dat buildin' goin' up dere? See de steel work? Steel, dat's me! Youse guys live on it and tink yuh're somep'n. But I'm *in* it, see! I'm de hoistin' engine dat makes it go up! I'm it – de inside and bottom of it! Sure! I'm steel and steam and smoke and de rest of it! It moves – speed – twenty-five stories up – and me at de top and bottom – movin'! Youse simps don't move. Yuh're on'y dolls I winds up to see 'm spin. (148)

et l'horizontalité des vitrines de la cinquième avenue, qui offrent un étalage des symboles du capitalisme :

In the rear, the show windows of two shops, a jewelry establishment on the corner, a furrier's next to it. Here the adornment of extreme wealth are tantalizingly displayed. The jeweler's window is gaudy with glittering diamonds, emeralds, rubies, pearls, etc., fashioned in ornate tiaras, crowns, necklaces, collars, etc. From each piece hangs an enormous tag from which a dollar sign and numerals in intermittent electric lights wink out the incredible prices. The same in the furrier's. Rich furs of all varieties hang there bathed in a downpour of artificial light. The general effect is of a background of magnificence cheapened and made grotesque by commercialism, a background in tawdry disharmony with the clear light and sunshine on the street itself. (144)

Ces deux passages montrent l'opposition formelle entre la superficialité des vitrines dans lesquelles le pouvoir du dollar est affiché et les tours d'acier, solides, dont l'édification est en cours, qui sont le résultat de la force et de la puissance du travail de l'ouvrier.

On voit s'affirmer, à la lumière de ces extraits, une dichotomie entre production et consommation. Dans les indications scéniques qui présentent le contenu des vitrines de la cinquième avenue, l'affichage ostensible des prix chez le joaillier et le marchand de fourrure mettent en lumière ce que Thorstein Veblen décrit lorsqu'il traite de la consommation ostentatoire (« conspicuous consumption ») :

Conspicuous consumption of valuable goods is a means of reputability to the gentleman of leisure. As wealth accumulates on his hands, his own unaided effort will not avail to sufficiently put his opulence in evidence by this method. The aid of friends and competitors is therefore brought in by resorting to the giving of valuable presents and expensive feasts and entertainments.³⁴⁷

La classe de loisir, en même temps qu'elle capitalise de l'argent, manifeste le désir d'afficher les signes de richesse, qui lui assurent, ainsi que le souligne Veblen, une forme de respectabilité. La cinquième avenue fait cohabiter une opposition distincte entre la classe de loisir, consommatrice de produits de luxe – qu'O'Neill paraît associer à l'idée d'excès et

³⁴⁷ Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, New York: Dover Thrift Editions, 1994, 47.

d'outrance – et la production, qui est le résultat du travail, de la main de l'ouvrier. O'Neill symbolise d'une part la modernité qui s'érige et qui véhicule l'idée de mouvement, comme l'attestent les propos de Yank à travers la répétition du verbe d'action « move » et d'autre part, l'immobilité de la classe de loisir, consommatrice, qui donne une impression de statisme et de stérilité (par opposition au dynamisme de l'acier et de l'ouvrier ou du soutier). Au début de la pièce, le dynamisme vertical des tours d'acier est le gage de la modernité dans lequel Yank voit la possibilité d'un sentiment d'appartenance/« belonging ». Cependant, la rencontre avec Mildred, membre de la classe de loisir, marque un point de rupture, un renversement politique à travers lequel Yank se retourne contre l'acier et contre le père de Mildred, président de « Steel Trust », qui incarne au sens large le capitalisme américain. Dans la scène 7, Yank n'envisage plus l'acier comme une énergie verticale qui s'élève dans le ciel, mais comme une force écrasante, aliénante, qu'il convient de détruire :

YANK – (...) I mean blow up de factory, de woiks, where he makes de steel. Dat's what I'm after – to blow up de steel, knock all de steel in de woild up to de moon. Dat'll fix tings! (*eagerly, with a touch of bravado*) I'll do it by me lonesome! I'll show yuh! Tell me where his woiks is, how to git there, all de dope. Gimme de stuff, de old butter – and watch me do de rest! Watch de smoke and see it move! (158)

Derrière la naïveté de Yank qui souhaite faire exploser les usines qui fabriquent l'acier, il est possible de lire un message politique formulé par le personnage de manière inconsciente, qui s'élève contre le capitalisme américain et la consommation de masse.

La ville face à l'ordre menacé

The Hairy Ape met en scène une dualité constante entre l'ordre et le désordre, qui sert de support aux divisions de classe. La scène 6, qui se déroule dans la cellule d'une prison, restitue cette tension entre d'une part, l'ordre menacé et d'autre part, la nécessité de restaurer la discipline. Dans la pénombre de la cellule, des voix anonymes de prisonniers expliquent à Yank qui sont les membres de l'I.W.W., une organisation dont il ignorait jusqu'alors l'existence. Mais c'est surtout à travers les mots d'un sénateur, dont les propos sont rapportés dans le journal, que Yank découvre les actions de l'organisation radicale. Le discours du Sénateur est donc articulé par la voix anonyme d'un prisonnier :

VOICE – (...) “There is a menace existing in this country today which threatens the vitals of *our fair Republic* – as foul a menace against the very life-blood of the *American Eagle* as was the foul conspiracy of Cataline against the eagles of ancient Rome!”
VOICE – (*disgustedly*) Aw hell! Tell him to salt de tail of dat eagle!

VOICE – (*reading*) “I refer to that devil’s brew of rascals, jailbirds, murderers and cutthroats who libel all honest working men by calling themselves the Industrial Workers of the World; but in the light of their nefarious plots, I call them the Industrious *Wreckers* of the World!”

YANK – (*with vengeful satisfaction*) Wreckers, dat’s de right dope! Dat belongs! Me for dem!

VOICE – Sssh! (*reading*) “This fiendish organization is a foul ulcer on the fair body of our *Democrasy* –”

VOICE – Democracy, hell! Give him de boid, fellers – the raspberry! (*They do.*)

VOICE – Sssh! (*reading*) “Like Cato I say to this Senate, the I.W.W. must be destroyed! For they represent an ever-present dagger pointed at the heart of *the greatest nation the world has ever known, where all men are born free and equal, with equal opportunities to all, where the Founding Fathers have guaranteed to each one happiness, where Truth, Honor, Liberty, Justice and Brotherhood of Man are a religion absorbed with one’s mother milk, taught at our father’s knee, sealed, signed, and stamped upon in the glorious Constitution of these United States!*” (*a perfect storm of hisses, catcalls, boos and hard laughter*) (152-53, nous soulignons)

Ces paroles, qui convoquent les textes fondateurs, sont formulées par un sénateur, représentant de l’ordre, mais elles sont énoncées par un prisonnier, repris de justice. De même, les symboles évoqués par le sénateur, tels que l’aigle américain, ou la notion de démocratie, chère à la nation américaine, sont détournés et raillés par les prisonniers. O’Neill offre ainsi une vision cynique du discours politique porteur de valeurs qui n’ont pas d’impact. L’usage des majuscules dans les termes « Truth, Honor, Liberty, Justice and Brotherhood of Man » renforce le traitement ironique de notions qui, dans la cellule de prison, n’offrent aucune résonance. L’auteur joue ici à dessein sur le décalage entre le caractère sérieux et solennel des valeurs américaines citées et l’incongruité du lieu où elles sont énoncées. Le discours du sénateur s’appuie sur les fondements de la république en matière d’antithèse pour souligner la menace que représente l’I.W.W., organisation radicale, subversivement renommée « Industrious Wreckers of the World ». On distingue donc dans ces paroles une opposition entre les textes fondateurs, sur lesquels reposent l’ordre, les valeurs américaines et l’idée d’exceptionnalisme et le désordre incarné par les Wobblies. Ajoutons cependant qu’O’Neill trompe les attentes du spectateur, car dans la scène suivante, c’est un tout autre visage de l’organisation qu’il nous donne à voir :

SECRETARY – (...) Only are you sure you understand what you’ve joined? It’ all plain and above board; still some guys get a wrong slant on us. (*sharply*) What’s your notion of the purpose of the I.W.W.?

YANK – Aw, I know all about it.

SECRETARY – (*sarcastically*) Well, give us some of your valuable information.

YANK – (*cunningly*) I know enough not to speak outa my toin. (*then resentfully again*) Aw, say! I’m reg’lar. I’m wise to de game. I know yuh got to watch your step wit a stranger. For all youse know, I might be a plain-clothes dick, or somep’n, dat’s what yuh’re tinkin’, huh? Aw, forget it! I belong, see? Ask any guy down to de docks if I don’t.

SECRETARY – Who said you didn’t?

YANK – After I'm 'nitiated, I'll show yuh.
 SECRETARY – (*astounded*) Initiated? There's no initiation.
 YANK – (*disappointed*) Ain't there no password – no grip nor nothin'?
 SECRETARY – What do you think this is – the Elks³⁴⁸ – or the Black Hand³⁴⁹?
 YANK – De Elks, hell! De Black Hand, dey're a lot of yellow blackstickin' Ginees. Naw. Dis is a man's gang, ain't it?
 SECRETARY – You said it! That's why we stand on our two feet in the open. We got no secrets.
 YANK – (*surprised but admiringly*) Yuh mean to say yuh always run wide open – like dis?
 SECRETARY – Exactly. (157)

Si cette représentation des membres de l'I.W.W. contredit le discours du sénateur dans la scène précédente, la manière dont Yank est accueilli dans le bureau du syndicat (raillé, puis mis à la porte) s'oppose également à l'idée d'une organisation fraternelle au sein de laquelle Yank puisse trouver le sentiment d'appartenance auquel il aspire. Les comparaisons employées par la secrétaire de l'I.W.W. (« The Elk », « The Black Hand ») visent, dans le texte d'O'Neill, à démystifier l'organisation syndicale. Ceci, ainsi que le langage très standardisé de la secrétaire – qui s'oppose au slang new yorkais utilisé par Yank – constituent une forme de distorsion de la part de l'auteur par rapport à la portée de l'organisation. L'I.W.W. qui sert d'inspiration à l'organisation fictionnelle de la pièce n'est pas seulement nationale, mais qui se veut internationale. Par contraste, l'intervention de l'I.W.W. dans la pièce se borne aux bureaux installés à New York. Cette déformation peut s'analyser comme la marque d'une forme de scepticisme de la part d'O'Neill vis-à-vis de l'organisation syndicale et des actions radicales, même s'il nous donne ici à voir une des pièces les plus engagées de son corpus.

Le dénouement de la pièce, qui suit une série de rejets, place Yank dans une ultime forme d'exclusion : l'étreinte mortelle d'un gorille dans la cage du zoo. Par cette image finale, O'Neill semble réfuter tous les grands principes qui fondent l'Amérique. Dans la société américaine moderne telle qu'elle est présentée dans *The Hairy Ape*, le Yankee (l'Américain qui symbolise la nation entière) échoue dans sa quête d'insertion et les irréductibles phénomènes d'exclusion et de marginalisation dont il est la victime sont autant de signes qui permettent à l'auteur de contredire la notion d'exceptionnalisme réclamée par le sénateur. On peut aussi voir dans cette étreinte finale avec le gorille qui engendre la mort de Yank, une critique par l'auteur du progressisme américain, critique déjà amorcée dans le discours rapporté du sénateur demandant la neutralisation des membres de l'I.W.W.

³⁴⁸ The Elks, fraternité américaine à actions sociales, fondée en 1868.

³⁴⁹ The Black Hand ou « Mano Nera », fondée au début du XXe siècle. Elle fut la première organisation criminelle italienne aux Etats-Unis.

La scène finale prend le contre-pied de la tradition progressiste qui défend l'idée d'une violence purificatrice qui amène le bien³⁵⁰. Dans cette dernière scène, O'Neill place le spectateur face à une vision qui n'est ni cathartique, ni positive, puisqu'elle vise au contraire à présenter un retournement ironique du recours à la violence tel qu'il nous est livré tout au long de la pièce. A la régression du personnage, repoussé dans les marges de la société, jusqu'à la cage du gorille, s'associe un retour symbolique à l'origine darwinienne qui repose sur la survie du plus apte. Au fil de l'intrigue, l'auteur démontre non seulement l'inutilité de la violence pour le protagoniste dans une société où il n'est plus l'individu le plus avancé (contrairement à l'ouverture de la pièce dans la chaufferie du paquebot où il était présenté comme supérieur au reste du groupe), mais aussi son impuissance à exister dans une société où « Yank » n'est plus le « Yankee », mais bien au contraire la figure primitive, l'étranger.

Cette bataille qui oppose d'un côté l'« américanité » et de l'autre, le « non-américain », l'élément hostile à la nation qu'il convient d'assujettir ou de détruire, parcourt l'histoire américaine et selon Bercovitch, c'est sur cette confrontation que se définit la nation depuis ses fondements. Il analyse la manière dont les notions de révolution et d'« américanité » s'entremêlent, jusqu'au glissement de la notion de révolution vers une acception positive, car nécessaire à l'idée de progrès. Bercovitch nous renvoie à George Bancroft, qui écrit au sujet de la dialectique « American/Un-American » :

In defining America as the battleground for the future, Bancroft also defines the terms of battle as “American” versus “un-American,” where “American” means *revolution* as progress through consensus, and “un-American” means *rebellion* as regression to cataclysm. It amounts to a sweeping co-optation of the radical impulse, in all its destructive, iconoclastic, *oppositional* potential, on behalf of *the* order established by *the* Revolution.³⁵¹

Dans *The Hairy Ape*, l'impossibilité pour Yank d'« appartenir » au groupe fait de lui un être extérieur, étranger, qu'il faut arrêter pour protéger la nation. Le renversement établi par O'Neill est d'autant plus ironique que c'est une étreinte, une inclusion, dans la cage du gorille, qui donne la mort au protagoniste. O'Neill entend ici signaler par cette étreinte grotesque qui brise au lieu d'unir, la stérilité du recours à la violence. Tandis qu'il construit un contre-discours destiné à montrer l'inutilité de la force, O'Neill déconstruit le mythe de la

³⁵⁰ On peut se référer ici à l'ouvrage de Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, déjà cité. Reprenant le mythe de la frontière pour expliquer de quelle manière l'usage de la violence traverse l'histoire américaine, Slotkin indique : « The law of nature and of progress requires that those unsuited for civilization either give way to those who bear the germs of progress or be destroyed. The same principle applies in contemporary America to the struggle between those classes of Whites who are capable of advancing the race and those who are unable to succeed in a modern society or who espouse antiprogressive values. », 48.

³⁵¹ Sacvan Bercovitch, *The Rites of Assent*, *op.cit.*, 183.

frontière et donne à voir l'anti-progression de Yank, qui apparaît, à l'inverse du pionnier, privé de conquête. Loin d'être le pionnier qui s'élance à la conquête d'un territoire vierge, Yank symbolise au contraire le « sauvage » qu'il s'agit d'anéantir puisqu'il représente une menace pour l'ordre de la société. De même, pour le sénateur, qui compare l'I.W.W. à ce qu'il désigne comme « a foul ulcer on the fair body of our Democracy », il n'existe qu'un remède : la violence (« Like Cato I say to this Senate, the I.W.W. must be destroyed! »).

Durant l'ère progressiste, le mythe de la frontière, ancré dans la culture américaine, sert de justification à l'emploi de la violence à l'encontre d'éléments jugés nuisibles. Les Westerns ont servi de support à une mise en parallèle entre le sauvage, l'Indien et les communistes, perçus comme une forme renouvelée de menace pour la nation américaine³⁵². Dans la pièce, Yank incarne quelque chose de comparable à la figure de l'Indien ; il est irrémédiablement l'élément hostile, d'abord enfermé, puis détruit. On peut ainsi voir sa destruction comme l'illustration de ce que Richard Slotkin décrit lorsqu'il montre que les éléments qui entravent les lois de la nature et du progrès doivent être éliminés, un principe appliqué, dans l'Amérique moderne, aux individus incapables de répondre aux lois du progrès. A travers l'analogie entre le soutier et le singe, on voit émerger la figure de l'étranger. Yank et les soutiers, maculés de noir, renvoient d'ailleurs l'image de personnages sortis d'un *minstrel show*, ce qui suggère un rapprochement entre le traitement primitiviste de Brutus Jones dans *The Emperor Jones* et celui de Yank dans *The Hairy Ape*. O'Neill prolonge l'étude de l'étranger, qui représente dans les deux pièces une menace à laquelle on met fin. Toutefois O'Neill offre ici une représentation non plus ethnique mais sociale. On passe ainsi du mythe du sauvage, ennemi de la nation, au travailleur aliéné, l'activiste, du communiste, membre de l'I.W.W., ennemi de la société américaine.

Le parcours régressif de Yank, détruit par la ville moderne américaine³⁵³, présente une analogie avec celui de Bud dans *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos. Il est utile

³⁵² Cela est mis en exergue par Richard Slotkin : « The exaggerations of mythic violence prepared the public mind for the acceptance of a greater license for the use of *force* and *violence* against « dangerous » social elements. The effects of this preparation can be seen in the tendency of politicians and journalists to sympathize with the perpetrators of extraordinary acts of violence (for example, lynchings and massacres) committed against racial or cultural “aliens” during a political or economic crisis. The number and kind of groups regarded as proper targets of such “understandable” (if excessive) violence grew substantially during the “Progressive Era.” », *Gunfighter Nation, op.cit.*, 191.

³⁵³ Il paraît intéressant d'opposer la conception négative de la ville américaine et plus précisément de New York, par O'Neill à sa glorification par Whitman dans le poème intitulé « Mannahatta ». La représentation déshumanisée des soutiers et celle des bourgeois de Fifth Avenue présente un contraste marquant avec la perception positive de Whitman :

« A million people – manners free and superb – open voices –
hospitality – the most courageous and friendly young
men,

de comparer la pièce d'O'Neill et le roman de Dos Passos, deux œuvres produites dans les années 1920, à un moment où le rapprochement politique et idéologique entre les deux auteurs est possible. On retrouve des affinités idéologiques entre O'Neill et Dos Passos en particulier dans les années 1910 et au début de la décennie suivante, qui s'expliquent par la fréquentation de cercles littéraires semblables et par une formation radicale commune. A l'instar de *The Hairy Ape*, *Manhattan Transfer* esquisse une représentation de New York dans laquelle la ville est un lieu de modernité qui exacerbe les quêtes de réussite et d'ascension sociale, mais également un lieu sclérosé par les vices et les maux de la société américaine moderne. Dos Passos fait de New York la scène de théâtre d'une société décadente, dans laquelle les personnages se trouvent happés et brisés par la modernité. Mais la comparaison de la pièce d'O'Neill et du roman de dos Passos permet aussi de montrer en quoi les approches des deux auteurs diffèrent. O'Neill semble décrire un mouvement inverse par rapport à Dos Passos qui brosse le portrait de personnages pour qui New York symbolise le rêve américain, « the land of opportunity »³⁵⁴. Pour Yank au contraire, le rêve américain ne se trouve pas à Manhattan, mais dans l'espace clos de la chaufferie. A l'inverse des personnages de Dos Passos qui viennent conquérir la ville, comme Bud qui demande à son arrivée dans la ville, « How do I get to Broadway ? ... I want to to get to the center of things »³⁵⁵, Yank est convaincu qu'il se trouve déjà, dans la chaufferie du paquebot, au cœur des choses (« Dey don't belong. But us guys, we're in de move, we're at de bottom, de whole ting is us! » 129). Ainsi dans *The Hairy Ape* comme dans *Manhattan Transfer*, on observe un mouvement de désillusion et une progression d'un état de confiance à une impression de désespoir. Toutefois dans la pièce, la ville n'est jamais chargée d'espoir et l'arrivée de Yank dans Manhattan correspond non pas à une volonté de réussite et de construction (identitaire, sociale), mais de revanche et de destruction de la modernité, symbole de son aliénation. En outre, si Dos Passos maintient la possibilité d'une fuite possible, d'un nouveau mouvement synonyme de recommencement à travers le départ du protagoniste à la fin du roman, dans *The Hairy Ape*, c'est la ville qui détruit littéralement le personnage et le maintient meurtri, inerte en son sein. Ainsi, le parcours de Yank, dont le nom censé refléter l'essence de la nation n'a désormais plus de sens, est celui d'un homme qui a failli dans sa quête d'intégration.

City of hurried and sparkling waters! city of spires and masts!

City nested in bays! my city! », *Leaves of Grass, op.cit.*, 586. On remarque la différence entre la manière dont la ville génère dans *The Hairy Ape* l'impossibilité d'un sentiment d'appartenance, aux notions, chez Whitman, d'inclusion, de possession, que suggère l'expression « my city ».

³⁵⁴ John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, New York: Mariner Books Edition, 2000, 41.

³⁵⁵ *Ibid.*, 4.

Verticalité et espaces claustrophobes

L'espace et la représentation de la ville dans *The Hairy Ape* rendent compte du caractère ambivalent de la modernité, à la fois source de progrès et d'exclusion. Reproduisant une structure proche de celle du théâtre expressionniste, la pièce présente une division en scènes juxtaposées – comme c'est le cas dans le drame à stations³⁵⁶ – qui définissent les différentes étapes constitutives de la quête de Yank jusqu'à son échec et sa destruction finale.

The Hairy Ape se caractérise par l'alternance de scènes d'intérieur et d'extérieur qui permettent de jouer sur la figuration de l'espace comme lieu de liberté ou d'enfermement. L'enthousiasme initial de Yank face à la société industrielle dans laquelle il fournit pourtant un travail pénible et asservissant, contredit l'impression confinée et oppressante de l'espace des soutiers que nous découvrons à l'ouverture de la pièce. Or le caractère exigü et réduit de la chaufferie est manifeste dès la première scène et l'on observe plus particulièrement une correspondance physique entre les personnages et leur environnement. En effet, l'espace modèle, déforme le corps des personnages qui se trouvent littéralement façonnés par leur environnement :

The ceiling crushes down upon the men's heads. They cannot stand upright. This accentuates the natural stooping posture which shoveling coal and the resultant over-development of back and shoulder muscles have given them. The men themselves should resemble those pictures in which the appearance of Neanderthal Man is guessed at. (121)

Le confinement et l'écrasement de l'espace scénique suggèrent le poids de l'environnement social qui s'abat sur les personnages et fabrique des corps voûtés (« stooping posture ») et hypertrophiés (« the resultant over-development of back and shoulder muscles »). On peut voir ici un rapport paradoxal entre évolution et involution : le texte donne en effet l'impression contradictoire d'un lieu dans lequel la modernité se construit, qui est aussi le lieu où les soutiers, loin de se dresser comme les tours d'acier de Manhattan – symbole de progrès – adoptent une posture voûtée qui rappelle l'homme de Neandertal, une image en contradiction avec l'âge industriel auquel ils participent.

Le traitement du rapport qu'entretiennent les personnages à leur environnement invite à considérer l'espace à la lecture du darwinisme biologique et social. Les didascalies dans la scène d'ouverture insistent sur les similarités physiques des soutiers, toutefois elles mettent aussi en relief le personnage de Yank, qui se détache du reste du groupe et fait figure de leader:

³⁵⁶ De l'allemand « Stationendrama ». Dans le théâtre expressionniste l'action est découpée en une série de courts épisodes qui se succèdent à la manière du mystère, genre théâtral médiéval.

All the civilized white races³⁵⁷ are represented, but except for the slight differentiation in color of hair, skin, eyes, all these men are alike.

The curtain rises on a tumult of sound. Yank is seated in the foreground. He seems broader, fiercer, more truculent, more powerful, more sure of himself than the rest. They respect his superior strength – the grudging respect of fear. Then, too, he represents to them a self-expression, the very last word in what they are, their most highly developed individual. (121)

Parmi les soutiers, Yank est décrit en termes de supériorité physique et psychologique. Il se singularise par sa force physique, mais il occupe également une position psychologique dominante dans le milieu des soutiers, où il fait figure de modèle. Dans la chaufferie, Yank s'impose par la force, mais également par le pouvoir du discours et des opinions qu'il impose à l'image d'un leader politique.

YANK – I'm de muscles in steel, de punch behind it! (As he says this he pounds with his fist against the steel bunks. All the men, roused to a pitch of frenzied self-glorification by his speech, do likewise.) (129)

Contrairement au vieil Irlandais Paddy, Yank sait parfaitement se conformer à son milieu. Dans la scène 1, sa harangue destinée à Paddy fait apparaître sa connaissance parfaite du milieu des soutiers : « Come on down in hell. Eat up de coal dust. Drink in de heat. It's it, see! Act like yuh liked it, yuh better – or croak yuhself » (129). A travers ces éléments présents dans les premières scènes de la pièce, on comprend que Yank est l'individu le plus apte à survivre dans l'univers difficile des soutiers. Si dans son milieu social, celui du paquebot, dans la chaufferie où les soutiers travaillent, sa supériorité physique et sociale est mise en évidence, c'est le phénomène inverse que l'on observe dès qu'il quitte son milieu d'origine. Ainsi dans la scène 5 qui a pour décor la cinquième avenue, il n'est plus l'individu de référence et loin de se distinguer du groupe, il passe inaperçu et subit l'indifférence des classes privilégiées :

(But as they seem neither to see nor hear him, he flies into a fury) Bums! Pigs! Tarts! Bitches! (He turns in a rage on the men, bumping viciously into them but not jarring them the least bit. Rather it is he who recoils after each collision. He keeps growling.) Git off de oith! G'wan, yuh bum! Look where yuh're goin', can't yuh? Git outa here! Fight, why don't yuh? Put up yer mits! Don't be a dog! Fight or I'll know yuh dead! (But without seeming to see him, they all answer with mechanical affected politeness: I beg your pardon. Then at a cry from one of the women, they all scurry to the furrier's window.)³⁵⁸ (148-49)

La juxtaposition des didascalies situées dans la scène 1 puis dans la scène 5 semble indiquer que l'intégration de Yank dans un milieu qui n'est pas son milieu d'origine est compromise par un comportement inadapté, mal ajusté aux attentes des membres de la société bourgeoise

³⁵⁷ Notons qu'à l'inverse de *The Emperor Jones* qui met en scène un personnage noir, ici O'Neill choisit de représenter le versant primitif de l'individu, en limitant sa représentation à des personnages blancs.

³⁵⁸ Il est important de souligner ici l'opposition linguistique frappante entre Yank et la bourgeoisie de Manhattan.

américaine. Loin de la chaufferie du paquebot, la force, la supériorité physique ne permettent pas la survie de Yank ; c'est au contraire son recours systématique à la violence qui le condamne à l'exclusion et à l'enfermement. Il y a là une transcription ironique du darwinisme biologique et social, car l'individu le plus évolué du groupe est décrit au moyen d'une métaphore simienne. Paradoxalement, plus le soutier se développe, plus il devient primitif. Le discours de Paddy permet d'identifier l'âge préindustriel où le marin était libre (« And wid the day done, in the dog watch, smoking me pipe at ease, the lookout would be raising land maybe, and we'd see the mountains of South Americy wid the red fire of the setting sun painting their white tops and the clouds floating by them! » 127), par opposition à l'ère industrielle, aliénante pour le marin, ainsi décrite par Paddy : « caged in by steel from a sight of the sky like bloody apes in the Zoo! » (127).

La symbolisation de l'espace participe à la représentation de la société américaine moderne et c'est dans une société verticale que le spectateur est immédiatement plongé. On note en effet la verticalité du bateau dès les premières scènes, ainsi que la verticalité de la ville, qui comme nous l'avons remarqué, est le signe de la modernité qui s'élève. Par cette verticalité omniprésente, du paquebot à Manhattan à travers la représentation des gratte-ciel de la ville, O'Neill déconstruit la notion de rêve américain incarnée par la génération précédente. Fils d'ouvrier, le père de Mildred a su construire sa fortune et son succès, offrant un exemple caractéristique de la figure du « self-made man », modèle de réussite américaine par excellence. A l'inverse, dans cette Amérique moderne socialement stratifiée et hermétiquement divisée, une telle idée de progression sociale n'est pas à la portée de Yank, sous-produit d'une société capitaliste nourrie par la production et la consommation de masse. C'est à travers la figure du Yankee qu'O'Neill introduit une contre-vision de la notion de progrès dans l'Amérique moderne des années 1920.

Dans les premières scènes, l'axe vertical qui structure le bateau est le reflet d'une stratification sociale qui repose sur un système de séparation étanche et régulée qui maintient chaque catégorie sociale dans l'ignorance de l'autre. A l'ouverture de la pièce, O'Neill nous emmène en premier lieu dans les bas-fonds de la société, parmi les soutiers qui alimentent la chaufferie du bateau et qui, de fait, occupent un espace atrophié, étouffant, sans ouverture sur l'extérieur. Dans la scène suivante, le spectateur remonte cet axe vertical et accède au pont supérieur, qui s'ouvre sur l'océan, un espace de liberté et d'oisiveté réservé aux passagers de la première classe. O'Neill crée des contrastes visuels et spatiaux, pour souligner avec plus de force les disparités sociales. La scène suivante correspond à la rencontre inhabituelle des occupants du pont supérieur et de la chaufferie.

Pour Mildred, plonger dans la chaufferie du bateau signifie pénétrer dans une forme d'inconscient où logent les peurs. Sa fascination pour la chaufferie est manifeste dans ce passage dans lequel elle insiste avec fermeté pour garder la robe blanche immaculée qu'elle porte, pour pénétrer dans l'espace noir et brûlant de la chaufferie :

SECOND ENGINEER – (*forcing a smile*) Well, you'll find it hot enough where you're going.

MILDRED – Do you mean hell?

SECOND ENGINEER – (*flabbergasted, decides to laugh*) Hoho! No, I mean the stokehole.

MILDRED – My grandfather was a puddler. He played with boiling steel.

SECOND ENGINEER – (*all at sea – uneasily*) Is that so? Hum, you'll excuse me, ma'am, but are you intending to wear that dress?

MILDRED – Why not?

SECOND ENGINEER – You'll likely rub against oil and dirt. It can't be helped.

MILDRED – It doesn't matter. I have lots of white dresses.

SECOND ENGINEER – I have an old coat you might throw over –

MILDRED – I have fifty dresses like this. I will throw this one into the sea when I come back. That ought to wash it clean, don't you think?

SECOND ENGINEER – (*doggedly*) There's ladders to climb down that are none too clean – and dark alleyways –

MILDRED – I will wear this very dress and none other.

SECOND ENGINEER – No offense meant. It's none of my business. I was only warning you –

MILDRED – Warning? That sounds thrilling. (133-34)

Les dédales sombres et inquiétants, les risques de souillure et la chaleur étouffante qui l'attendent en bas dans la chaufferie symbolisent une manière pour Mildred d'aller au devant des peurs et de visiter un inconscient primitif. La fascination pour le prolétariat (perçu de manière primitive), qui conduit Mildred dans l'espace menaçant de la chaufferie, reflète dans une certaine mesure la volonté moderniste de visiter – sur le mode fictionnel – les bas-fonds de la société, dans lesquels le soutier renvoie une image primitive, exotique comparable à celle renvoyée par le personnage noir.

Si O'Neill est, à l'image des auteurs modernistes, fasciné et inspiré par la figure primitive qu'il voit dans l'homme noir ou dans l'homme des bas-fonds, c'est plus tôt, dans les années de jeunesse qu'il faut retracer cet intérêt. A 21 ans, O'Neill parcourt le monde et ses voyages en mer le conduisent en Amérique du Sud. A Buenos Aires, il vit comme un vagabond, ainsi qu'il le raconte lors d'une interview : « I landed in Buenos Aires a gentleman so-called, and wound up a bum on the docks ... »³⁵⁹. On peut imaginer que dans un contexte

³⁵⁹ O'Neill, cité dans dans Arthur et Barbara Gelb, *Life With Monte Cristo, op.cit.*, 231. (La source n'est pas donnée.) Dans une lettre adressée à Arthur Hobson Quinn, O'Neill donne le détail de son expérience en mer et à quai de 1909 à 1913 : « Sailed from Boston for Buenos Aires on Norwegian Barque – 65 days out of sight land. Then remained in Buenos Aires for year or so – worked with Westinghouse Electric Co., Swift Packing Co., Singer Sewing Machine Co., at different times (This was in years 1910-11). Worked on cattle boat voyage from Buenos Aires to Durban, South Africa and return. Then was “on the

marqué par l'influence des mouvements modernistes, qui font de la rencontre avec l'exotique et le primitif un thème privilégié, l'expérience de jeunesse d'O'Neill a pu alimenter l'imaginaire primitif nécessaire à la peinture des soutiers de *The Hairy Ape*. Dans la lignée des auteurs modernistes, O'Neill joue simultanément sur deux aspects tout à fait au cœur des intérêts modernistes : le primitif d'une part et la ville d'autre part, avec les notions de dynamisme et d'énergie qui lui sont associées. Raymond Williams met en évidence le fonctionnement de cet intérêt moderniste pour la figure de « l'autre » :

These appeals to the 'Other' – in fact highly developed arts of their own places – are combined with an underlying association of the 'primitive' and the 'unconscious'. At the same time, however, and very marked in the competition between these movements, there is a virtually unprecedented emphasis on the most evident features of a modern urban industrialized world: the city, the machine, speed, space – the creative engineering, *construction* of a future.³⁶⁰

Dans la pièce, l'attrait pour l'exotisme de la figure primitive, le motif urbain, générateur de modernité, de vitesse et d'énergie sont parfaitement imbriqués. Mais O'Neill nous donne à voir les deux facettes de la modernité : la ville produit des tours et de l'acier et en même temps, elle écrase les classes sociales situées au bas de la pyramide.

The Hairy Ape traduit l'idée de rétrécissement de l'espace scénique par la mise en scène d'espaces condensés et confinés ; à cette exigüité s'ajoute la notion d'enfermement, figurée à travers la métaphore de la cage qui constitue l'un des motifs les plus forts de la pièce. La représentation de l'environnement des soutiers, des cabines à la chaufferie, tel un espace carcéral, contribue à une impression d'enfermement. Les didascalies évoquent tour à tour la cage qui enferme l'animal (« *the bewildered, furious, baffled defiance of a beast in a cage* », 121) et la cellule de prison qui isole le détenu (« *All the men jump up mechanically, file through the door silently close upon each other's heels in what is very like a prisoner's lockstep* », 129). Si les signes d'incarcération sont présents dès les premières lignes de la pièce, ceux-ci s'intensifient à mesure que l'action progresse, de sorte que l'on observe le passage de la cage symbolique des soutiers, à des cages de plus en plus concrètes, telles que la cellule de prison dans la scène 6 et la cage du gorille dans la scène finale. Or cette progression d'une cage subjective vers une cage plus objective et concrète se trouve intimement liée à l'évolution sémantique de l'acier dans la pièce. Dans les premières scènes, l'acier, en d'autres

beach" for considerable period in Buenos Aires, no job, eating and place to sleep intermittent. Finally returned home, ordinary seaman on British tramp steamer to New York. After period in New York loafing became able seaman on American Line, steamers New York and Philadelphia. This was my last experience as sailor. », Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Arthur Hobson Quinn, 13 juin 1922, 170.

³⁶⁰ Raymond Williams, *Politics of Modernism, op.cit.*, 53.

termes, le medium des soutiers, est perçu par Yank comme le signe de son appartenance à la société industrielle américaine et comme l'apanage de la modernité. Le glissement sémantique progressif du medium, de l'acier, d'une acception positive vers une acception négative, s'accompagne d'une recrudescence du motif de la cage. La connotation de l'acier évolue au cours de l'action : il cesse de symboliser le medium, l'essence du moderne et du progrès et devient l'emblème de l'aliénation de Yank, asservi par la société industrielle qui enferme les ouvriers dans un système de production de masse. La scène 6 révèle ce renversement sémantique :

Steel – where I thought I belonged – drivin' trou – movin' – in dat – to make *her* – and cage me in for her to spit on! (...) He made dis – dis cage! Steel! *It* don't belong, dat's what! Cages, cells, locks, bolts, bars – dat's what it means! – holdin' me down wit him at de top! (154)

O'Neill file la métaphore de la cage et offre, de manière sous-jacente, une lecture métathéâtrale de la scène américaine. En représentant l'évolution du medium (l'acier) dans la pièce, d'abord source de fierté et de contentement pour Yank, puis symbole de son assujettissement et de son asservissement, O'Neill pourrait suggérer une mise en abyme avec son propre parcours : le medium, tout d'abord source de liberté dans la période bohème, présente des contraintes dans l'industrie culturelle de Broadway. L'auteur semble esquisser un parallèle entre le soutier/l'ouvrier des classes populaires – instrument de la machine capitaliste – et l'artiste, soumis à un medium contrôlé par un système commercial. En appliquant cette métaphore de la cage au soutier de New York, on peut imaginer qu'O'Neill propose simultanément une lecture métadramatique visant à dénoncer les limitations (artistiques, idéologiques) de la scène américaine, qui emprisonne les auteurs dramatiques dans des systèmes de production complexes, invariablement conditionnés par l'argent et la rentabilité. En effet, *The Hairy Ape* est une pièce qui concrétise le changement de statut d'O'Neill et son intégration dans l'industrie culturelle de Broadway. Avec une telle pièce, il n'est plus l'artiste bohème amateur, mais un auteur au service d'une industrie culturelle dont l'emprise s'étend sur le pays.

La réplique de Yank dans la scène finale (« Where do I fit in ? (...) In de cage, huh ? » 163), avec pour seul interlocuteur, le gorille qui quelques instants plus tard, l'étreint mortellement, semble d'autant plus prophétique qu'en 1926, quatre ans après la production de *The Hairy Ape*, O'Neill écrit à Kenneth Macgowan : « And like Yank in *The Hairy Ape*, I question the moon above Broadway dolefully “Where do I get off at? Where do I fit in ? »³⁶¹.

³⁶¹ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Kenneth Macgowan, 7 août 1926, 209.

Par extension, on pourrait voir le rétrécissement et le confinement de l'espace scénique, ainsi que la réflexion sur l'inadéquation à un nouveau milieu (lors du passage de la chaufferie à Manhattan), comme la figuration de l'entrée de l'auteur dans la culture *mainstream*. Cette entrée dans l'ordre *mainstream* suppose, à l'image du corps des soutiers modelé par l'environnement de la chaufferie, la nécessité pour l'auteur de façonner son théâtre aux exigences requises par ce nouveau milieu. La représentation de l'espace dans la pièce rend compte d'une progression qui rappelle la progression personnelle de l'auteur de la période bohème jusqu'à son entrée dans un système commercial. Notons le passage pour Yank d'un lieu clos, fermé, protégé tel que la chaufferie du paquebot – qui, malgré la réprobation de Paddy, permet le déploiement d'un sentiment communautaire³⁶² – aux rues de Manhattan, artificielles et déshumanisées, à l'image de Fifth Avenue avec ses lumières qui clignotent, ses vitrines qui affichent des étiquettes ostentatoires aux prix exorbitants, ses décors superficiels avec ses personnages fardés, faisant l'effet d'une scène de théâtre sur laquelle on place des marionnettes et des décors factices. Cette progression presque métathéâtrale de Yank comme acteur (dans la chaufferie) puis comme spectateur (dans les rues de Manhattan) peut ainsi faire écho à la progression individuelle d'O'Neill comme auteur de son texte puis comme spectateur forcé de suivre les prescriptions et les restrictions d'une scène et d'un public *mainstream*.

The Hairy Ape, qui marque la transition entre ces deux moments, offre une intrigue dont la résonance est d'autant plus emblématique qu'elle illustre le passage de la communauté (la communauté des soutiers/ la communauté des Provincetown Players) au système (la société capitaliste américaine/ l'industrie culturelle de Broadway).

2.2.3. Modernité et communauté : inclusion vs exclusion

La communauté du medium

La société américaine décrite par O'Neill dans *The Hairy Ape*, qui a pour toile de fond la métropole new yorkaise, est une société multiculturelle marquée par la présence de travailleurs immigrés. O'Neill restitue cette particularité cosmopolite et polyphonique des

³⁶² Il conviendrait ici de prendre littéralement l'expression « I belong » comme la possibilité d'adhérer à la communauté.

bas-fonds dès les premières répliques de la pièce qui reconstruisent une mosaïque de voix et d'accents laissant transparaître le caractère composite de l'univers des soutiers :

VOICES – Gif me trink dere, you!
'Ave a wet!
Salute!
Gesundheit!
Skoal!
Drunk as a lord, God stiffen you!
Here's how!
Luck!
Pass back that bottle damn you!
Pourin' it down his neck!
Ho, Froggy! Where the devil have you been?
La Touraine
I hit him smash in yaw, py Gott!
Jenkins – the First – he's a rotten swine –
And the coppers nabbed him – and I run –
I like peer better. It don't pig head gif you.
A slut, I'm sayin'! She robbed me aslape –
To hell with 'em all!
You're a bloody liar!
(...) Bloody Dutchman!
Tonight on the for'ard square.
I'll bet on Dutchy.
He packa da wallop, I tella you!
Shut up, Wop!
No fightin', maties. We're all chums, ain't we?
(...) Py Yesus, I vish somepody take my first vatch for me!
Gittin' seasick, Square-head?
Drink up and forget it!
What's in your bottle?
Gin.
Dot's nigger trink.
Absinthe? It's doped. You'll go off your chump, Froggy!
Cochon!
Whisky, that's the ticket!
Where's Paddy?
Going asleep.
Sing us that whisky song, Paddy.³⁶³ (121-123)

Ces fragments de discours, recueillis dans la cacophonie du poste d'équipage des soutiers, portent la trace de la diversité culturelle présente parmi les classes populaires en conséquence des vagues d'immigration vers les Etats-Unis au début du XXe siècle. La métropole new yorkaise renferme en son sein des travailleurs immigrés venus de toute l'Europe, comme l'illustre cet extrait, polyphonique, caractérisé par la richesse des langues et

³⁶³ L'extrait frappe par sa forme analogue à celle d'un poème. Cet assemblage de voix peut être mis en parallèle avec la poésie de Whitman, inventeur du vers libre. Ce mélange de langues qui caractérise ce montage de voix nous donne aussi à voir quelque chose de comparable à « The Waste Land » de T.S. Eliot, qui constitue un modèle caractéristique de polyglossie.

des accents. Si la ville est un lieu cosmopolite, elle est aussi un vecteur d'isolement et d'exil. Dans la pièce, les soutiers immigrés ont pour caractéristique commune l'absence de foyer. Yank lui-même, qui a quitté la maison familiale lorsqu'il était jeune, se trouve dans une situation tout à fait semblable à celle des soutiers immigrés sans attaches. Le poste d'équipage et la chaufferie font ainsi fonction de foyer et le travail des marins donne forme et sens à leur quête d'auto-définition.

O'Neill met en scène la figure de l'émigré, déraciné et exclu dans un décor urbain, un personnage privilégié par la littérature moderniste. Raymond Williams s'interroge sur le lieu et le moment où se mettent en place les pratiques modernistes et met en relation la métropole, convergence des flux migratoires et l'arrivée d'artistes émigrés, en quête d'intégration. A travers l'analyse du phénomène d'isolement et d'aliénation des immigrés au sein de la métropole, Williams note la formation, parmi les artistes immigrés, de ce qu'il définit comme « la communauté du medium ». Selon lui, la communauté du medium permet à l'artiste immigré et isolé de former des liens avec d'autres artistes immigrés vivant une situation analogue. Liés par le medium, les artistes trouvent la possibilité d'accéder à cette notion « d'appartenance/belonging » développée de manière récurrente dans *The Hairy Ape*. Williams décrit ainsi les fondements de la communauté du medium :

Liberated or breaking from their national or provincial cultures, placed in quite new relations to those other native languages or native visual traditions, encountering meanwhile a novel and dynamic common environment from which many of the older forms were obviously distant, the artists and writers and thinkers of this phase found the only community available to them: a community of the medium; of their own practices.³⁶⁴

Si l'artiste immigré trouve dans le medium l'ultime possibilité de s'unir aux autres et d'intégrer une communauté formée autour de pratiques communes, O'Neill figure un phénomène similaire dans *The Hairy Ape*. Dans la pièce, il ne s'agit plus d'analyser la manière dont le medium forge une communauté artistique, mais comment, de manière tout à fait identique, l'acier, la chaufferie, les machines, unissent les travailleurs, à l'image des artistes liés par leurs pratiques. Jusqu'à l'arrivée de Mildred dans la chaufferie, on observe, en dépit du désordre apparent, l'impression de cohésion qui se dégage du poste d'équipage. C'est le medium (l'acier) qui unifie et qui donne sens à l'ensemble fragmenté et déstructuré, de telle sorte que dans la scène 3, avant l'arrivée de Mildred, on peut distinguer, malgré le bruit et le chaos qui règnent dans la chaufferie, une impression d'unité (« *But there is order in it, a mechanical, regulated recurrence, a tempo* », 135) que l'on peut attribuer à la communauté du medium.

³⁶⁴ Raymond Williams, *op. cit.*, 45.

Par la polyglossie formée par l'ensemble des voix des soutiers, dont l'assemblage fait écho à la construction d'un poème moderniste, ou par la régularité qui ressort de la polyphonie et du chaos musical de la chaufferie, O'Neill semble tisser un lien étroit entre deux types de medium : le medium des travailleurs et le medium littéraire, artistique. Mettant en évidence la régularité mécanique des corps des soutiers, qui travaillent à l'unisson et font corps avec leurs outils (« *handling their shovels as if they were part of their bodies* », 135), O'Neill fabrique un ensemble tout à fait comparable au film muet, le *Ballet Mécanique* (1924), d'inspiration dadaïste, par le compositeur George Antheil³⁶⁵ et mis en scène par Fernand Léger et Dudley Murphy. L'univers industriel et musical créé par O'Neill permet ainsi un lien avec le *Ballet Mécanique*. A l'image du chaos sonore de la chaufferie du paquebot, celui-ci repose – outre l'orchestration traditionnelle composée d'instruments classiques tels que le piano, le xylophone et les percussions – sur la présence d'instruments inhabituels comme les hélices d'avion et les timbres électriques, destinés à produire une musique industrielle. Antheil produit un assemblage de bruits et de sons et donne la préférence aux instruments en lieu de danseurs. C'est une impression similaire qui se dégage du « ballet mécanique » d'O'Neill dans lequel les soutiers semblent réifiés et se meuvent selon un rythme régulier et cadencé qui fait écho au bruit des pelles : « *The men shovel with a rhythmic motion, swinging as on a pivot from the coal which lies in heaps on the floor behind to hurl it into the flaming mouths before them* » (135). L'organisation musicale de la chaufferie, l'ordre qui se dégage du chaos, invitent à considérer l'auteur comme un arrangeur, dont le rôle est d'accorder les différentes tonalités de l'ensemble.

Si Whitman imagine l'Amérique telle un poème, un chant (« I Hear America Singing ») révélant l'harmonie nationale³⁶⁶, O'Neill se concentre au contraire sur les dissonances, la cacophonie, pour tenter de faire ressortir les fragments, les éléments éclatés, rejetés. En dépit de la polyglossie du milieu, les soutiers trouvent donc dans le medium, dans les pratiques qui les unissent, une musique commune, un langage commun et par extension, une communauté. Sans la communauté du medium, les soutiers constituent un ensemble

³⁶⁵ George Antheil est un pianiste et compositeur américain. Dans les années 1920, il s'installe à Paris, où il fréquente les cercles artistiques et littéraires de personnalités telles que James Joyce, Ezra Pound, Man Ray, Picasso, Gertude Stein et Salvador Dali.

³⁶⁶ « I hear America singing, the varied carols I hear,

(...)

Each singing what belongs to him or her and to none else,
The day what belongs to the day – at night the party of
young fellows, robust, friendly,

Singing with open mouths their strong melodious songs. », Walt Whitman, « I Hear America Singing », in *Leaves on Grass*, *op.cit.* 174.

désolidarisé de voix, de fragments anonymes. A l'inverse, unis autour de l'acier, pris non plus de manière séparée et anonyme, mais comme un groupe, ils forment un ensemble cohérent et soudé. Cette communauté du medium est mise en danger par l'intrusion inattendue et hostile de Mildred, membre de la bourgeoisie, dont la visite de la chaufferie s'accompagne de mépris et de condescendance. Sa visite des bas-fonds et sa rencontre avec Yank marquent un point de rupture à partir duquel la communauté du medium ne fonctionne plus. Ce moment marque un renversement : le glissement sémantique de « belong » de la forme affirmative (« I belong ») à la forme négative, dans la dernière scène (« I couldn't belong in dat », 161). Les errances de Yank sont ainsi le résultat de l'échec de la communauté, mise à mal par la rencontre de la bourgeoisie et de la classe ouvrière.

La communauté des soutiers unie par l'acier dissimule une autre communauté du medium : celle de l'auteur avec les Provincetown Players. C'est aussi le medium qui forme le théâtre bohème, façonné et soudé par des pratiques artistiques et esthétiques communes. A l'image des soutiers, c'est la forme qui crée le groupe. Même s'il s'agit de deux types de communautés très dissemblables, l'une étant le produit d'un projet utopique, l'autre étant prise dans un rapport de classe, on assiste dans les deux cas à l'échec de la communauté du medium, un échec conditionné à chaque fois par un fonctionnement capitaliste. Le groupe des soutiers est le produit d'un système dans lequel les travailleurs participent à la production de masse. L'intrusion de Mildred, la fille du président de « Steel Trust » (un acteur principal de cette société capitaliste), constitue l'élément déclencheur qui précipite Yank (le leader du groupe) hors de la communauté. La pièce offre une sorte de préfiguration de l'échec à venir du théâtre des Provincetown Players, puisque le succès de *The Hairy Ape* notamment et les dissensions idéologiques concernant l'organisation du groupe, mettent fin aux Provincetown Players. Dans une lettre écrite en 1928, au moment de la production de *Strange Interlude*, O'Neill évoque de manière sous-jacente la question de l'éclatement de la communauté des Provincetown Players en soulignant la force corruptrice inhérente à l'appel commercial de Broadway :

I know from experience – none better! – that there is nothing more liable to corrupt the integrity of an art theatre, to reduce it from an unselfish compact group impulse to a disintegrated selfish striving of individuals, than bucking the uptown New York Theatre game. The Theatre Guild is the only organization that has done this successfully without losing sight of its aim – and it took many years of battling development in New York to accomplish this.³⁶⁷

³⁶⁷ Eugene O'Neill, in *Selected Letters*, lettre à Gilmor Brown, 15 septembre 1928, 316. Gilmor Brown est le directeur du Pasadena Community Theatre. C'est ce théâtre qui met en scène en avril 1928 la pièce *Lazarus Laughed* de Eugene O'Neill.

Cette déclaration fait ressortir la dissolution du medium (« art theatre ») dans la quête aveugle de promotions artistiques personnelles (« a disintegrated selfish striving of individuals ») promises par Broadway.

The Hairy Ape dessine une transition notable entre le lieu clos et protégé de la chaufferie, qui permet le déploiement d'un sentiment communautaire de solidarité et de cohésion et la société américaine moderne qui favorise des comportements individualistes. Si dans la pièce, la communauté du medium se fracture dès lors que le medium est remis en question, la communauté idéale des Provincetown Players est, selon des modes assez semblables, dissoute par l'évolution du sens attribué aux pratiques théâtrales. Une telle comparaison fait apparaître un conflit entre deux éléments : le principe unificateur et structurant du medium, qui permet de fédérer une communauté et des systèmes de masse (production de masse dans l'Amérique industrialisée et culture de masse, mise en œuvre par les industries culturelles telles que Broadway et Hollywood.). Au-delà de l'échec de la quête d'appartenance, *The Hairy Ape* suggère l'impuissance de la communauté du medium face à des systèmes aliénants. Le personnage de Yank, dont le sentiment d'aliénation surgit dès que le medium cesse de produire du sens, représente une sorte de projection de l'auteur, qui tente, dans les années 1920 alors que les Provincetown Players sont voués à disparaître, de donner sens au medium en dehors de la communauté qui l'a formé.

Langage et exclusion

Les pièces de l'œuvre de jeunesse, ainsi que celles situées au cœur de la transition entre la période amateur et le passage à la scène professionnelle (*The Emperor Jones*, *The Hairy Ape*) mettent en évidence l'usage caractéristique d'une langue plurivocale qui reflète l'hétérogénéité et le multiculturalisme de la société américaine. Dans la période bohème et au début de la période médiane, l'emploi des formes dialectales traduit les affinités de l'auteur avec les catégories ethniques et sociales exclues. Dans *The Hairy Ape*, l'emploi du dialecte ne fait plus apparaître – comme dans *The Emperor Jones* – le rapport entre ethnicité et exclusion, mais sert à illustrer les conflits de classe.

La pièce se caractérise, comme on l'a vu, par une pluralité de voix qui témoignent du caractère cosmopolite de New York, mais c'est aussi l'usage persistant du dialecte new

yorkais qui frappe. La juxtaposition des langages (de l'anglais standard au dialecte new yorkais en passant par l'anglais des soutiers étrangers), renvoie à des cloisonnements linguistiques et sociaux. Les variétés d'anglais dérivées de langues étrangères sont localisées géographiquement ; elles sont restreintes au seul espace de la chaufferie du paquebot qui accueille des travailleurs immigrés. O'Neill établit un contraste linguistique entre la chaufferie qui constitue un univers plurilingue et les rues de Manhattan, marquées par une standardisation de la langue. Pour Joseph Freeman, la langue est un signe marquant du conflit entre la culture d'origine et la culture d'adoption : « The conflict of cultures grows acute as we develop new interests, and language itself becomes the symbol and index of the conflict. »³⁶⁸. Mais il souligne aussi la manière dont les Etats-Unis se construisent sur l'idée de pluralité : « How could you become an American ? There were so many kinds of Americans. »³⁶⁹. On observe donc la tension entre d'une part la pluralité de voix qui témoignent du caractère cosmopolite de la ville et de la nation et de l'autre, la volonté d'homogénéisation de la langue et de la culture, qui s'exprime dans ces pièces de la période *mainstream*, par une désintégration des phénomènes dialectaux. Si la représentation des personnages et de l'espace est soumise à un éclairage expressionniste, le traitement linguistique révèle une exigence réaliste. Dans la pièce, la langue la plus représentée est celle de Yank, locuteur du dialecte new yorkais. Les caractéristiques de cet idiome sont analysées par H.L. Mencken :

The common people of New York City have a dialect of their own, first described scientifically by Dr. E.H. Babbitt of Columbia in 1896. Its most notable peculiarity lies in the pronunciation of the *e*-sound before *r*, as in *bird*, *third*, *first*, *nerve*, *work*, *earnest*, *curve*, *girl*, *perfect* and *pearl*, which become something that is usually represented as *boird*, *thoid*, *foist*, *noive*, *woik*, *oinest*, *coive*, *goil*, *poifect* and *poil*. Contrariwise, the true *oi*-sound, as in *oyster*, *noise* and *Boyd*, gets a touch of the *r*, and in print these words are often given as *erster*, *nerz* and *Byrd*.³⁷⁰

La particularité phonétique du son *e* devant la consonne *r* telle que Mencken la décrit est fidèlement retranscrite par O'Neill dans des énoncés du type « Who give her de *noive* to look at me like dat ? » (142), ou « What does a *scoit* like her mean, huh ? » (142), une particularité déjà présente dans les pièces antérieures, notamment dans les pièces marines déjà citées.

Le dialecte et les variétés d'anglais dérivées de langues étrangères telles que l'allemand, le français ou le norvégien sont, dans la pièce, socialement connotés et servent à représenter les membres de la classe des soutiers. L'anglais standard est donc isolé et

³⁶⁸ Joseph Freeman, *An American Testament*, *op.cit.*, 30.

³⁶⁹ *Ibid.*, 30.

³⁷⁰ H.L. Mencken, *The American Language*, *op.cit.*, 367.

spatialement restreint au pont supérieur réservé aux passagers de la première classe ainsi qu'aux rues de Manhattan. Le découpage scénique morcelé renforce cette impression de cloisonnement et le passage de la scène 1 à la scène 2 dévoile la transition entre deux univers sociaux et de fait, linguistiques, très distincts :

PADDY – (...) Is it one wid this you'd be, Yank – black smoke from the funnels smudging the sea, smudging the decks – the bloody engines pounding and throbbing and shaking – wid divil a sight of sun or a breath of clean air – choking our lungs wid coal dust – breaking our backs and hearts in the hell of the stokehole – feeding the bloody furnace – feeding our lives along wid the coal, I'm thinking – caged in by steel from a sight of the sky like bloody apes in the Zoo! (*with a harsh laugh*) Ho-ho, divil mend you! Is it to belong to that you're wishing? Is it a flesh and blood wheel of the engines you'd be?

YANK – (*who has been listening with a contemptuous sneer, barks out the answer*) Sure ting! Dat's me! What about it? (127)

(...)

MILDRED – (*looking up with affected dreaminess*) How the black smoke swirls back against the sky! Is it not beautiful?

AUNT – (*without looking up*) I dislike smoke of any kind.

MILDRED – My great-grandmother smoked a pipe – a clay pipe.

AUNT – (*ruffling*) Vulgar! (129-130)

A travers l'assemblage de ces deux scènes on voit se dessiner l'écart entre la forme standardisée et la forme dialectale, mais également entre les registres de langue. Alors que le discours des soutiers révèle une langue crue et grossière, le discours de Mildred et de sa tante est policé, aseptisé et sert de support à des conversations frivoles, qui tranchent avec les conversations des soutiers centrées sur la question vitale du travail. Veblen, dans *The Theory of the Leisure Class* met en évidence la différence entre le travail, signe d'infériorité sociale (« The performance of labour has been accepted as a conventional evidence of inferior force »³⁷¹) et les loisirs réservés aux classes supérieures (« a life of leisure is the readiest and most conclusive evidence of pecuniary strength, and therefore of superior force ; provided always that the gentleman of leisure can live in manifest ease and comfort. »³⁷²). O'Neill nous donne à voir une critique de cette classe de loisir qui détruit les membres du prolétariat, à travers la descente de Mildred dans la chaufferie et sa réaction d'effroi et de mépris vis-à-vis des soutiers. On peut à cet égard voir un parallèle entre Mildred, pour qui la descente dans la chaufferie constitue un amusement et le couple Daisy/Tom Buchanan dans *The Great Gatsby*. Fitzgerald y dépeint le portrait similaire de membres des classes privilégiées, pour qui le pouvoir de l'argent sert à briser les individus :

³⁷¹ Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, op.cit., 25.

³⁷² *Ibid.*, 25.

They were careless people, Tom and Daisy – they smashed up things and creatures and retreated back into their money or whatever it was that kept them together, and let other people clean up the mess they had made...³⁷³

Chez O’Neill, les oppositions de classe passent également par le choc de deux univers socio-linguistiques, comme en témoigne la scène 3 :

YANK – (...) Toin off dat whistle! Come down outa dere, yuh yellow, brass-buttoned, Belfast bum, yuh! Come down and I’ll knock yer brains out! Yuh lousy, stinkin’, yellow mut of a Catholic-moiderin’ bastard! Come down and I’ll moider yuh! Pullin’ dat whistle on me, huh! I’ll crash yer skull in! I’ll drive yer teet’ down yer troat! I’ll slam yer nose trou de back of yer head! I’ll cut yer guts out for a nickel, yuh lousy boob, yuh dirty, crummy, muck-eatin’ son of a – (*Suddenly he becomes conscious of all the other men staring at something directly behind his back. He whirls defensively with a snarling, murderous growl, crouching to spring, his lips drawn back over his teeth, his small eyes gleaming ferociously. He sees Mildred, like a white apparition in the full light from the open furnace doors. He glares into her eyes, turned to stone. As for her, during his speech she has listened, paralyzed with horror, terror, her whole personality crushed, beaten in, collapsed, by the terrific impact of this unknown, abysmal brutality, naked and shameless. As she looks at his gorilla face, as his eyes bore into hers, she utters a low, choking cry and shrinks away from him, putting both hands up before her eyes to shut out the sight of his face, to protect her own. This startled Yank to a reaction. His mouth falls open, his eyes grow bewildered.*)

MILDRED – (*about to faint – to the engineers, who now have her one by each arm – whimperingly*) Take me away! Oh, the filthy beast! (*She faints (...)*) (137)

Ce passage met en lumière, dans un jeu caricatural, la manière dont le dialecte véhicule la peur de l’ouvrier des bas-fonds. O’Neill marie dialecte et brutalité et montre la supériorité physique de Yank à travers la disproportion des discours. Son discours est un flot monosyllabique ininterrompu, dont l’impact sémantique, acoustique et visuel, laisse Mildred sans voix, d’où le geste symbolique par lequel elle se couvre les yeux, comme pour faire taire la vision, l’impact visuel des mots qu’elle vient d’entendre. Ce passage est particulièrement révélateur, puisqu’O’Neill nous donne à voir une scène qui préfigure la rencontre entre King Kong et Ann Darrow dans le film de Meriam C. Cooper de 1933. *The Hairy Ape* (dans cette scène qui concrétise la rencontre entre la belle et la bête) repose sur un symbolisme tout à fait comparable à celui du film. Mildred Douglas et Ann Darrow adoptent la même position de recul par rapport à la figure menaçante (Yank/le gorille). La symétrie des images favorise la comparaison; on trouve dans les deux cas la jeune femme, vêtue de blanc, à gauche de la « bête », qu’elle essaie de repousser par un geste de la main. La vision du monstre suscite la même réaction d’effroi, avec d’un côté, l’impossibilité pour Mildred d’articuler des sons (d’où le cri étouffé) et de l’autre, les hurlements stridents d’Ann à la vue de King Kong.

³⁷³ F.S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*, London: Penguin Books, 1994, 186.

Cette rencontre entre la « belle » et la « bête » offre une parodie de la rencontre telle qu'on peut la trouver dans les Westerns entre la jeune femme raffinée et l'homme brutal. Richard Slotkin analyse ce type d'union *a priori* antagoniste en prenant pour exemple *Hell's Hinges* (1916) réalisé par Charles Swickard :

Tracey may be a kind of Noble Savage – perhaps the only one in this version of the West – who has an intuitive recognition of “the good” and a code of personal honor. However, aside from his propensity to violence, the signs that mark his difference from civilized norms are not “Indian” signs but rather the habits that mark his kinship with the “White Savages” of the dangerous classes who inhabit the urban “saloon culture”: smoking, drinking whiskey, and gambling. (...) When Faith Henley defies the mob and appeals for help, Blaze is knocked off balance by a vision of goodness beyond his experience – but not beyond his imagination or desire. After an exchange of intense glances (a visual cliché even in 1916) we know Faith and Blaze have fallen in love and that the good woman will redeem the bad man.³⁷⁴

Dans *The Hairy Ape*, la rencontre entre Mildred et Yank, le « singe velu » est parodiée par Paddy, qui déclare que Yank est tombé amoureux (« Sure I know what's the matter. 'Tis aisy to see. He's fallen in love, I'm telling you », 139). Ceci va de pair avec l'apparition de Mildred dans la chaufferie qui est décrite comme « a white *apparition in the full light* ». Ces comparaisons invitent à considérer la reprise, dans la littérature américaine et dans le cinéma, d'oppositions fortes nourries par le même type d'image. Dans la pièce, l'univers linguistique grossier des travailleurs appelle, par extension, à une symbolisation du soutier comme homme primitif, par opposition à la vision pure et fragile de la jeune femme bourgeoise. Lors de cette scène, c'est tout à la fois la vision animale et primitive de Yank, mais aussi son discours, cru et violent, qui donnent lieu à une réaction d'épouvante de la part de Mildred. Mais O'Neill retourne le cliché car il n'y a aucune rédemption du sauvage par la femme supérieure.

Contrairement à une pièce plus tardive comme *All God's Chillun Got Wings* (1924), le discours du protagoniste n'est marqué par aucune évolution linguistique. En effet, dans *All God's Chillun Got Wings*, il existe une progression entre le dialecte afro-américain parlé par Jim au début de la pièce alors qu'il est enfant et l'anglais standardisé dans les scènes suivantes, qui signalent l'accès à l'éducation et la volonté d'intégrer la communauté blanche. A l'inverse dans *The Hairy Ape*, le protagoniste ne manifeste aucune tentative d'inclusion par le langage. Cette absence d'évolution et de tentative d'assimilation s'oppose au phénomène décrit par Dos Passos dans *Manhattan Transfer*. L'intrigue dévoile au contraire la disparition progressive du dialecte au profit d'une langue standardisée.

³⁷⁴ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, 247-48. Le film muet *Hell's Hinges*, met en scène Blaze Tracy qui interprète le rôle du « gunfighter », l'as de la gâchette redouté de tous, interprété par William S. Hart et Faith Henley, la sœur du Révérend Robert Henley, interprétée par l'actrice Clara Williams.

La disparition progressive du dialecte dans l'œuvre d'O'Neill va de pair avec une dépolitisation du discours. A la disparition ou la raréfaction des personnages des classes populaires et marginaux, correspond un effacement de la forme dialectale, qui trouve son origine le changement de milieu/contexte.

CHAPITRE 3 : LA MODERNITÉ À L'ÉPREUVE DU MAINSTREAM. *Dynamo* (1929)

Centrée autour du rapport entre le sacré et les valeurs matérielles de la société américaine, *Dynamo* est conçue par O'Neill comme la première pièce d'une trilogie comprenant *Days Without End* (1934) et *It Cannot Be Mad*, qui n'a jamais été écrite. En 1929, l'auteur définit la pièce comme :

a symbolical and factual biography of what is happening in a large section of the American (and not only American) soul right now. It is really the first play of a trilogy that will dig at the roots of the sickness of today as I feel it—the death of the old God and the failure of science and materialism to give any satisfying new one for the surviving primitive religious instinct to find a meaning for life in, and to comfort its fears of death with. It seems to me anyone trying to do big work nowadays must have this big subject behind all the little subjects of his plays or novels, or he is simply scribbling around on the surface of things and has no more real status than a parlor entertainer.³⁷⁵

Dynamo, qui sept ans plus tard reprend la thématique de la société industrielle américaine, offre l'image inversée de *The Hairy Ape*. La question de la modernité, la société industrielle et ses dérèglements sont soumises aux attentes de la scène *mainstream*. Le personnage marginalisé, écrasé par la métropole laisse la place à la famille américaine et au milieu bourgeois. Si *Dynamo* met en scène la problématique de l'appartenance, celle-ci n'est plus mise au service d'un théâtre engagé qui intègre les personnages oubliés, laissés dans la marge ; le théâtre de la fin de la décennie est un théâtre dépolitisé, qui témoigne de l'écart idéologique qui sépare désormais O'Neill de pièces plus anciennes comme *The Hairy Ape* dans laquelle on décelait encore des accents marxistes. Dans *Dynamo*, la vision de l'Amérique devient plus traditionnelle ; elle se resserre sur le modèle américain et suggère la volonté d'O'Neill de confronter la nation à ses valeurs fondatrices.

³⁷⁵ Travis Bogard, *Contour in Time*, *op.cit.*, 321. Travis Bogard indique que cette déclaration provient d'une lettre d'O'Neill écrite à Lawrence Langner et George Jean Nathan. Il explique que la lettre a été publiée en janvier 1929 dans *American Mercury* et que le Theatre Guild en a reproduit une partie dans le programme de *Dynamo*.

2.3.1. Famille et communauté

La famille ou le modèle américain

O'Neill redéfinit de nouveaux enjeux qui portent la marque d'un contexte *mainstream*. La famille et plus exactement le clivage violent, irréconciliable entre les deux familles synthétise ce que l'auteur nomme : « the death of the old God and the failure of science and materialism to give any satisfying new one for the surviving primitive religious instinct to find a meaning for life in ».

O'Neill nous invite à relier la thématique familiale et la question de la perte du divin. On note le passage d'une problématique matérialiste dans *The Hairy Ape*, centrée sur la question de la lutte des classes, à une problématique spirituelle dans *Dynamo*. A la représentation de Yank, personnage sans attaches, sans passé, sans histoire et pour ainsi dire sans identité³⁷⁶ (à l'instar des marins de la période de jeunesse), s'oppose l'exploration du personnage au sein de la cellule familiale. Ce passage du personnage libre à un personnage soumis aux lois de la famille et aux lois d'un système patriarcal, reflète également la progression de l'auteur depuis la liberté bohème anti-conformiste jusqu'au caractère conservateur de l'ordre *mainstream*. Contrairement à la période précédente, la famille occupe une place centrale dans les pièces des années 1920 et traduit l'implantation de principes qui correspondent à un modèle américain plus conservateur. Ce motif se généralise dans la période médiane³⁷⁷ et dans l'œuvre tardive³⁷⁸ et témoigne de la volonté de l'auteur de produire un théâtre qui reflète la société américaine, à travers la famille comme unité sociale.

Contrairement à la jungle urbaine dans laquelle se déroule l'action de *The Hairy Ape*, *Dynamo* a pour arrière-plan une petite ville du Connecticut. L'intrigue s'articule autour de l'antagonisme entre deux familles voisines, la famille Light, dans laquelle le père, le

³⁷⁶ Dans *The Hairy Ape*, Yank ignore presque jusqu'à son nom. Dans le bureau de l'I.W.W., il hésite longuement avant de donner son nom « Robert Smith » :

« SECRETARY – (...) What's your name? I'll make out your card.

YANK – (*confused*) Name ? Lemme tink.

SECRETARY – (*sharply*) Don't you know your own name?

YANK – Sure; but I been just Yank for so long – Bob, dat's it – Bob Smith. (156). On voit ici le statut anonyme du personnage, dont l'identité est effacée.

³⁷⁷ On pense par exemple à *Mourning Becomes Electra* ou *Strange Interlude*.

³⁷⁸ L'œuvre tardive se recentre sur le motif familial, comme l'attestent les pièces *Ah, Wilderness!*, *A Touch of the Poet*, *More Stately Mansions*, ou *Long Day's Journey Into Night*.

Révérénd Light, espère voir son fils Reuben suivre son exemple et consacrer sa vie à Dieu et la famille ennemie, les Fife, une famille athée, dans laquelle le père est responsable de la centrale hydro-électrique. Ada, la fille des Fife, fréquente Reuben Light, jeune homme timoré qui vit dans la crainte du père et dans un rapport fusionnel à la mère. La pièce met en scène la crise qui conduit Reuben à rompre les liens avec sa famille. Durant son exil, le protagoniste se plonge dans les lectures scientifiques et se passionne pour la dynamo. De retour dans le foyer familial après plusieurs années, il est employé par Fife à la centrale, à laquelle il consacre tout son temps. Se sentant investi d'une mission, Reuben est partagé entre l'amour charnel qu'il éprouve pour Ada et la fidélité qu'il voue à la machine, la dynamo, en laquelle il voit à la fois divinité et figure maternelle. Poussé par la machine qu'il conçoit comme une re-figuration de sa mère qui haïssait Ada, Reuben tue la jeune femme, se libérant ainsi du dernier élément qui s'interposait entre lui et la machine/mère. A son tour, Reuben met fin à ses jours en s'électrocutant. Le rideau tombe après que Mrs Fife, qui a trouvé le corps inerte de Reuben, s'exclame, maudissant la machine quasi personnifiée (« the steel body of the generator ») : « You hateful old thing, you ! » (885).

Dans *Dynamo*, O'Neill explore le thème familial sous l'angle de l'antagonisme entre deux familles, deux idéologies, qui incarnent deux versants opposés de la société américaine. Le traitement de l'espace scénique rend compte de cette division familiale et idéologique. L'architecture de chacune des maisons, présentées sur scène de manière juxtaposée, met en lumière les antagonismes idéologiques qui opposent la famille Fife à la famille Light :

The exterior of the homes of the Lights and the Fifes in a small town in Connecticut. These houses stand side by side, facing front, on the street. They are separated by narrow strips of lawn, with a lilac hedge between the two properties, and a row of tall maples in the background behind the yards and the two houses. The Fife house, a small brownish-tinted modern stucco bungalow type, recently built, is at left; the Light home, a little old New England white frame cottage with green shutters, at right. (821)

La division scénique, qui joue sur la juxtaposition et la symétrie de deux maisons offrant deux versions antinomiques de la famille américaine, attire le regard du spectateur sur l'opposition entre l'ancien – les valeurs puritaines – et le nouveau, à travers une famille qui symbolise l'Amérique moderne et industrialisée représentée par la réussite matérielle. Ces deux images inversées de l'Amérique cohabitent sur la scène de théâtre et ne sont séparées que par une « étroite bande de pelouse », une mince séparation qui permet à chaque famille une surveillance étroite de l'autre. Ce décor planté dans l'acte 1 projette une vision de la société américaine marquée par des valeurs qui s'opposent, mais qui doivent cependant coexister. Tout comme l'extérieur, l'intérieur des foyers présente des signes de ces

désaccords idéologiques. La maison du Révérend Light se caractérise par une très forte austérité et par l'absence de tout confort matériel :

The Light sitting room and Reuben's bedroom are revealed. Both are sparsely furnished with the bare necessities. (...) On the table at center are a cheap oil reading lamp, a Bible and some magazines. (...) The ceilings of both rooms are low, the wall paper so faded that the ugliness of its color and design has been toned down into a neutral blur. (823)

Ce décor accablant, confiné et éclairé à la faible lueur de quelques lampes à pétrole contraste violemment avec l'intérieur des Fife, temple de l'électricité et du moderne :

The two rooms in the Fife home, bright with all their electric lights on, are of a glaring newness. There is a table at center, front, in the sitting room, a Victrola in the rear corner, left, near the door in the left wall which leads to the hall. (829)

Les ampoules qui illuminent la maison de la famille Fife et la présence du Victrola (un type de phonographe commercialisé au début du XXe avec un immense succès) sont autant d'éléments qui font de la demeure des Fife une illustration parfaite du matérialisme rendu possible par la société industrielle.

En dépit de leurs modes de vie discordants, c'est un modèle patriarcal qui prévaut dans les deux familles. Chez les Light, si l'ordre du père se transmet de génération en génération, c'est, en toute logique, le modèle paternel que Reuben doit suivre :

MRS LIGHT – Hutchins, please pay attention to what I'm saying. Don't you think we ought to decide definitely about Reuben's future.
LIGHT – *(turns to her with a frown)* I have decided. He shall follow in my footsteps – mine and those before me and his father before him. It is God's manifest will! (825)

O'Neill introduit dès l'ouverture de la pièce les notions de mission et de destinée manifeste inhérentes à la construction de l'Amérique. L'idée de mission (que nous évoquerons plus loin dans le chapitre) sert donc de fil conducteur à l'intrigue. L'avenir de Reuben est, selon son père, intimement lié à la notion de prédilection qui renvoie l'image de la destinée manifeste américaine. La déclaration de Light (« it is God's manifest will ! ») fait écho à la construction nationale basée sur la croyance en la prédestination des Américains à s'acquitter d'une mission civilisatrice. Cet extrait donne à voir l'autorité du père qui s'exerce à la fois sur le fils et sur la mère. Ainsi, le fils reproduit et imite l'image du père qui fait figure d'exemple (« *His [Reuben's] natural voice has an almost feminine gentleness. In intercourse with the world, however, he instinctively imitates the father's tone, booming self-protectively.* » 824), tandis que la mère demeure au service du père, comme l'atteste le « I » autoritaire et définitif de Mr Light, qui s'oppose fermement au « we » englobant et collectif de Mrs. Light. C'est une structure familiale comparable que l'on retrouve chez les Fife, avec

à sa tête la figure du père, autoritaire et toute puissante, qui soumet la femme à ses propres lois :

FIFE – (*He turns his exasperation on his wife*) How can I think in the same room with you? It's like trying to swim in glue! For God's sake, get out of here!

MRS. FIFE – (*raises herself to her feet placidly, without a trace of resentment*) I'll go upstairs and read the paper.

FIFE – (*starts to thrust the paper on her*) Here you are then! (835)

D'une période à l'autre (c'est-à-dire d'un fonctionnement théâtral à un autre), la place de la femme et le rôle de l'homme dans la société et dans le couple ne sont plus envisagés selon les mêmes termes. Le modèle bohème des années 1910, qui prévoyait l'égalité entre les sexes et l'union libre s'effondre dans la décennie suivante au profit de l'ordre *mainstream*, qui distribue les rôles selon une vision plus traditionnelle basée sur un modèle patriarcal. Le rôle attribué à la femme dans une pièce comme *Dynamo* s'inscrit par conséquent en parfaite contradiction avec l'idéologie égalitaire de Greenwich Village dessinée dans les pièces *Bread and Butter*, *The Personal Equation* et *Now I Ask You* que nous avons auparavant évoquées.

Eclatement de la famille

Si *Dynamo*, une pièce produite par le système commercial de Broadway, intègre des valeurs peu explorées dans la période précédente, O'Neill représente la famille américaine en fonction de confrontations externes et internes. On voit apparaître, à travers l'antagonisme des deux familles, les tensions entre l'ancien et le nouveau et entre l'Amérique chrétienne et l'Amérique des affaires³⁷⁹. L'auteur présente donc deux modèles représentatifs au sein de la société américaine, non pour les réconcilier, mais pour en désigner les limites. L'éclatement des familles et plus précisément des modèles patriarcaux de référence, se manifeste par la rupture avec le père que l'on constate à la fois chez le fils, Reuben Light et chez la fille, Ada Fife.

Le personnage de Reuben dans *Dynamo* présente une contradiction avec celui de Yank dans *The Hairy Ape* car si pour Yank la modernité est source d'aliénation et de rejet

³⁷⁹ Notons qu'à l'image de Sam Evans dans *Strange Interlude* – la pièce qui précède la parution et la production de *Dynamo* – Ramsay Fife symbolise le « self-made man » puisqu'on apprend qu'il occupait une position subalterne avant de gravir l'échelle sociale. (« MRS. FIFE – (...) When I first met Ramsay he was a linesman (...) » 831)

par la société, pour Reuben, celle-ci symbolise la fracture avec le père. Reuben rompt avec le modèle de foi et d'austérité hérité du père pour embrasser la modernité, qui passe non plus par la chaufferie du paquebot où l'on produit l'acier, mais par la dynamo (symbole du progrès), qui convertit l'électricité. Comme dans *The Hairy Ape*, le progrès est envisagé dans son versant négatif, mais il est davantage encore source de division et de séparation puisqu'il favorise l'éclatement et la dissolution de la famille et des membres qui la constituent.

A la recherche d'un lien communautaire dans *The Hairy Ape*, s'oppose la quête individualiste menée par Reuben dans *Dynamo*, dont l'entreprise solitaire naît de la rupture avec la cellule familiale et l'ordre du père. La modernité est montrée dans un cas sous l'angle collectif, symbole de l'héritage des Provincetown Players et de l'autre, selon un point de vue individuel. La juxtaposition du discours inclusif de Yank, (« We run de whole woiks. All de rich guys dat tink dey're somep'n, dey ain't nohin'! Dey don't belong. But us guys we're in de move, we're at de bottom, de whole ting is us! » 129) avec celui de Reuben (« Did you ever watched dynamos? Come down to the plant and I'll convert you! » 865), recentré sur le pronom « je », fait ressortir cette évolution. A l'inverse de Yank dont la volonté est de former une unité avec le groupe (d'où la récurrence du terme « belong »), Reuben fait entendre une voix discordante, qu'il désire imposer à l'ensemble de la communauté, comme l'atteste la récurrence de l'expression « convert », associée à l'idée de mission. On peut rattacher cette évolution du collectif vers l'individuel au fonctionnement de Broadway, qui place l'auteur face à un système et qui contraste avec la structure communautaire et collective des Provincetown Players.

2.3.2. Le sacré et le profane

La dynamo et le symbole religieux

Dans *Dynamo*, O'Neill explore la thématique familiale, mais l'entrée de l'auteur dans la culture *mainstream* coïncide également avec l'apparition du motif religieux dans ses pièces de la période médiane. A première vue, la rupture du fils avec l'ordre du père et avec les croyances et valeurs qu'il incarne, indique une négation de la foi chrétienne, à laquelle se

substitue une nouvelle croyance, en la machine : la dynamo. La réfutation des prescriptions du père, la volonté de se libérer de l'emprise des dogmes appartenant au passé (« REUBEN – Your Satan is dead. We electrocuted him along with your God. Electricity is God now. And we've got to learn to know God, haven't we? » 865) sont finalement converties en un renouvellement du dogme. Soulignons ici l'importance de la notion de conversion, comme un motif qui permet à O'Neill de véhiculer toutes les ambiguïtés liées au sémantisme du terme « convert », en jouant simultanément sur le versant scientifique (conversion de l'énergie) et sur le versant spirituel (conversion religieuse). L'auteur oppose deux polarités irréconciliables, mais aussi inséparables, d'où la reprise constante de la notion de conversion tout au long de la pièce.

Au lieu de se tourner, à l'instar de Mr Fife, vers l'athéisme en réaction contre le dogme, Reuben se tourne vers une nouvelle croyance et se met en quête de convertir son père (« Come down to the plant and I'll convert you ! », 865), sa mère (« then I'd converted her away from his God ! » (865) et Ada « but convert her? ...make her pray to you? ... », 878). Cette croyance, qui se traduit par la lecture de signes du divin dans la dynamo, consiste à transférer à l'électricité des symboles hérités de la tradition judéo-chrétienne. L'auteur décrit donc le passage de la croyance en Dieu le père, à la croyance en l'électricité, nouvelle divinité, dont la dynamo constituerait une image terrestre : « REUBEN – And that center must be the Great Mother of Eternal Life, Electricity, and Dynamo is her Divine Image on earth ! » (874).

L'attitude de Reuben face à la dynamo repose sur la lecture de signes du sacré dans une image profane. Une telle démarche peut être rattachée à la tradition américaine qui depuis les Puritains, établit des liens entre images profanes et images sacrées afin de justifier la mission providentielle de l'Amérique. Comme le souligne Bercovitch :

The Puritans had sought correlations between their environment and Scripture; the Jacksonian romantics, expanding the outlook of the Revolutionary era read the biblical promises in nature itself. The Alleghenies, the prairies, the Hudson and Mississippi rivers became their Book of Revelation.³⁸⁰

Dans la pièce, il n'est cependant plus question d'une expérience chrétienne, mais d'une expérience païenne (« There is no God ! No God but Electricity ! » 852). L'analyse offerte par Henry Adams dans le chapitre « The Dynamo and the Virgin » de son autobiographie permet une meilleure compréhension de l'expérience décrite par Reuben. Le texte de Henry Adams présente une ressemblance marquante avec la description fournie par Reuben dans

³⁸⁰ Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1973, 164.

l'acte 2, scène 2. Dans les deux textes, la force et la puissance de la dynamo et le mysticisme qui s'en dégage, sont mis en exergue. Henry Adams décrit la rencontre mystique avec la dynamo :

To Adams the dynamo became a symbol of infinity. As he grew accustomed to the great gallery of machines, *he began to feel the forty-foot dynamos as a moral force, much as the early Christians felt the Cross*. The planet itself seemed less impressive, in its old-fashioned, deliberate, annual or daily revolution, than this huge wheel, revolving within arm's length at some vertiginous speed, and barely murmuring – scarcely humming an audible warning to stand a hair's –breadth further for respect of power – while it would not wake the baby lying close against its frame. Before the end, one began to pray to it; inherited instinct taught the natural expression of man before silent and infinite force.³⁸¹

Pourtant, tandis que Henry Adams présente une analogie avec l'expérience des premiers chrétiens devant la Croix, c'est une référence païenne qui sert de support à la définition de Reuben :

REUBEN – (*after a pause – fascinatedly*)

It's so mysterious ... and grand... it makes you feel things... you don't need to think...you almost get the secret... what electricity is...what life is...what God is...it's all the same thing...

(*A pause – then he goes on in the same fascinated tone*)

It's like a great dark idol...like the old stone statues of gods people prayed to...only it's living and they were dead...that part on top is like a head...with eyes that see you without seeing you... and below it is like a body... not a man's... round like a woman's... as if it had breasts... but not like a girl...not like Ada... no, like a woman...like her mother...or mine...a great, dark mother!...that's what the dynamo is!... that's what life is!...

(*He stares at it raptly now.*)

Listen to her singing... that beats all organs in church...it's the hymn of electricity... “always singing about everything in the world” ... if you could only get back into that... know what it means... then you'd know the real God! ... (871-72, nous soulignons)

A l'image de Nina Leeds dans *Strange Interlude* (étudiée plus loin) qui réfute l'existence de dieu le père et déclare s'identifier à « God the Mother », ici, c'est à nouveau une image maternelle – et païenne – qui est privilégiée. D'où l'analogie établie par Reuben dans ce passage entre la forme de la dynamo et le corps féminin, ou plus exactement, le corps de la mère (« a great, dark mother!). Malgré la rupture avec la tradition et la foi chrétienne, une ambiguïté subsiste et suggère le poids de l'héritage culturel. Le protagoniste est déchiré par des impulsions contraires, avec d'un côté, le divin, l'adoration de la dynamo et de l'autre, le charnel qui repose sur la tentation de la chair. Cette répudiation du péché de chair n'est pas sans rappeler les prescriptions du christianisme, comme le montre l'extrait qui suit :

REUBEN – (...) Before that she [Reuben's mother] used to come almost every night to

³⁸¹ Henry Adams, *The Education of Henry Adams* [1907], «The Dynamo and the Virgin (1900) », Forgotten Books, 1973, 307, nous soulignons.

warn me.

MRS. FIFE – Warn you about what, Reuben?

REUBEN – That I was living in sin – that Dynamo would never find me worthy of the secret until I'd given up the flesh and purified myself! (874-75)

Le dénouement qui mène à la double mort du protagoniste et de sa fiancée prend par conséquent une valeur de châtement perpétré à l'encontre de ceux qui ont cédé au péché de chair. En donnant une forme maternelle à la dynamo et en insistant sur la renonciation de la chair, O'Neill paraît s'inscrire dans la poursuite de la tradition puritaine dont Adams fait justement état :

American art, like the American language and American education, was as far as possible sexless. Society regarded this victory over sex as its greatest triumph, and the historian readily admitted it, since the moral issue, for the moment, did not concern one who was studying the relations of unmoral force.³⁸²

O'Neill subvertit les symboles religieux en appliquant certaines valeurs du christianisme à une théologie païenne, mais à l'inverse de *Strange Interlude*, dont le dénouement marque la réconciliation de la protagoniste avec dieu le père (« our lives are mere strange dark interludes in the electrical display of God the Father ! » 817), *Dynamo* ne présente pas de retour à l'ordre possible, ni à la théologie chrétienne, comme c'est le cas dans la pièce qui précède.

En insistant sur le mysticisme de la machine, qui constitue, selon Reuben « the poem of eternal life » (873), O'Neill offre un traitement de la dynamo comparable à celui de Henry Adams. Toutefois il dépasse cette vision par la subversion de la dynamo qui sert à la fois de critique du puritanisme (qui apparaît lors du dénouement dans la reprise parodique du péché originel) et de dénonciation du matérialisme américain, qui représente une trahison des idéaux et des valeurs sur lesquels s'est fondée la république. Derrière le « dieu électricité », le dieu matériel qui cause la mort du protagoniste, aveuglé par les commandements de la dynamo, se cache une possible critique de l'Amérique des années 1920-30, qui se détourne de ses valeurs et de ses promesses initiales pour céder à la tentation matérialiste. De manière sous-jacente, O'Neill reprend une critique formulée avant lui par Whitman :

I say that our New World Democracy, however great a success in uplifting the masses out of their sloughs, in materialistic development, products, and in a certain highly-deceptive superficial popular intellectuality, is, so far, an almost complete failure in its social aspects, in any superb general personal character, and in really grand religious, moral, literary and esthetic results.³⁸³

³⁸² *The Education of Henry Adams, op.cit.*, 311.

³⁸³ Walt Whitman, *Democratic Vistas, op.cit.*, 938.

La perte du divin et l'échec du matérialisme à pallier cette absence soulignent l'importance attribuée à la fabrication du symbole, ici la dynamo, qui offre une résonance avec le texte de Henry Adams :

The symbol was force, as a compass-needle or a triangle was force, as a mechanist might prove by losing it, and nothing could be gained by ignoring their value. Symbol or energy, the Virgin had acted as the greatest force the Western world ever felt, and had drawn man's activities to herself more strongly than any other power, natural or supernatural, had ever done.³⁸⁴

Faisant écho à Adams, O'Neill établit à son tour une analogie entre la dynamo comme symbole et la figure maternelle, sorte de versant païen de la Vierge chez Adams. Or dans un contexte historique et social caractérisé par ce qu'O'Neill appelle « the sickness of today », la fabrication du symbole est importante. L'effort de Reuben s'analyse non plus comme un effort comparable à celui de Yank de *The Hairy Ape*, à la recherche d'un sentiment d'appartenance, c'est-à-dire d'inclusion dans la communauté, mais comme la nécessité de trouver un symbole qui participe à la construction culturelle et identitaire nationale. C'est sur cette fabrication symbolique que la culture américaine se forme, ainsi que le précise Bercovitch :

Like other modern nations, America was an imagined community. It was also a process of symbol-making through which the norms and values of a modern culture were rationalized, spiritualized, and institutionalized – rendered the vehicle, as the American Way, both of conscience and consensus.³⁸⁵

Le changement d'approche adopté par O'Neill pour analyser la société industrielle américaine est révélateur de l'introduction d'un nouveau type de questionnement dans l'œuvre. La machine n'est plus mise au service d'une critique de la société capitaliste qui brise le travailleur et crée des phénomènes d'exclusion. Dans *Dynamo*, O'Neill fait la lumière sur les symptômes de l'Amérique. Son questionnement ne s'inscrit plus dans une dimension sociale, mais dans une dimension culturelle et identitaire, à travers la fabrication du symbole, ici la dynamo. O'Neill confronte la science et le divin pour souligner l'échec des quêtes spirituelles au même titre que celui des quêtes matérialistes et rappeler l'Amérique à ses valeurs fondatrices, en soulignant la nécessité de construire de nouveaux symboles, garants de la culture et de l'idéologie américaine.

³⁸⁴ Henry Adams, *The Education of Henry Adams*, 313-14.

³⁸⁵ Sacvan Bercovitch, *The Rites of Assent*, *op.cit.*, 12-13.

Rhétorique de la prophétie

Malgré les différences qui les opposent, le Révérend Light et son fils, Reuben, emploient tour à tour la même rhétorique de la prophétie, qui nous renvoie à l'héritage américain de la destinée manifeste. On peut ainsi lire dans le discours du père (« LIGHT – (...) I would proclaim the awful warning of it over all America! ... I would convert multitudes, as it was once my dream to do! ... » 825), puis dans celui du fils,

REUBEN – (...) She wants us to realize the secret dwells in her! She wants some one man to love her purely and when she finds him worthy she will love him and give him the secret of truth and he will become the new saviour who will bring happiness and peace to men! And I'm going to be that saviour – that's why I asked you [Mrs Light] to come – I want you to be a witness! I know the miracle will happen to me to-night because I had a message from my mother last night. (874)

la même idée d'élection, qui fait écho aux origines de la nation américaine, construite sur la notion d'exceptionnalisme. A celle-ci s'associe le concept de mission civilisatrice, présent depuis les fondements de la nation américaine. Bercovitch définit cette quête qui caractérise l'Amérique:

(...) a country that, despite its arbitrary territorial limits, could read its destiny in its landscape, and a population that, despite its bewildering mixture of race and creed, could believe in something called an American mission, and could invest that patent fiction with all the emotional, spiritual and intellectual appeal of a religious quest.³⁸⁶

O'Neill se saisit de cette rhétorique de la prophétie, mais loin de la réhabiliter, il met en lumière ses limites et figure l'échec du père, puis celui du fils pour mener à bien le projet. Contrairement à Robert Winthrop, qui en 1846, désigne l'Amérique comme « the universal Yankee nation »³⁸⁷, O'Neill montre, à travers l'échec de la conversion, l'impossibilité de la société américaine de l'entre-deux-guerres de produire un modèle universel.

La démarche de Reuben se solde par un échec. De la même manière, la réécriture par O'Neill des textes fondateurs subit un échec face au public de Broadway qui loin de partager sa vision, voit dans la pièce un retour en arrière. La critique de Robert Garland pour le *New York Telegraph* dénonce la parenté de *Dynamo* avec les pièces de l'époque des Provincetown Players :

³⁸⁶ Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*, op.cit., 11.

³⁸⁷ Sacvan Bercovitch, *The Rites of Assent*, op. cit., 85.

Perhaps you get the impression that Mr. O'Neill's "Dynamo" irks me. It does. It seems so self-consciously profound, so Provincetownian, so phony, so remarkably like the Oh-the Pity-Of-It sketch in "This Year of Grace" at the Selwyn.³⁸⁸

Cette affirmation pourrait être nuancée puisqu'au lieu de révéler l'influence d'un idéal bohème en marge de la société américaine, *Dynamo* semble plaider pour la récupération d'un idéal national, d'une utopie américaine. Toutefois, à l'image des pièces d'inspiration bohème des débuts, largement marquées par une vision pessimiste, la pièce signale une fois encore l'échec de l'utopie, la faillite d'un idéal, qui passe ici par le suicide du protagoniste. Comme dans *The Hairy Ape* où il reprend les textes fondateurs pour les déconstruire, O'Neill subvertit ici la notion de destinée manifeste pour suggérer la confusion de la société américaine qui se perd dans des quêtes matérielles futiles.

L'évolution de l'auteur, depuis la communauté idéale des Provincetown Players à la communauté divisée – entre l'influence des idéaux de départ et Broadway, le nouveau contexte de production – correspond au passage de la rébellion (dans l'œuvre de jeunesse marquée par l'utopie bohème) à la révolution de la période médiane. *Dynamo* est une pièce emblématique de cette idée de révolution. Dans un premier temps, la pièce présente un rejet du statisme (symbolisé à travers l'opposition au père et au passé) puis dans un deuxième temps, c'est l'idée de révolution, au sens de circonvolution, de retour sur soi, qui apparaît, puisqu'on peut interpréter le culte voué à la dynamo, comme une forme de retour aux origines. Sans complètement aboutir à un retour sur soi, *Dynamo* souligne l'échec de la rupture avec l'ordre de départ. *Dynamo* se caractérise à la fois par la faillite de la révolte et par l'impossibilité d'un retour à l'ordre. L'auteur, aux prises avec le système commercial de Broadway, se trouve face à une impasse comparable à celle de son protagoniste et c'est cette impossibilité que reflète le dilemme qui tourmente Reuben.

En 1925, O'Neill, qui est désormais un auteur au service de l'industrie culturelle de Broadway, martèle que son théâtre ne répond pas à des critères commerciaux : « My writing is not of the commercial theatre. When plays of mine succeed in it, it is in spite of all the commercial dogmas which never consider the theatre as medium for Art »³⁸⁹. O'Neill exprime un point de vue qui s'oppose à ce qu'il déclarait en 1925, alors qu'il luttait encore contre les diktats de Broadway :

To return to *Dynamo*, it failed to impress the critics because in the natural rhythm of things as they are in the New York "Show Business" (the medium in which my plays are

³⁸⁸ Robert Garland, « Eugene O'Neill's "Dynamo" Displayed in 45th Street », *New York Telegram*, February 12, 1929, <http://www.eoneill.com/artifacts/reviews/dy1_telegram.htm> Vu le 12/07/2011.

This Year of Grace est une comédie musicale de Noel Coward produite au Selwyn Theater en 1928.

³⁸⁹ Eugene O'Neill, lettre à Sister Mary Leo, 6 février 1925, in *Selected Letters*, op.cit, 192.

*not written but in which, unfortunately, they have to be produced), any play of mine was bound to stir up a reaction and fall after the huge and unexpected success of *Strange Interlude*.*³⁹⁰

Ces propos traduisent la tension qui s'exerce sur l'auteur entre le medium et le contexte de production. L'auteur insiste sur la dichotomie entre « production » et « écriture », deux entités inséparables, qui ne peuvent se passer l'une de l'autre et qui entrent pourtant ici en conflit.

2.3.3. De la dissidence au consensus?

A la recherche d'un consensus

La reprise à sept ans d'intervalle d'une même thématique laisse apparaître des différences notables entre la démarche contestataire de *The Hairy Ape* et celle de *Dynamo*, marquée par la recherche d'un consensus. Dans *Dynamo*, O'Neill rejoue le thème de l'inclusion/exclusion déjà problématisé dans la pièce précédente, mais cette fois-ci, dans le sens de ce qui s'apparente à une mission, comparable à celle de la destinée manifeste. Derrière le motif de la conversion se cache la rhétorique américaine du consensus, le mythe communautaire. Contrairement à Yank dont la révolte le mène hors du paquebot, dans les rues de Manhattan pour faire exploser les usines qui produisent l'acier, Reuben se révolte contre le père à travers une mission civilisatrice qui vise à « convertir », faire adhérer les gens à une nouvelle idéologie. L'échec de la mission, qui aboutit au suicide du personnage, laisse entrevoir la critique que fait O'Neill de la société américaine moderne (frappée du sceau du matérialisme, en conséquence de l'industrialisation). Cette critique suggère qu'avec la perte du divin, l'Amérique moderne ne dispose plus de symboles permettant à l'individu de se retrouver dans un idéal national, un consensus culturel. Or en formulant une critique de la société américaine marquée par la dichotomie entre « the death of the old God » et « the failure of science and materialism », c'est-à-dire d'un côté la perte du modèle puritain et de l'autre l'échec d'un système matérialiste, O'Neill semble au contraire fournir une réaffirmation du modèle américain, à travers l'insistance sur la nécessité d'un retour aux origines. Cette attitude peut être comparée au mouvement ambivalent d'auteurs classiques

³⁹⁰ *Ibid.*, Eugene O'Neill, lettre à Sister Mary Leo, 26 mars 1929, 333.

tels que Hawthorne, Melville, Emerson, Thoreau ou Whitman, qui en même temps qu'ils adoptent une position radicale, réaffirment l' « américanité » de leurs textes. Ainsi que le souligne Bercovitch :

Directly and indirectly, the old consensus tended to privilege the subversive: duplicity in Hawthorne, protest in Thoreau, marginality in Poe, antinomianism in Emerson. All this, be it noted, in the name of a distinctly *national* tradition, a classic literature newly recovered for its quintessential "American-ness."³⁹¹

En ce sens, la contradiction chez O'Neill consiste à faire la critique de la société américaine moderne à l'ère industrielle, tout en démontrant la nécessité d'un consensus culturel. Or cette volonté de consensus porte aussi la marque d'un théâtre dépolitisé, libéré de toute forme (bohème) de dissidence.

Un théâtre dépolitisé

Dans *The Hairy Ape*, malgré son scepticisme vis-à-vis de la cause radicale, la présence d'un système discursif et idéologique radical est toujours visible. Dans *Dynamo*, les conflits de classe disparaissent au profit de la recherche d'un consensus. L'auteur déclare en 1922 :

I have come to feel so indifferent toward political and social movements of all kinds. Time was when I was an active socialist, and, after that, a philosophical anarchist. But today I can't feel that anything like that really matters. It is rather amusing to me to see how seriously some people take politics and social questions and how much they expect of them.³⁹²

La reprise thématique de la société industrielle américaine d'une pièce à l'autre fait apparaître très distinctement le changement idéologique de l'auteur. Si ce mouvement de dépolitisation est le fruit de l'alliance de l'auteur avec Broadway, un système commercial à l'extrême opposé du théâtre bohème de formation (un théâtre de la révolte), ce mouvement est d'autant plus important qu'il se place à contre-courant du théâtre révolutionnaire prôné par Dos Passos, Mike Gold et John Howard Lawson notamment. La proximité entre O'Neill et Dos Passos au début des années 1920, à travers les affinités perceptibles entre *The Hairy Ape* et *Manhattan Transfer*, est tout à fait remise en question à la fin de la décennie. Tandis

³⁹¹ Sacvan Bercovitch, *The Rites of Assent*, op. cit., 363.

³⁹² Eugene O'Neill « What the Theatre Means to Me », Interview réalisée par Olivier M. Saylor parue dans *Century Magazine* (Jan 1922), cité dans Oscar Cargill, ed., *O'Neill and His Plays*, op.cit., 107.

que le radicalisme de Dos Passos s'exacerbe et connaît son apogée entre 1927 et 1932³⁹³, celui d'O'Neill qui reste d'ailleurs globalement modéré, s'estompe à l'approche des années 1930.

Dynamo, produite avec le Theatre Guild, un théâtre professionnel mainstream et *Airways, Inc* (1928) de Dos Passos, montée par un théâtre indépendant et révolutionnaire³⁹⁴ présentent un certain nombre de points de dissension. On peut voir dans ces deux pièces deux expressions antagonistes du théâtre des années 1930. Dans un article intitulé « Toward a Revolutionary Theatre », Dos Passos définit les contours de ce que doit être un théâtre révolutionnaire américain :

By theatre I don't mean a building or an idea, I mean a group of people, preferably a huge group of people; part of the group puts on plays and the rest forms the audience, an active working audience.

By American I don't mean that the group's interests must necessarily be limited to America, but that they should be as deeply rooted here as possible.

By revolutionary I mean that such a theatre must break with the present day theatrical tradition, not with the general traditions of the theatre, and that it must draw its life and ideas from the conscious sections of the industrial and white collar working classes which are out to get control of the great flabby mass of capitalist society and mould it to their own purpose. In an ideal state it might be possible for a group to be alive and have no subversive political tendency. At present it is not possible.³⁹⁵

Là où O'Neill annonce un désengagement politique, Dos Passos affirme à l'inverse l'absolue nécessité d'un théâtre révolutionnaire (dont la création coïncide, en 1927, avec la dissolution du « Triumvirate » monté par O'Neill). Contrairement à O'Neill qui aborde le thème de la société industrielle américaine en relation avec la question du religieux, Dos Passos montre comment les individus – qu'il s'agisse d'Elmer, l'aviateur, utilisé, manipulé et détruit par l'entreprise « All-American Airways Inc. » qu'il a contribué à fonder, ou d'activistes radicaux comme Walter, condamné (à tort) à la chaise électrique – sont invariablement les victimes du capitalisme et de l'industrialisme américain. Ces deux auteurs nous fournissent deux dénouements aussi antagonistes qu'analogues : alors que le protagoniste « missionnaire » d'O'Neill met fin à ses jours en s'électrocutant dans la centrale électrique, le dénouement de Dos Passos présente l'électrocution de Walter

³⁹³ Voir à ce sujet l'étude de Daniel Aaron, *Writers on the Left, op. cit.*, chapitre 15: « The radicalism of Dos Passos simmered in the early twenties, boiled furiously between 1927 and 1932, and began to cool thereafter. », 348.

³⁹⁴ La pièce est produite par « The New Playwrights Theatre », dirigé par Dos Passos, Mike Gold, John Howard Lawson, Em Jo Basshe, Francis Faragoh et Paul Sifton. L'existence du New Playwrights Theatre est brève. Le groupe est formé au printemps 1927 et se sépare au printemps 1929.

³⁹⁵ John Dos Passos, « Toward a revolutionary Theatre », in *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*, ed. Donald Pizer, Detroit: Wayne State University Press, 1988, 101, cité dans *New Masses*, Vol. 3 (Déc 1927), 20.

Goldberg, condamné à mort par les autorités. On entrevoit d'autant plus le message politique derrière la pièce de Dos Passos que l'électrocution du protagoniste fait écho à l'affaire Sacco et Vanzetti. Là où la contestation de Dos Passos s'écrit dans la marge – à travers la production indépendante, dans un petit théâtre et à travers l'affirmation d'un discours radical – O'Neill inscrit sa critique du matérialisme et de la société industrielle américaine dans un système discursif et idéologique qui semble favorable à un retour à l'ordre et au divin. C'est dans l'opposition entre O'Neill/ le Theatre Guild et Dos Passos/le New Playwrights Theatre que s'affirme la distance qui sépare O'Neill de l'idéologie radicale des années 1910. Avec *Dynamo*, il s'éloigne de la marge, de formes dissidentes emblématiques d'un théâtre de jeunesse, pour revenir au plus proche du consensus. Or, ce qui s'apparente pour O'Neill à une recherche du consensus, est décrié par Dos Passos comme la marque d'un théâtre destiné aux plus riches, un théâtre qui reflète la quête nationale du profit engendré par des pratiques spéculatives. Dos Passos montre que le Theatre Guild, fondé au départ à partir d'un petit théâtre (les Washington Square Players) implanté à Greenwich Village et porteur d'un esprit de révolte et de contestation, s'est mué en un théâtre prétendument intellectuel, à l'adresse des classes sociales les plus aisées :

It [the Theatre Guild] started as a piece of Greenwich Village revolt that was made a financial success by sheer business ability. It has served very well the needs of near-rich business men and their wives; in fact through its productions of O'Neill and a long series of warmed-over European productions, it has given a throbbing Viennese soul and a wan intellectual horizon to a whole generation of suburbanites. Theatre Guild productions with their amber lights, the sophomore philosophies of O'Neill, and the Lunts³⁹⁶ in their eternal boudoir are the nearest thing we have to an American theatrical tradition today.³⁹⁷

Dos Passos, en s'attardant sur le Theatre Guild et O'Neill, considérés en 1930 comme des jalons significatifs dans l'histoire du théâtre américain, dénonce une utilisation de la scène de théâtre destinée à refléter l'univers des classes les plus riches et à promouvoir leurs intérêts. En même temps, Dos Passos, aux côtés du New Playwrights Theatre, se montre impuissant dans son entreprise destinée à engendrer un théâtre révolutionnaire, à une époque où le théâtre adressé aux classes populaires ne trouve pas de public. Une telle analyse invite à souligner l'écart idéologique entre le Theatre Guild, devenu pour lui l'apanage du capitalisme (« The Theatre Guild is probably the only theatre organization in America that

³⁹⁶ Alfred Lunt est un acteur américain, dont la femme Lynn Fontanne s'est illustrée dans le rôle de Nina Leeds, la protagoniste de la pièce *Strange Interlude* d'O'Neill.

³⁹⁷ Dos Passos, « Why Write for the Theatre Anyway? », in *Three Plays*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1934, xiii. L'article correspond à la parution dans la revue *New Republic* sous le titre « The American Theatre: Is the Whole Show on the Skids? » (s.d.).

has reached the standard of efficiency of any ordinary commercial business; so it flourishes like a green bay tree »³⁹⁸) et le New Playwrights Theatre qui s'inscrit plus largement dans ce que Denning désigne comme « the laboring of American culture », un mouvement de radicalisation qui traverse les productions littéraires dans les années 1930, travaillées par le politique.

Ainsi que Dos Passos le précise, le théâtre des années 1930 est un théâtre de la spéculation qui constitue l'antichambre de Hollywood : « The theatre is a commercial speculation, very closely connected with the talking pictures, for which it is becoming a kind of laboratory »³⁹⁹. L'étude de *Strange Interlude* dans le chapitre qui suit, nous amène à problématiser la relation entre Broadway et Hollywood, deux systèmes commerciaux qui s'emparent des productions culturelles et posent la question du rôle joué par O'Neill dans un théâtre dépolitisé, au service d'enjeux commerciaux.

³⁹⁸ *Ibid.*, xxi.

³⁹⁹ *Ibid.*, xvii.

CHAPITRE 4 : L'ÉQUATION CULTURELLE : DE BROADWAY À HOLLYWOOD. *Strange Interlude* (1928)

*Who wants this garbage bath they are pleased to call fame?*⁴⁰⁰

Strange Interlude constitue le point culminant de la fortune financière et critique d'O'Neill. Comme le note Sheaffer : « *Strange Interlude* became the greatest success of O'Neill's career, the most-talked-about, written-about, joked-about play of the decade (...), and one of the most profitable presentations in the Theater Guild's history »⁴⁰¹. Or, c'est aussi la pièce de la période médiane qui illustre avec le plus de force les contradictions qui résultent de l'association de l'auteur avec Broadway. Celle-ci donne lieu à une tension entre la volonté persistante de produire des formes avant-gardistes et la nécessité de mettre en scène des thématiques et des personnages proches de son public bourgeois. Pour Dos Passos, le travail des théâtres bourgeois consiste à divertir un public frivole : « the bourgeois theatres which aimed to make the private lives of wealthy or hopetobewealthy people interesting, exciting, tragic or funny to them for a couple of hours after dinner »⁴⁰².

On considérera l'écriture de *Strange Interlude* – illustration de l'association d'O'Neill à une scène commerciale – dans le contexte de 1928, c'est-à-dire dans le contexte de prospérité matérielle qui précède la Grande Dépression de 1929, mais aussi dans un contexte de transformation culturelle liée à la place grandissante de Hollywood dans les productions artistiques de l'époque. Si les pièces écrites par O'Neill à la fin des années 1920 (*Strange Interlude*, *Dynamo*) s'inscrivent dans une mouvance opposée au théâtre révolutionnaire défendu par Dos Passos, John Howard Lawson et Mike Gold, celles-ci (*Strange Interlude* en particulier) traduisent l'intérêt de Broadway pour la thématique du monde des affaires et la figure du « business man ». Comme le signale Ronald Wainscott : « More than one hundred Broadway plays of this period [1920s] include the business as the subject or use the business world to affect dynamically the characters' development or the ideas in the play »⁴⁰³. Durant les années 1920, la scène de théâtre se fait le miroir des valeurs capitalistes américaines renforcées par la prospérité financière et les intérêts commerciaux

⁴⁰⁰ Eugene O'Neill, *Selected Letters*, op.cit., lettre à Harry Weinberger, juin 1929, 341.

⁴⁰¹ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist*, op.cit., 288-89.

⁴⁰² John Dos Passos, « Did the New Playwrights Theatre Fail? », in *The Major Nonfictional Prose*, op.cit., 119.

⁴⁰³ Ronald Wainscott, « Commercialism Glorified and Vivified: 1920s Theatre and the Business World », in *The American Stage*, op.cit., 176.

de Broadway – « the Showshop »⁴⁰⁴ – se trouvent légitimés par un contexte d'opulence matérielle et d'excès. Ainsi que le remarque Dos Passos, Broadway se saisit des productions susceptibles d'être rentables, mais la décennie suivante (les années 1930), est aussi marquée par la concurrence du médium cinématographique : « No matter what it is, if there's money in it, Broadway will put it on show. But Broadway is no longer the be all and end all. Success on Broadway spells Hollywood »⁴⁰⁵. C'est sur ces deux aspects – Broadway, miroir du monde des affaires et la concurrence de Hollywood – que doit s'élaborer notre analyse de *Strange Interlude*.

2.4.1. Quête de bonheur

Réécriture des textes fondateurs

A travers la quête de bonheur qui traverse son intrigue, *Strange Interlude* renvoie aux textes fondateurs. C'est la rhétorique du bonheur qui guidera notre analyse afin de montrer de quelle manière celle-ci participe à la déconstruction du rêve américain.

En raison de sa forme non conventionnelle de neuf actes, *Strange Interlude* nécessite une représentation d'une durée exceptionnelle de cinq heures⁴⁰⁶. La pièce, produite par le Theatre Guild, ouvre au John Golden Theatre en janvier 1928 dans une mise en scène de Philip Moeller et réalise une audience record avec un total de 426 représentations. L'intrigue se déploie sur une vingtaine d'années qui accompagnent Nina Leeds, la protagoniste, de la jeune femme de l'acte 1, à la femme d'âge mûr de l'acte final. Lorsque le rideau se lève, Nina porte le deuil de son amant Gordon Shaw, tué au combat durant la Première Guerre mondiale. Arrachée à un bonheur qu'elle n'a pas eu l'occasion de vivre, elle se jette à corps perdu dans la reconquête du bonheur. C'est Sam Evans, l'ami d'enfance de Gordon et l'exact opposé de l'athlète adulé de tous qu'elle épouse (sur les conseils du médecin Ned Darrell et de Charlie Marsden, un ami de la famille, qui à la mort du Professeur, devient le « père spirituel ») pour tenter de retrouver apaisement et équilibre. Quelque temps après leur

⁴⁰⁴ Eugene O'Neill, *Selected Letters*, *op.cit.*, lettre à Dudley Nichols, 29 mai 1932, 400.

⁴⁰⁵ John Dos Passos, « Why write for the theatre anyway? » *op.cit.*, xiv.

⁴⁰⁶ « With the curtain at 5:15 p.m., an hour's dinner intermission after Act V, and a final curtain after 11:00 p.m., the producers, however emboldened to the production of marathon plays by their presentation in 1922 of Shaw's *Back to Methuselah*, were understandably concerned that their public might prove incapable of such theatrical longevity. », in Travis Bogard, *Contour in Time*, *op.cit.*, 295-96.

mariage, Nina se rend compte qu'elle porte l'enfant de Sam. L'harmonie est de courte durée car la mère de Sam l'exhorte, pour le bien de tous, à renoncer à l'enfant. Seule détentrice du secret que Sam lui-même ignore, Mrs Evans révèle à Nina le fléau génétique qui pèse sur la famille Evans : la démence qui menace Sam comme elle menaçait son père avant lui. Pour préserver le secret et pour garantir le bonheur de son fils et celui de Nina, Mrs Evans suggère une supercherie visant à concevoir un enfant avec un homme en parfaite santé tout en maintenant Sam dans la conviction qu'il est le père de l'enfant. Nina accepte et entraîne le médecin Ned Darrell dans ce jeu de dupes. Pris au piège de leur mise en scène, Ned et Nina tombent amoureux l'un de l'autre, mais le maintien du secret les condamne à ne jamais pouvoir pleinement saisir le bonheur qu'ils ont engendré. Quant à lui, Sam, loin de soupçonner le caractère fallacieux du bonheur qu'il est convaincu d'avoir construit, montre tous les signes de la réussite et prospère dans une opulence matérielle qui grandit au fil des actes. La pièce s'achève avec la mort prématurée de Sam, victime d'un accident cardiaque, le départ de Gordon Jr. avec sa fiancée Madeline et celui de Ned, trop las de la quête d'un bonheur impossible pour épouser Nina. C'est finalement Charlie Marsden, l'écrivain et père spirituel, qui après une vie d'attente, épouse enfin Nina, l'invitant à considérer les événements de leur vie passée comme un « étrange intermède ».

« L'étrange intermède » dont il est question dans la pièce caractérise les flux et reflux, les ondulations et les vicissitudes qui règlent les existences de chacun des personnages de l'acte 1 à l'acte 9. Si leurs existences s'entremêlent et s'enchevêtrent dans l'intrigue, le point de départ est antérieur au lever du rideau. Il correspond à l'annonce du décès de Gordon Shaw, l'amant de Nina. Cet événement initie la reconquête acharnée d'un bonheur perdu (« NINA – (...) And I've lost my happiness for ever ! (...) that happiness was calling me (...) » 648). L'intrigue de la pièce se construit donc sur la recherche du bonheur comme un droit légitime et propre.

Cette quête fondamentale sur laquelle s'élabore l'intrigue repose sur une réécriture des textes fondateurs. Dans l'acte 3, Nina et Sam passent leur lune de miel dans la maison familiale des Evans. A l'ouverture de l'acte, Nina révèle dans les apartés (une technique employée tout au long de la pièce) le bonheur qui l'habite depuis qu'elle a découvert qu'elle portait l'enfant de Sam (« NINA – (...) I do feel happy when I think ... and I love Sam now ... in a way ... it will be his baby too ... » 677). Seule avec la mère de Sam, elle est mise dans la confidence du secret qui pèse sur la famille Evans depuis plusieurs générations. C'est par la quête de bonheur, un droit légitime et inaliénable, qu'elle justifie la supercherie qui se

prépare :

MRS EVANS – (...) Being happy, that's the nearest we can ever come to knowing what's good! Being happy, that's good! The rest is just talk! (...) You've got to have a healthy baby – sometime – so's you can both be happy! It's your *rightful duty!*

NINA – (*confusedly – in a half-whisper*) Yes, Mother. (*thinking longingly*)

I want to be happy! ... it's my right ... and my duty! ... (690, nous soulignons)

La rhétorique du bonheur est introduite dès l'ouverture de la pièce et traverse l'intrigue de part en part. Il n'est par conséquent nullement inattendu de constater l'emploi itératif des termes « happiness » et « happy » par l'ensemble des personnages au fil des neuf actes. Comme dans *Dynamo*, O'Neill renvoie une fois encore la société américaine à ses valeurs fondatrices ; la notion de bonheur qui sert de bien fondé à la construction de l'intrigue s'inscrit dans les fondements de la nation américaine. Les mots de Nina (« I want to be happy! ... It's my right ... and my duty! ») font écho aux droits fixés par la Déclaration d'Indépendance américaine : « We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness. ». O'Neill place donc au cœur de la pièce la thématique de la quête du bonheur, comme une quête légitimée par les textes qui ont fondé les Etats-Unis. Nina fait appel aux notions de droit (« right ») et de devoir (« duty ») attachant une dimension civique au concept de bonheur. Dans l'acte suivant, pour justifier un projet que la morale réprouve, Nina convoque à nouveau la question des droits inaliénables, éclairant ainsi sa démarche à la lumière des textes fondateurs. L'extrait qui suit met en évidence la défense de son projet auprès de Ned Darrell. Notons l'usage tout-à-fait significatif de la modalité dans les apartés de Nina, qui montre sa détermination absolue :

NINA – (*thinking determinedly*)

I must have my baby! ...

(...)

NINA – (*determinedly*)

I must take my happiness! ...

(...)

NINA – (*thinking determinedly*)

I must have my baby! ...

(...)

DARRELL – (*thinking – fiercely triumphant*)

I shall be happy for a while! ...

NINA – (*raising her head – thinking – proudly triumphant*)

I shall be happy! ... I shall make my husband happy! ... (711-13, nous soulignons)

Ces extraits invitent à regarder l'emploi répété de l'auxiliaire modal *must*, puis *shall*, dans les apartés de Nina qui clôturent l'acte 4. Les valeurs des auxiliaires de modalité *must* et *shall* renforcent l'impression d'une quête justifiée par l'héritage des pères fondateurs. Nina a

tout d'abord recours au modal *must* déterminé par sa valeur « déontique »⁴⁰⁷. La valeur de l'auxiliaire modal *must* nous permet de retrouver la notion de devoir/duty, évoquée dans l'acte précédent. La triple répétition de *must* se ponctue par l'usage final de *shall* afin de souligner l'idée de résolution. Le modal « shall » dans l'énoncé « I shall be happy », présent dans les apartés de Ned et de Nina se caractérise par sa valeur non-épistémique marquant la détermination du sujet grammatical.

La pièce met en scène la notion de bonheur comme l'objet d'une quête légitime, mais elle s'articule également sur les notions maîtresses « life », « liberty » définies par l'Amérique comme des droits inaliénables. O'Neill fait jouer ces trois notions centrales qu'il soumet au fil des actes à une réévaluation. Avec en arrière-plan les principes de la Déclaration d'Indépendance, l'auteur détourne les valeurs de départ pour souligner l'écart entre la légitimité de la quête initiale et les dérives qui en découlent. Dans *Strange Interlude*, l'application à la lettre de la quête de bonheur formulée dans les textes fondateurs sert de justification à des pratiques fausses et contestables, impliquant mensonge, manipulation et individualisme. O'Neill entrelace quêtes légitimes et pratiques illégitimes pour ramener son public à la source des valeurs authentiques sur lesquelles repose la république. Trahissant les textes dont elle s'inspire, la quête de bonheur devient une quête froide et calculée dans laquelle le rapport à la possession se substitue aux valeurs humaines. La rhétorique du bonheur se mue rapidement en une rhétorique de la possession, qu'elle soit affective/charnelle, psychologique ou matérielle. Dans l'acte 6, Ned, de retour de son voyage en Europe, découvre les changements qui ont pris place en son absence : Sam est devenu un homme d'affaires sûr de lui et Nina est comblée par la possession de l'amant, du mari, du père spirituel ainsi que du fils. D'où sa tirade qui conclut l'acte 6 :

NINA – (*more and more strangely triumphant*)
 My three men! ... I feel their desires converge in me! ... to form one complete beautiful male desire which I absorb ... and am whole ... they dissolve in me, their life is my life ... I am pregnant with the three! ... husband! ...lover! ... father! ... and the fourth man! ... little man! ... little Gordon! ... he is mine too! ... that makes it perfect! ... (756)

On voit s'opérer la dialectique possession/dépossession qui induit que la possession par les uns nécessite la dépossession des autres. Ned, le père légitime et l'amant de Nina se trouve dépossédé de tout droit, de toute légitimité vis-à-vis de Nina et son fils Gordon Jr. Les personnages se saisissent de ce qu'ils désignent comme des droits et devoirs légitimes, qui

⁴⁰⁷ Comme le mentionnent Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé, « ce terme provient du grec *deon* qui signifie « devoir » (au sens de *duty*) », Jean-Rémi Lapaire, Wilfrid Rotgé, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002, 482.

relèvent du sens civique, pour en corrompre le sens. Les vies humaines sont ici prises dans une logique de consommation et de production. Nina utilise, négocie les relations humaines comme des valeurs marchandes, d'où la remarque de Ned, victime de ce marchandage (« You've got to give up owning people », 789), ou comme l'attestent les observations de Marsden dans l'acte 6 (« she is only using his love for her own happiness », 756). L'emploi des termes « own » et « use » traduit la manière dont le rapport à la propriété entre en jeu dans les relations humaines. Dans cette logique, chacun des personnages, consciemment ou non, participe tour à tour à cette (re)négociation affective et financière des échanges. Dépossédé de Nina et de son fils sa vie durant, Ned, au terme de la pièce, apprend que Sam a légué au laboratoire dont il s'occupe, une somme très généreuse (« a half-million ») dédiée à la recherche en biologie. Puisque c'est Preston, le fils de substitution de Ned, qui est destiné à lui succéder, l'argent en question bénéficiera non seulement à la recherche, mais par voie de conséquence, à la carrière scientifique du jeune homme. Or Ned Darrell voit dans ce geste posthume une ultime manière pour Sam de se substituer au père légitime :

DARRELL – (...) God dam Sam ! ... wasn't it enough for him to own my wife, my son, in his lifetime ? ... now in death he reaches out to steal Preston! ... to steal my work! ... (811)

O'Neill explore ainsi les dialectiques possession/dépossession, possesseur/dépossession à la lumière de la poursuite du bonheur, qui peut s'analyser comme une nouvelle tentative de déconstruire le rêve américain. O'Neill esquisse la critique de la société américaine des années 1920, sclérosée par un matérialisme outrancier et une logique individualiste qui consiste à acheter et monnayer les échanges entre les individus. La critique du matérialisme est plus forte et plus présente dans cette période dans laquelle O'Neill lui-même contribue, par ses pièces, à alimenter cette machine industrielle qui « produit » de la culture de masse. La présence en filigrane des textes fondateurs tels que la Déclaration d'Indépendance, qui constitue l'ossature de la pièce, montre que l'auteur emploie un langage commun à la société américaine, dans lequel spectateurs et lecteurs sont à même de reconnaître les valeurs fondatrices. O'Neill introduit et détourne ces valeurs intrinsèquement américaines, afin d'intégrer des notions polémiques comme l'adultère et l'avortement, traditionnellement condamnées par une société modelée autour de principes puritains. L'ambiguïté de la reprise de valeurs qui font écho à la construction nationale traduit les contradictions inhérentes à la collaboration d'O'Neill avec le système commercial. A la fois juge et partie, O'Neill dénonce les valeurs commerciales qui pervertissent les idéaux fondateurs, tandis qu'il participe avec cette pièce – symbole d'un théâtre commercial – au

fonctionnement du système.

Le mariage de la scène à l'écran

Strange Interlude porte et reflète les changements de la société américaine de la fin des années 1920. Produite en 1928, la pièce se situe dans l'entre-deux-guerres américain, plus particulièrement à la fin des années folles, « the roaring twenties » qui précèdent la Grande Dépression de 1929. Durant cette décennie, la société américaine jouit d'une prospérité financière et sociale et d'une forte croissance économique. Pièce emblématique de la stabilité économique du pays, *Strange Interlude* se caractérise aussi par la place privilégiée accordée à la thématique du mariage. Si le mariage est très présent dans l'œuvre d'O'Neill à chacune des périodes, c'est aussi une notion qui nous permet d'envisager la concurrence progressive de Broadway par Hollywood.

Strange Interlude dont l'intrigue couvre une période d'environ vingt-cinq ans, traduit l'évolution de la société américaine au sortir de la Première Guerre mondiale et durant les décennies suivantes. La pièce fait référence aux pertes humaines engendrées par la guerre et dépeint, à travers l'ascension sociale de Sam Evans, les années d'après-guerre comme des années d'opulence propices à la libre entreprise. *Strange Interlude* s'intéresse à la bourgeoisie américaine et offre une peinture de la société américaine de l'entre-deux-guerres, métamorphosée par les affaires et les investissements, la publicité et la presse. Les années qui suivent la récession introduisent de grands bouleversements socio-économiques mais également culturels. L'avènement du cinéma parlant atteste de la place grandissante de Hollywood sur la scène culturelle américaine. Cette domination progressive de la scène par l'écran est évoquée par Robert Edmond Jones qui déclare le théâtre menacé par l'industrie cinématographique et insiste sur la nécessité d'adapter le médium théâtral aux nouvelles demandes d'un public plus réceptif au réalisme de l'image cinématographique. Dans son essai intitulé *The Dramatic Imagination*, Jones affirme :

Motion pictures are draining the very life-blood from its [the theatre] veins. Disquieting as this may be to the purveyors of show-business, there is a kind of cosmic logic in it. The theatre of our time grew up on a photographic basis and it would have continued to function contentedly on this basis for many years to come if motion pictures had not been invented. (...) Audiences are gradually coming to prefer realism on the screen to realism in the theatre. Almost insensibly, Hollywood has brought an irresistible pressure to bear upon the realistic theatre and the picture-frame stage. (...) motion pictures have begun to take on a new life of their own, a life of pure thought, and they are becoming

more alive every day. The fact is that in our time the theatre has become mixed, confused, a hybrid. A play can be made from almost any novel and a motion picture can be made from almost any play.⁴⁰⁸

L'analyse de Jones montre l'impact du médium cinématographique sur la scène américaine de la fin des années 1920 qui devient une source d'adaptation intarissable pour Hollywood.

Si l'environnement bourgeois qui sert de décor à la pièce et si la figure de l'homme d'affaires reflètent la collaboration d'O'Neill avec le théâtre d'une élite sociale, l'influence de Hollywood est aussi perceptible, à travers des thématiques annonciatrices de la comédie hollywoodienne de remariage des années 1930. Une telle comparaison invite à considérer la pièce comme un exemple représentatif de l'emprise de Hollywood sur les productions artistiques des années 1930. Hollywood adapte et exploite les matériaux littéraires, mais les auteurs sont eux-mêmes pris dans un rapport plus ou moins conscient au médium cinématographique. Deux éléments caractéristiques dans la pièce – la figure féminine et la thématique du mariage – permettent de suggérer un lien entre *Strange Interlude* et le genre de la comédie de remariage dans le cinéma hollywoodien des années 1930.

La pièce est centrée sur un personnage féminin, celui de Nina, qui, à l'image de la figure de la femme fatale, use de son pouvoir de séduction auprès des hommes pour parvenir à ses fins. Mais au-delà de l'analogie possible avec la figure de la femme fatale, on peut voir la pièce comme l'anticipation du genre de la comédie de remariage analysée par Stanley Cavell dans son étude *Pursuit of Happiness*. Cavell met en évidence l'émergence du genre durant les années 1930 et suivantes, qui coïncident avec les débuts de la Grande Dépression. Selon lui, à partir de cette période, on note l'apparition dans le cinéma américain d'un nouveau type de femme, qui cherche à revendiquer et faire valoir ses droits en jouant à jeu égal avec les hommes. Cavell voit ainsi le cinéma américain des années 1930-40 comme le reflet de la société américaine dans laquelle les mouvements pour les droits de la femme s'inscrivent avec une vigueur accrue. Comme dans les films analysés par Stanley Cavell, la thématique du mariage est aussi l'objet de la pièce d'O'Neill. Alors que Nina pense avoir trouvé, grâce à l'enfant qu'elle porte, l'équilibre qui faisait défaut à son existence, la terrible découverte du fléau qui pèse sur son mari fait voler en éclats son bonheur et par extension, son mariage. La légitimité de son union est remise en question, mais finalement, au lieu d'un divorce (tel qu'on le trouve dans la comédie de remariage), Nina opte pour un bonheur contrefait et décide de sauver les apparences. Si la pièce d'O'Neill précède la comédie de remariage, un genre que Stanley Cavell situe entre les années 1934 et 1941, il n'est

⁴⁰⁸ Robert Edmond Jones, *The Dramatic Imagination*, New York: Theatre Arts Books, 1969, 132-33.

nullement surprenant qu'elle n'introduise pas encore les notions de divorce et de remariage qui accompagnent les changements sociaux consécutifs à la période de la Dépression. Il faudrait donc plutôt voir la pièce d'O'Neill produite en 1928, peu avant la Grande Dépression de 1929, comme l'exploration avant l'heure de thématiques qui seront développées de manière caractéristique par le cinéma hollywoodien des années 1930-40. De ce point de vue, le point de congruence principal entre *Strange Interlude* et la comédie de remariage est la recherche systématique du bonheur par l'héroïne.

Même si dans la pièce les modalités de mariage et de remariage (non consécutif à un divorce, mais au décès de l'époux), présentent quelques différences avec la comédie hollywoodienne, l'héroïne d'O'Neill peut être perçue comme la forme naissante de celle de la comédie de remariage. Pour Stanley Cavell, le contexte historique et socio-économique de la Dépression favorise non seulement la naissance d'un nouveau type de femme, « the new woman », mais il encourage également l'introduction d'un genre que Cavell décrit comme un « fairy tale for the Depression ». Il remarque ainsi que les comédies des années 1930 se saisissent d'un contexte économique difficile pour produire du rêve. Les films ont généralement pour caractéristique de mettre l'accent sur l'argent ou la possession matérielle :

Thirties comedies were fairy tales for the Depression. This can hardly be denied if what it means is that in a time of economic depression romances were made in Hollywood that took settings of immense luxury and that depicted people whose actions often concerned the disposition of fantastic sums of money.⁴⁰⁹

Partant de l'étude de Northrop Frye sur la comédie⁴¹⁰ qui distingue l'ancienne de la nouvelle comédie (Old and New Comedy), Cavell suggère un lien entre la comédie de remariage et l'ancienne comédie, qui accordent une place centrale à l'héroïne. Un tel phénomène s'applique également à la pièce dans laquelle Nina est le personnage central autour duquel gravite l'intrigue.

Comme on l'a suggéré, la thématique, les personnages, le contexte social et la structure de la pièce nous renvoient au genre de la comédie de remariage. Pour illustrer l'hypothèse d'un rapprochement possible entre le genre exploré par Cavell et la pièce d'O'Neill, on peut confronter *Strange Interlude* au film *It Happened One Night* de Frank Capra, produit en 1934. Ce parallèle illustre la manière dont O'Neill fait de *Strange Interlude* – du point de vue des thématiques, des personnages et des techniques – un

⁴⁰⁹ Stanley Cavell, *Pursuit of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge: Harvard University Press, 1981, 2.

⁴¹⁰ Northrop Frye, « The Argument of Comedy », in *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1957.

matériau « transférable » à l'écran. La pièce est d'ailleurs adaptée à l'écran dès son succès à Broadway. La comparaison est aussi justifiée par le casting d'un même acteur, Clark Gable, pour l'adaptation cinématographique de la pièce d'O'Neill et pour *It Happened One Night*. La pièce véhicule un imaginaire assez analogue (en dépit des réticences affichées d'O'Neill vis-à-vis du médium cinématographique) à celui esquissé par Hollywood, qu'il s'agisse de la représentation de la femme, ou de la manière dont les relations de couple sont problématisées.

D'un point de vue thématique, *Strange Interlude* et *It Happened One Night* se caractérisent par un point de départ relativement proche : l'opposition de la fille aux prescriptions du père. Dans les deux œuvres, on trouve l'objection du père au mariage de la fille. *It Happened One Night* commence avec une scène de résistance de la fille, Ellen Andrews, à son père :

ELLIE: Can't you get it through your head that King Westley and I are married? Definitely, legally, actually married. It's over. It's finished. There's not a thing you can do about it. I'm over twenty-one and so is he.
ANDREWS: Would it interest you to know that while you've been on board, I've been making arrangements to have your marriage annulled?⁴¹¹

Dans la pièce, l'opposition du père au mariage de Nina figure dans une analepse qui sert à justifier l'hostilité de Nina à l'égard de celui-ci à l'ouverture du rideau. On note l'importance du recours à cette figure, qui sur le plan cinématographique se traduit par le procédé du « flash back ». La présence dans l'écriture de procédés cinématographiques est ici importante, puisqu'elle illustre, ainsi que le suggère Robert Edmond Jones, l'influence grandissante du cinéma sur le médium théâtral.

L'extrait suivant dans lequel Nina indique à son père son intention de quitter le foyer familial pour aller soigner les blessés de guerre est très proche de la scène d'ouverture entre Ellie et son père :

PROFESSOR LEEDS – (...) And at a couple of hours' notice to leave everything in the air, as it were – (*then judicially*) No, Nina, frankly, I can't see it. You know I'd gladly consent to anything in the world to benefit you, but – surely, you can't have reflected!
NINA – (*She turns on her father, her voice trembling with the effort to keep it in control – icily*) It's no use talking, Father. I *have* reflected and I am going! (646)

Dans le film comme dans la pièce, la fille se dispense du consentement du père et l'action débute par le départ précipité (*Strange Interlude*) ou encore la fuite (*It Happened One Night*) de l'héroïne qui s'affranchit de l'autorité paternelle. Qu'il s'agisse d'Ellie ou de Nina, on

⁴¹¹ *It Happened One Night*, Frank Capra, in Stanley Cavell, *Pursuit of Happiness*, op.cit., 84.

observe que l'héroïne épouse, ou se destine à épouser un homme qui fait figure de héros. Gordon Shaw, l'athlète adulé de tous dans *Strange Interlude* est ainsi tout à fait comparable à King Westley, l'aviateur dont Ellie affirme qu'il est « one of the best pilots in the country ». D'une œuvre à l'autre, on retrouve la même fascination initiale pour l'athlète, le héros, contre lequel le père cherche à protéger sa fille. Dans la comédie de remariage, la présence du père est renforcée par l'absence de la mère ; il en est de même dans *Strange Interlude*. Contrairement à l'action de la pièce, qui couvre plusieurs décennies, l'action de *It Happened One Night* est condensée et se concentre essentiellement sur la fuite d'Ellie Andrews et sur les péripéties de son voyage en bus de Miami à New York. Ce voyage favorise la rencontre – autrement improbable – avec Peter Warne, un journaliste qui, d'abord séduit par le scoop dont il pourrait tirer parti, tombe progressivement amoureux de la jeune femme et espère l'épouser. Après un ultime malentendu à l'issue duquel Ellie rentre chez son père et s'apprête à épouser – à nouveau – King Westley, Mr Andrews convainc sa fille de la sincérité des sentiments de Peter Warne à son égard. Celle-ci s'enfuit alors (à nouveau) pour retrouver ce dernier, laissant King Westley devant l'autel.

Dans *Strange Interlude*, la question du mariage sert pareillement de fil conducteur au déroulement de l'intrigue. On pourrait ainsi subdiviser l'action en cinq moments principaux organisés autour de l'enjeu du mariage.

- 1) Le père de Nina fait échouer le mariage entre Nina et Gordon Shaw.
- 2) Ned Darrell et Charlie Marsden, le père spirituel, encouragent le mariage de Nina et Sam Evans.
- 3) Lors de la lune de miel, Nina découvre le secret familial et envisage la possibilité d'un divorce.
- 4) Nina reste mariée à Sam et met au monde Gordon Jr., l'enfant secret de Ned. Tour à tour, Ned et Nina tentent de se convaincre mutuellement de prendre la fuite et de procéder à un divorce (en vue d'un remariage), mais c'est finalement le modèle conventionnel (en apparence) qui est conservé.
- 5) A la mort de Sam, Nina accepte de se remarier avec Charlie Marsden.

Même si l'intrigue est traversée par la thématique de l'union et du mariage, la pièce se distingue d'une comédie de remariage telle que *It Happened One Night* dans la mesure où l'union de Ned et Nina s'épuise au fil des actes, de sorte qu'au lieu de l'unir à son amant, le remariage final l'unit au père spirituel. Le film et la pièce s'accordent tous deux sur la quête

de liberté et d'autonomie de l'héroïne, symbolisée par la fuite/départ rompant le lien avec son père. On distingue une même désobéissance de la fille vis-à-vis du père, qui peut s'analyser par extension comme un acte de rébellion contre une société américaine patriarcale et répressive. C'est est encore plus remarquable dans *Strange Interlude*, dans laquelle Nina souhaite à tout prix devenir mère, pour faire prévaloir une loi non plus patriarcale, mais matriarcale, comme pour retourner l'ordre social. La pièce rend compte, comme le fait plus tard et de manière systématique la comédie de remariage, de la quête de liberté de la femme et de la lutte pour une égalité entre les sexes. C'est pour cette raison que Cavell désigne également le genre de la comédie de remariage comme « a comedy of equality »⁴¹². En revanche, si la pièce à l'image d'une comédie de remariage telle que *The Lady Eve*⁴¹³, place l'accent sur l'héroïne qui contrôle l'action et devient l'unique point de focalisation⁴¹⁴, O'Neill contredit la possibilité d'un mariage d'amour. Cette impossibilité préexiste à la pièce, dans le hors texte qui fixe la condamnation (par le père) d'un mariage avec l'homme aimé. On peut donc analyser la pièce comme une recherche – vaine – du bonheur par la protagoniste, en dépit des conventions posées par une société patriarcale.

La thématique du mariage (dans la pièce et dans le film) reflète le fonctionnement de la société américaine. Le rôle de la scène de théâtre et du cinéma consiste à prendre en compte les mutations de cette société pour les porter à la scène ou à l'écran. C'est donc en toute logique que la pièce d'O'Neill, anticipant le cinéma hollywoodien des années 1930, s'intéresse à cette redistribution des rôles des individus au sein de la société. En ce sens, la fonction du cinéma – en particulier au moment de la Dépression – est de nourrir des espoirs et de permettre une fuite via l'imaginaire, mais également de réaffirmer des valeurs intrinsèquement américaines, comme l'individualisme et le progrès. Le personnage de Peter Warne incarne cette possibilité ; simple journaliste, il accède, en entrant dans la famille Andrews, à une classe sociale considérablement plus élevée, illustrant à la fois la notion de réussite sociale et de « crossclassing ». On peut opposer cette transgression des classes sociales au phénomène qui avait fait l'objet de l'étude de la pièce *The Personal Equation*. Ici, contrairement à la pièce dans laquelle le protagoniste traverse les classes sociales dans un mouvement descendant (downclassing), nous sommes en présence dans *It Happened One Night* d'un phénomène ascendant (upclassing) qui consiste à s'élever sur l'échelle sociale.

⁴¹² Stanley Cavell, *Pursuit of Happiness*, *op.cit.*, 82.

⁴¹³ Film de 1941 réalisé par Preston Sturges.

⁴¹⁴ « In the *Lady Eve* it is the woman who directs the action (as it is in *Bring it up Baby*) ; the man is her audience, gulled and entranced as a film audience is apt to be. », in Stanley Cavell, *Pursuit of Happiness*, *op.cit.*, 107.

On retrouve justement cette possibilité de réussite personnelle dans *Strange Interlude* à travers l'avancement social de Sam Evans. On note d'ailleurs que dans chacun des cas, c'est l'homme et non la femme, qui s'élève socialement. Le théâtre d'O'Neill à la fin des années 1920 est profondément ancré dans la culture mainstream ; la disparition de la notion de « downclassing » au profit de l'exploration du « upclassing » atteste de cette progression. Les pièces ne reflètent plus les revendications sociales influencées par le milieu bohème, mais s'adressent à la bourgeoisie en reprenant les idéaux fondateurs issus du rêve américain qui décrit la possibilité de s'élever socialement.

La thématique du mariage parcourt l'œuvre d'O'Neill : elle constitue une illustration de ce théâtre qui unit les contraires. On peut relier chacune des trois périodes majeures de l'œuvre à une nouvelle forme d'union. Si les débuts, avec les Provincetown Players, introduisent la thématique de l'union libre, on a montré de quelle manière O'Neill remet en question cet idéal bohème. La période médiane correspond au mariage de l'auteur avec l'ordre *mainstream*, que l'on peut appréhender comme un mariage forcé, qui fait coexister l'idée de divorce avec l'idéal bohème. Comme le suggère Cavell, l'idée de mariage présuppose toujours un divorce avec une union précédente :

Marriage is always divorce, always entails rupture from something; and since divorce is never final, marriage is always a transgression. (Hence marriage is the central social image of human change, showing why it is and is not metamorphosis.)⁴¹⁵

Il y a dans la collaboration d'O'Neill avec l'industrie culturelle de Broadway, quelque chose qui s'apparente à une forme de mariage et de renonciation à certaines valeurs. D'où la dissociation d'O'Neill entre écriture et production que nous avons déjà soulignée. *Strange Interlude* illustre ce « mariage » avec une logique *mainstream*, tant du point de vue de l'intrigue qui met en scène un mariage de convenances⁴¹⁶, que du point de vue de la production de la pièce par Broadway, comme l'union risquée entre pièce expérimentale et public *mainstream*.

La thématique du mariage permet de retracer la progression idéologique et artistique

⁴¹⁵ *Ibid.*, 103.

⁴¹⁶ L'union entre Sam et Nina est une union arrangée, mais elle est aussi comparable à une prescription médicale (« NED – Yes, Evans. He's in love with her. And it's one of those unselfish loves you read about. And she is fond of him. In a maternal way, of course – but that's just what she needs now, someone she cares about to mother and boss and keep her occupied. », 665). Par deux fois, la possibilité du divorce est envisagée (par Nina dans l'acte 5, « Sam must give me a divorce so I can marry you », 726), puis par Ned dans l'acte 6, (« Damn Sam! He's got to give you a divorce! », 752), mais c'est finalement l'idée du mariage, destiné à préserver les apparences qui est retenue : « I have made Sam happy ! And I'm proud! ». (752). On observe donc, au-delà de la notion polémique d'adultère, le maintien d'une image conventionnelle, celle de la femme dévouée au bonheur de son mari.

de l'auteur depuis les commencements avec les Provincetown Players. Au cours des années 1920, l'industrie culturelle gagne peu à peu du terrain sur l'artiste bohème des débuts. Le mariage avec Broadway est une union difficile qui reflète à la fois la résistance et la collaboration d'O'Neill. On voit naître les tensions et les contradictions entre l'auteur d'envergure locale du début et l'auteur d'envergure nationale dès les premiers succès à Broadway. Cette progression traduit aussi le conflit entre le théâtre artisanal des débuts et à partir des années 1920 et suivantes, un théâtre commercial, récupéré par de nouveaux médias, comme l'industrie cinématographique⁴¹⁷. Ajoutons à cette équation la rapidité des changements et l'exportation de la culture, accélérée par la diffusion outre-Atlantique des productions artistiques de Hollywood.

Hollywood se saisit très rapidement du succès commercial de *Strange Interlude* pour produire dès 1932 une adaptation cinématographique avec dans les rôles principaux Norma Shearer, dans le rôle de Nina et dans le rôle de Ned Darrell⁴¹⁸, Clark Gable, l'acteur qui interprète le rôle de Peter Warne dans *It Happened One Night* de Frank Capra. A l'horizon des années 1930, la concurrence du medium cinématographique pèse lourdement sur Broadway. Le cinéma prend une place considérable sur la scène culturelle américaine ; il est possible que les auteurs de fiction ou de théâtre soient, de manière consciente ou non, influencés par ce medium. Dans une déclaration de 1946, O'Neill s'exprime sur le medium cinématographique et sur les adaptations à l'écran des pièces de théâtre :

“The motion picture,” he asserted, “has hurt the stage. In the first place, as soon as young actors and actresses make good, Hollywood grabs them. In the old days there were many more good actors and actresses available for stage production than there are now. In addition, *many plays today are written with Hollywood acceptance in mind*⁴¹⁹. Artistic concessions are made in them with the hope that they will be bought by some movie company.” “This does not mean that I am opposed to moving pictures. I enjoy

⁴¹⁷ Notons toutefois qu'O'Neill, à la différence d'autres dramaturges, ne collabore pas directement avec Hollywood: « O'Neill, unlike Shaw or Tennessee Williams, was not intimately connected with the film versions of his work, which he sold outright, retaining no control over the final product. His association with the medium of film began and essentially remained merely a financial one. », in John Orlandello, *O'Neill on Film*, East Brunswick: Associated University Presses, Inc., 1982, 11.

⁴¹⁸ Le film est produit en 1932 par Irvin B. Thalberg. Sûr d'avoir tous les éléments lui assurant le succès du film, il déclare à l'époque avoir « a combination of a star and the title that the public wants to see. » *Mayer and Thalberg: The Make-Believe Saints*, Samuel Marx, New York: Random House, 1975, 217, cité dans John Orlandello, *O'Neill on Film*, *op.cit.*, 38.

⁴¹⁹ Le lien entre Broadway et Hollywood est aussi établi par Dos Passos qui, à l'instar d'O'Neill, souligne que nombreuses sont les pièces montées dans le but d'être adaptées au cinéma : « The big money's all in the pictures. Many plays are produced on the stage merely to give the glamor of the bright lights and the mythical prestige of Broadway names to the later talking picture production. Where the greenbacks grow there will the heart be also. The heart of Broadway is in Hollywood. » John Dos Passos, « Why Write for the Theatre Anyway? », in *Three Plays*, *op.cit.*, xxi. L'article correspond à la parution dans la revue *New Republic* sous le titre « The American Theatre: Is the Whole Show on the Skids? » (s.d.).

many of them. I recently saw a new picture based on the life of Nurse Kenny⁴²⁰ that I liked tremendously. It was written for the screen and shows the opposition against which she had to contend – the fate, after all, of all innovators. Some adaptations from stage plays are good. Several of mine have been extremely well done. But the entire technique of moving pictures is different. The only way a good stage play can be written is for the author to forget all about the screen. If eventually it is to be turned into a movie, it should be done by somebody who knows how to write for the screen.⁴²¹

Les propos d'O'Neill montrent l'emprise de Hollywood sur les auteurs et les acteurs, séduits par les possibilités financières d'une telle collaboration ; d'où la généralisation d'une écriture réservée non plus à la scène, mais à l'écran. On peut ainsi voir Hollywood comme une machine destinée à aspirer les talents et les textes dramatiques pour les recycler à l'écran. Aussi est-il intéressant de partir non plus du point de vue extérieur de l'auteur dramatique qui déjuge l'industrie cinématographique, mais du point de vue interne d'un auteur qui écrit pour Hollywood. S'exprimant sur le travail des auteurs à Hollywood, Raymond Chandler explique :

Hollywood is a showman's paradise. But showmen make nothing; they exploit what someone else has made. The publisher and the play producer are showmen too; but they exploit what is already made. The showmen of Hollywood control the making – and thereby degrade it.⁴²²

Dans les industries culturelles telles que Broadway et plus encore Hollywood, l'auteur dispose d'un contrôle limité sur le travail qu'il soumet. Cette logique de production engendre les concessions artistiques évoquées plus haut par O'Neill. En ce sens, la prise de recul de l'auteur vis-à-vis de ces systèmes de production de masse peut être mise en relation avec ce type de fonctionnement anti-communautaire (tel que Hollywood) qui contrôle l'artiste et son œuvre et le soumet à une logique économique. A partir des années 1930, nombre d'auteurs se laissent séduire par Hollywood et plus particulièrement par les opportunités financières qu'elle représente⁴²³. Or on observe chez O'Neill précisément le mouvement inverse ; alors que l'avènement de l'industrie cinématographique incite un grand nombre d'auteurs New Yorkais à collaborer avec Hollywood pour faire fortune, O'Neill

⁴²⁰ Selon toute vraisemblance, O'Neill fait ici référence au film *Sister Kenny* de Dudley Nichols (1946) avec Rosalind Russell dans le rôle d'Elizabeth Kenny.

⁴²¹ S.J. Woolf, « Eugene O'Neill Returns After Twelve Years », *New York Times Magazine*, Sept 15, 1946, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Box n°56, folder 1129: The Iceman Cometh. Clippings of reviews and advertisements/ 1940-46, n.d. (Nous soulignons.)

⁴²² Raymond Chandler, « Writers in Hollywood », *The Atlantic Magazine*, November 1945 digital archive, <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/11/writers-in-hollywood/6454/>> Vu le 18/07/2011.

⁴²³ De nombreux auteurs et artistes dans les années 1930 se tournent vers le médium cinématographique qui leur garantit une notoriété plus facile et des opportunités financières plus avantageuses que la scène de théâtre. Kenneth Macgowan, ami d'O'Neill et collaborateur à l'époque des Provincetown Players, puis du Triumvirate, travaille pour Hollywood à partir des années 1930.

résiste au médium cinématographique mais se détourne également du médium dramatique vis-à-vis duquel il s'éloigne dans l'œuvre tardive. Les années 1930 et 40 voient un nombre important d'auteurs s'installer à Hollywood, comme l'explique John Schultheiss :

The second and more famous era of the Eastern writer in Hollywood (roughly the thirties and early forties) occurred because of the desperate need for snappy dialogue and story elements which would take advantage of the motion picture's new dimension of sound. During this latter time almost every noteworthy literary figure came West to write for films.⁴²⁴

C'est le cas par exemple des auteurs dramatiques Maeterlinck et Elmer Rice ou de manière plus significative, Clifford Odets, déterminé à obtenir avec Hollywood la reconnaissance et le succès qu'il n'avait pas acquis avec Broadway. John Schultheiss met en lumière la généralisation, chez les auteurs dramatiques en particulier, de l'expérience hollywoodienne :

The writers' premier motivation of money bears reiteration and elaboration through specific examples. Harold Clurman, one of the founders of the Group Theatre, speaks of the attraction which Hollywood had for the young dramatist: "From success or failure the playwright's escape is Hollywood.... The theatre is in the very heart of the marketplace, where a feverish and fabulous exchange of goods seems the essential drama. The playwright cannot but be affected by it. If he has had some success, why not more? If he has had little success, and greater rewards for his efforts are open to him in Hollywood, why not take advantage of the situation? This thought-process is particularly typical of the more recent playwrights, since respect for the stage as a medium and the tradition of the serious playwright as an autonomous artist are rapidly waning. The mortality rate among playwrights under forty is extraordinarily high."⁴²⁵

Strange Interlude reflète les oppositions entre auteur et scénariste évoquées plus haut : la confrontation entre Marsden, l'écrivain, et Sam Evans, qui écrit pour la publicité, fait écho à la dialectique à laquelle les auteurs américains sont soumis dans les années 1930 : écrire pour la scène de théâtre ou pour l'industrie cinématographique. Dans la pièce d'O'Neill, l'association financière de Charlie Marsden avec Sam Evans, qui lui assure une rente confortable, est assez comparable à la démarche des auteurs qui s'établissent à Hollywood pour faire fortune et qui incarnent ce que Schultheiss nomme « the archetype of the American artist as a success – a betrayer of his talent for the cheap rewards of society.⁴²⁶ ». La résistance d'O'Neill et sa méfiance vis-à-vis de l'industrie cinématographique sont donc contraires à la tendance générale des autres auteurs américains, dans les années qui suivent

⁴²⁴ John Schultheiss, « The Eastern Writer in Hollywood », *Cinema Journal*, Vol.11, No.1. (Autumn, 1971), University of Texas Press, 13.

⁴²⁵ *Ibid.*, 20, cité dans Harold Clurman, *The Fervent Years: The Group Theatre and the Thirties*, 1945, 169.

⁴²⁶ *Ibid.*, 26-27.

la production de *Strange Interlude*⁴²⁷.

2.4.2. Quête de liberté formelle

Hybridation du medium dramatique

Les pièces de la période médiane comme *Strange Interlude*, fruit de la collaboration d'O'Neill avec Broadway, reflètent la tension entre l'héritage esthétique de la période bohème et les exigences *mainstream*. C'est dans la forme que l'on retrouve une nouvelle expression de cette contradiction. Si *Strange Interlude* se caractérise par sa nature expérimentale, il convient de souligner que les expérimentations scéniques et formelles sont d'origine romanesque. La structure formelle de la pièce, par ses neuf actes sans division scénique, offre une architecture analogue à celle du roman. De même que les apartés, monologue intérieur ou pour reprendre les mots de Jean-Pierre Sarrazac, « monologue de la pensée »⁴²⁸, sont assimilables aux techniques modernistes du flux de conscience, « stream of consciousness ».

Ces innovations scéniques et formelles rendent compte de la volonté de dépassement du medium dramatique, mais également des modèles esthétiques en vigueur. En révolutionnant l'aspect formel de sa pièce, O'Neill entend plus largement donner structure, relief et profondeur, au système qui le produit, comme l'attestent ses propos concernant les risques liés à la nature expérimentale de *Strange Interlude* :

Of course, the Broadway dogmatists of what's done in the theatre will shudder and cry impossible, but they've been doing just that, on one ground or another, ever since I wrote *The Emperor Jones*. The real truth is I was practically born in the theatre and I couldn't do anything that wasn't practical in a theatre if I tried. I'm too wrapped up in the theatre as a medium. I've simply made it broader, higher and deeper than the usual show-shop but what I write always *can* be done. I've never yet written a closet drama.⁴²⁹

L'emploi de termes tels que « broader » « higher » et « deeper », de même que l'expression « too wrapped up in the theatre as a medium », laissent envisager que l'auteur voit dans les

⁴²⁷ En 1944, O'Neill écrit avoir décliné des offres venant de Hollywood : « I have had several offers to work in Hollywood, some of them fantastically munificent. I have always declined. I have never even been in Hollywood or Los Angeles. This doesn't mean that I have any prejudice against pictures. It merely means that the screen has never interested me as a medium. ». Eugene O'Neill, *Selected Letters*, *op.cit.*, lettre à R.W. Cottingham, 12 mai 1944, 555.

⁴²⁸ Jean Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles : Actes Sud, 1989, 57.

⁴²⁹ Eugene O'Neill, *Selected Letters*, *op.cit.*, lettre à Carlotta Monterey, 4 mars 1927, 235. L'expression « closet drama » désigne un type de pièce destiné à être lue avant d'être produite sur la scène.

innovations techniques entreprises avec *Strange Interlude* l'occasion de surmonter les limitations inhérentes au medium théâtral, mais surtout de repousser les limites posées par le système commercial de Broadway (show-shop). En invitant le lecteur-spectateur à regarder les affinités de la pièce avec des techniques empruntées au roman⁴³⁰, O'Neill tente de marier des expérimentations de type off-Broadway avec une scène on-Broadway. Les apartés constituent un exemple probant : O'Neill reprend un usage *a priori* classique, afin d'en dépasser la définition traditionnelle⁴³¹.

Si chez O'Neill cette technique révèle un « discours secret », car non connu, non audible pour les autres personnages sur scène, on peut analyser l'aparté, ou « thought asides » chez l'auteur, comme un élément scénique non plus seulement en marge du dialogue, mais en dialogue avec le dialogue lui-même. On pourrait ainsi dire que chez O'Neill, ce procédé est plus que « ce petit écueil semé sur la route théâtrale »⁴³² : il concurrence et contredit le dialogue. Les « thought asides » durant lesquels les autres personnages présents sur scène se figent pour figurer la frontière entre le dialogue et le monologue intérieur, permettent d'illustrer le degré de contradiction présent à la surface du dialogue :

MARSDEN – (...) I couldn't have stayed but a minute in any event. Mother is a bit under the weather these days.

EVANS – (*perfunctorily*) Too bad. (*thinking vindictively*)

Serve her right, the old scandal-monger, after the way she's gossiped about Nina! ...

MARSDEN – (*with assumed carelessness*) Just a little indigestion. Nothing serious but it annoys her terribly. (*thinking frightenedly*)

That dull pain she complains of ... I don't like it ... and she won't see anyone but old Doctor Tibbetts ... she's sixty-eight ... I can't help fearing ... no! ...

EVANS – (*bored – vaguely*) Well, I suppose you've got to be careful of every little thing when you get to her age.

MARSDEN – (*positively bristling*) Her age? Mother isn't so old!

EVANS – (*surprised*) Over sixty-five, isn't she?

MARSDEN – (*indignantly*) You're quite out there! She's still under sixty-five – and in health and spirit she isn't more than fifty! Everyone remarks that! (*annoyed at himself*)

Why did I lie about her age? ... I must be on edge ... Mother is rather difficult to live with these days, getting me worried to death, when it's probably nothing ...

⁴³⁰ O'Neill écrit : « This new play is a two-nights-long piece, *Strange Interlude*, in which I attempt to do in a play all that can be done in a novel. » in *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Alexander Berkman, 14 avril 1927, 238.

⁴³¹ « De l'aparté on proposera donc la définition suivante : **procédé dramatique, discours secret (monologue ou dialogue) dérobé par conventions aux autres personnages en scène**, définition qui entraîne un certain nombre de conséquences, tenant au rapport de l'apparté avec : 1. le découpage scénique, 2. le lieu scénique et 3. quelques formes proches, limites ou imitées de l'aparté (faux aparté, discours à l'oreille, aparté dans un discours fictif) où manqueront l'un ou l'autre des caractères essentiels de l'aparté, le secret, la discursivité ou la convention. », Nathalie Fournier, *L'aparté dans le théâtre français du XVIIe siècle au XXe siècle. Etude linguistique et dramaturgique*, Louvain : Editions Peeters, 1991, 8.

⁴³² A. Bouchard, *La langue théâtrale*, 1878, s.v. *aparté.*, cité dans Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris : Presses Universitaires de France, 1980, 274.

EVANS – (*annoyed in his turn – thinking*)
Why all the fuss? ... as if I gave a damn if the old girl was a million! ...
(*indicating the papers*) I'll give these to Nina first thing in the morning. (699)

Ce passage nous montre comment la technique rend audibles les non-dits et révèle les paradoxes du discours. Les inquiétudes de Marsden concernant sa mère sont ainsi refoulées, intériorisées et capturées dans les « thought asides » qui font entendre une troisième voix, celle dans laquelle la vérité s'énonce. Pour Sarrazac, ce procédé n'est autre qu'un « faux monologue intérieur, puisqu'il n'a d'autre objectif, en s'extériorisant, que de rendre plus explicite, jusqu'à saturation, le dialogue avec lequel il est mis en apposition »⁴³³. Cette technique signale toutefois, comme l'illustre le passage cité, la persistance du non-dit au cœur même du « discours secret ». Sur le plan discursif et énonciatif, elle constitue le symbole même de la contradiction.

Dans la pièce, l'aparté, ou ce que Pavis nomme les « moments de vérité intérieure »⁴³⁴, font apparaître la tension entre la scène de théâtre sur laquelle se joue le dialogue entre les acteurs et l'entreprise narrative d'O'Neill qui puise au cœur de techniques littéraires – ici le stream of consciousness initié par Joyce et Woolf – pour porter à la scène « all that can be done in a novel »⁴³⁵. Il est chez O'Neill plus proche du « stream of consciousness » développé par Virginia Woolf, que de l'aparté qu'on trouve dans le théâtre classique. La mise en relation d'un passage de *To the Lighthouse*,

Raising her eyebrows at the discrepancy – that was what she was thinking, this was what she was doing – ladling out soup – she felt, more and more strongly, outside that eddy; or as if a shade had fallen, and, robbed of colour, she saw things truly.⁴³⁶

avec les « thought asides » de *Strange Interlude* fait apparaître la proximité des techniques:

MARSDEN – (...) Round and round ... thoughts ... damn pests! ... mosquitoes of the soul ... whine, sting, suck one's blood ... why did I invite Nina and Sam on this tour ... it's a business trip with me, really ... I need a new setting for my next novel ... "Mr. Marsden departs a bit from his familiar field" ... well, there they were stuck in the Professor's house ... couldn't afford a vacation ... never had a honeymoon ... I've pretended to be done up every night so they could ... I've gone to bed right after dinner so they could be alone and ... I wonder if she really likes him ... that way? ... (679)

S'ils plongent le spectateur dans la psyché du personnage, les « thought asides » chez O'Neill permettent de rompre la structure temporelle de l'intrigue. Ceux-ci brisent l'effet de linéarité, favorisent des allers et retours sur l'axe temporel. On peut donc voir dans ce

⁴³³ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes, op.cit.*, 57.

⁴³⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op.cit.*, « Aparté », 24.

⁴³⁵ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Alexander Berkman, 14 avril 1927, 238.

⁴³⁶ Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, London: Penguin Books, 1996, 126.

procédé scénique, qui présente une fusion des temporalités, une démarche comparable à celle de Virginia Woolf en ce qui concerne le monologue intérieur. Ainsi que le souligne Peter Nicholls :

For the dominant temporal structures of Woolf's fiction are ones which produce a sort of loosening of the self's boundaries. Interior monologue and exterior description flow into one another, just as different times merge together ('she was a child throwing bread to the ducks ... and at the same time a grown woman'⁴³⁷). Here it is not the striking *juxtaposition* of chronologies which counts, a re-writing of the past which, as we saw, tended to produce an illusion of mastery but rather a certain permeability of self and other which is felt as an effortless (though temporary) union.⁴³⁸

Ce que Virginia Woolf accomplit sur la page, O'Neill entreprend de le mettre en œuvre sur la scène de théâtre en dissolvant limites discursives et frontières temporelles. Cela apparaît nettement dans l'extrait suivant, situé au début de la pièce, qui invente un va-et-vient sur l'axe temporel.

MARSDEN – But back here ... it is the interlude that gently questions ... in this town dozing ... decorous bodies moving with circumspection through the afternoons ... their habits affectionately chronicled ... an excuse for weaving amusing words ... my novels ... not of cosmic importance, hardly ...

(*then self-reassuringly*)

but there is a public to cherish them, evidently ... and I can write! ... more than one can say of these modern sex-yahoos! ... I must start work tomorrow ... I'd like to use the Professor in a novel sometime ... and his wife ... seems impossible she's been dead six years ... so aggressively his wife! ... poor Professor! ... now it's Nina who bosses him ... but that's different ... she has bossed me too, ever since she was a baby... she's a woman now... know love and death ... Gordon brought down in flames ... two days before the armistice ... what fiendish irony! ... his wonderful athlete's body ... her lover ... charred bones in a cage of twisted steel ... no wonder she broke down ... Mother said she's become quite queer lately ... Mother seemed jealous of my concern ... why have I never fallen in love with Nina? ... could I? ... that way ... used to dance her on my knee... sit her on my lap ... even now she'd never think anything about it ... but sometimes the scent of her hair and skin ... like a dreamy drug ... dreamy! ... there's the rub! ... all dreams with me! ... my sex life among the phantoms! ... (634-35)

Tel un narrateur, Marsden nous emmène dans les dédales du temps pour reconstituer l'assemblage des événements. Mais cet assemblage nous est livré au rythme de la pensée du personnage, qui s'écoule devant nous dans une technique proche du stream of consciousness, mettant en scène les flux et reflux de la pensée, qui traversent présent, passé et futur. Si d'un point de vue narratif, l'aparté permet l'emboîtement de différentes temporalités, pour Peter Szondi, la pièce constitue, d'un point de vue formel, un montage :

Ainsi *Strange Interlude*, dans sa forme, est un montage : un assemblage de parties dramatiques et de parties épiques. Son sujet épique a besoin du montage non seulement

⁴³⁷ Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, London: Grafton Books, 1987, 39.

⁴³⁸ Peter Nicholls, *Modernisms. A Literary Guide. Second Edition*, New York: Palgrave Macmillan, 2009, 287-88.

pour la compréhension psychologique que permettent les apartés, mais en même temps pour leur assurer leur unité formelle. Car le dialogue ne peut constituer la continuité de l'œuvre ; si l'on avait une succession de monologues sans dialogue, le temps s'arrêterait, aucun sujet épique ne pourrait en maintenir le cours.⁴³⁹

L'aparté porte donc la trace de l'introduction du mode épique, que l'on observe en outre dans l'architecture de la pièce qui imite la construction formelle du roman. O'Neill projette la structure du roman sur la scène, par une inflation textuelle (qui passe par l'allongement de la longueur de la pièce) caractéristique de la fin de la période médiane⁴⁴⁰. La figure de l'artiste – et plus précisément celle de l'auteur qui est récurrente dans le corpus – semble ainsi grandir dans l'œuvre au rythme de cette dilatation du matériau dramatique. Or cette figure de l'auteur est paradoxale : il s'agit de l'auteur qui n'écrit pas. On peut voir à travers cette représentation d'une écriture en crise ou d'une écriture stérile, une mise en crise de la forme dramatique. A travers Marsden, son double fictif, en quête d'une identité littéraire, O'Neill met en abyme son propre questionnement sur le médium dramatique dans le contexte de production commercial de Broadway. L'hybridation du médium dramatique traduit une volonté de dépassement de la forme, d'autant plus vive que l'auteur envisage le système commercial qui le produit comme une entreprise incapable d'offrir à l'auteur les conditions nécessaires à une mise en scène de qualité. Pour lui, la gestion commerciale du théâtre est incompatible avec les attentes artistiques de l'auteur :

As for productions of my stuff in the past, I only hope the Guild will do as well by me as the P.P. & G.V.⁴⁴¹ did in *The Moon of the C., Jones, Hairy Ape, Desire & Brown*. But there can be no such thing as a really good production in the American theatre and I gave up all hope of ever getting one years and years ago! I am tickled to death if a play of mine is done adequately! I expect bad productions. In a theatre run as a commercial gamble – or in enforced competition with such a business – where more than four weeks rehearsal is a dangerous financial risk, where directors, actors and actresses have no chance for any real training and no background or tradition of artistic feeling for their own calling, where – but why go on? – you know the facts as well as I do – it is simply a proof of congenital imbecility in a dramatist to expect a good production. The producer may mean as well by him as may be but you can't build temples out of rotten wood. When we can afford time in the American theatre, then and then only will things begin to pick up.⁴⁴²

L'hybridation de la forme dramatique et l'introduction de procédés narratifs peuvent

⁴³⁹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Belval : Editions Circé, 2006, 128-29.

⁴⁴⁰ On peut ici donner l'exemple de la pièce *Mourning Becomes Electra* (1931) écrite sous la forme d'une trilogie.

⁴⁴¹ Greenwich Village Theatre.

⁴⁴² Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Joseph Wood Krutch, 15 juillet 1927, 248. L'insistance d'O'Neill sur la question du temps qui fait défaut à la scène américaine, toujours prise au piège de délais insuffisants aux yeux de l'auteur, trouve une correspondance dans *Strange Interlude* dans les mots d'un autre auteur, Marsden, qui déplore la vitesse de la société américaine (« always on the go ... typical terrible child of the age ... universal slogan ... keep moving... », 744.).

être appréhendées comme les signes d'une volonté de transgresser les limites du système commercial ; face à des productions qu'il juge incapable de combler ses attentes, O'Neill paraît mettre la scène de théâtre à distance pour privilégier la page, c'est-à-dire la forme écrite de ses pièces. La vente des pièces sous format papier, particulièrement avantageuse en raison du succès de la production de la pièce sur scène, traduit la volonté progressive de l'auteur – qui apparaîtra de manière plus distincte dans la période suivante – de s'adresser à un nouveau public. A partir de 1933, O'Neill, associé à Boni & Liveright depuis 1919, signe un contrat avec Bennett Cerf, fondateur de la maison d'édition Random House. Il explique ce choix dans une lettre à George Jean Nathan :

Random House, with its sure fire commercial background of The Modern Library, and its other background of the Random House fine books, will have no one but Robinson Jeffers⁴⁴³ and me as a starter on the new selected trade list they are starting.⁴⁴⁴

L'origine de cette collaboration est relatée par Bennett Cerf, qui démontre qu'à l'époque, O'Neill est, aux yeux des éditeurs, un auteur très convoité :

Everybody was making a dive for Eugene O'Neill. Also, he [Liveright⁴⁴⁵] had one of the leading American poets on his list, Mr. Robinson Jeffers. These were the two authors I wanted. I wanted Sam Adams, too – Samuel Hopkinson Adams⁴⁴⁶. We got him later. But *O'Neill was the prize.*⁴⁴⁷

Si O'Neill réalise une opération qu'il estime financièrement avantageuse (« they are offering me all I was after financially »⁴⁴⁸), il en va de même pour Random House. Bennett Cerf souligne à ce sujet la particularité des pièces d'O'Neill, dont la publication est très lucrative :

Eugene O'Neill was quite different than other playwrights. Eugene O'Neill's books were great best sellers. Liveright had sold over 100,000 copies of "Mourning Becomes Electra" and about 75,000 copies of "Strange Interlude."⁴⁴⁹

⁴⁴³ Robinson Jeffers, poète américain.

⁴⁴⁴ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à George Jean Nathan, 31 mai 1933, 413.

⁴⁴⁵ Horace Liveright, fondateur de la maison d'édition Modern Library et de Boni & Liveright. En raison d'une mauvaise gestion, il est contraint en 1925 de vendre Modern Library à Bennett Cerf, qui est alors le vice-président.

⁴⁴⁶ Samuel Adams est un auteur issu du milieu journalistique. Il est connu pour son roman *Flaming Youth*. Le film *It Happened One Night* précédemment évoqué, est adapté de la nouvelle de Adams « The Night Bus ».

⁴⁴⁷ Interview de Bennett Cerf par Robin Hawkins, Columbia University Libraries Oral History Research Office, session 5, 206-7, nous soulignons.
<http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/nny/cerfb/transcripts/cerfb_1_5_207.html> Vu le 25/03/2012.

⁴⁴⁸ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à George Jean Nathan, 31 mai 1933, 413.

⁴⁴⁹ Interview de Bennett Cerf par Robin Hawkins, Columbia University Libraries Oral History Research Office, session 5, 210.
<http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/nny/cerfb/transcripts/cerfb_1_5_210.html> Vu le 25/03/2012.

Ces éléments sont importants puisqu'ils mettent en lumière la tension chez O'Neill entre la scène et la page, une tension qui s'intensifie dans l'œuvre tardive. L'ambition littéraire d'O'Neill, auteur d'une écriture didascalique prolifique et l'utilisation de techniques empruntées au roman, telles que le « stream of consciousness » attestent de l'emprise du roman sur son théâtre. C'est peut-être là, dans un théâtre littéraire adressé à un lectorat, qu'il faut voir la raison du succès des pièces d'O'Neill dans leur version écrite.

Une pièce à succès

L'étude de la réception de *Strange Interlude* révèle un paradoxe. Le caractère expérimental de la pièce, c'est-à-dire sa longueur révolutionnaire (d'une durée de cinq heures), l'abondance des apartés et la présence de thématiques controversées telles que la prostitution, l'avortement ou encore l'adultère, sont autant d'éléments qui loin de compromettre la réception de la pièce comme on aurait pu l'attendre avec un public *mainstream*, deviennent au contraire l'atout principal qui lui assure un succès considérable. Les coupures de presse de l'époque nous permettent de mesurer les mécanismes de la réception critique de *Strange Interlude* dès les premières représentations :

The first two months the public were made up of all the highbrows in town – the arty crowd. Of course, their only response was “How wonderful!”. But they weren't a real criterion. Then came the curiosity seekers, the ones who wanted to say “We've seen *Strange Interlude*”. They were followed by the hoi-polloi. These were the ones that tried to crack it up. They came to see dirt. They were determined to have it. They read their own meanings into the asides.⁴⁵⁰

Selon le *New York Herald Tribune*, la pièce voit émerger trois types de public : dans un premier temps, un public *highbrow* à la recherche d'une culture élitiste, dans un deuxième temps – en réaction à l'enthousiasme du premier groupe – un public intéressé par le caractère inédit de la pièce et enfin, un dernier groupe, que l'on pourrait appréhender comme un public de masse attiré par ce qui apparaît très rapidement comme un « succès de scandale ». Une des raisons qui contribue au succès de *Strange Interlude* malgré sa forme expérimentale tient manifestement à la diversité des spectateurs dont l'intérêt premier n'est pas nécessairement suscité par la qualité artistique, mais par les critiques déjà formulées sur

⁴⁵⁰ *New York Herald Tribune*, Sept 4, 1932. Box n°73, folder 1376: *Strange Interlude*. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Clippings of reviews and advertisements/ 1928-65, n.d.

la pièce. Il faut ainsi comprendre que ce succès de 1928 est alimenté par le véritable effet de mode qu'il suscite. Le *New York Times* relate l'engouement des New Yorkais :

“Strange Interlude” was the vogue drama of 1928 and 1929. Its inordinate nine-act length, which was supposed to be a handicap, turned out to be an asset. It became chi-chi to attend a performance that began at cocktail time and provided for a long dinner intermission. If you want a notion of how fashionable, some of the swells at the opening wore street clothes for the first half and returned in dinner jackets and evening gowns for the second.⁴⁵¹

Loin d'être découragé par les neuf actes dépassant très largement la longueur traditionnelle, le public se montre attiré par une forme qui, contre toute attente, fait de la pièce un événement mondain. Le *New York Times* décrit donc la pièce comme un produit commercial, qu'il convient d'avoir vu, mais également comme un événement social qui permet de voir et d'être vu. O'Neill se trouve, avec *Strange Interlude*, au plus proche du concept décrié de « show-shop ».

Alors que la pièce est produite envers et contre le risque d'un échec dû à sa nature expérimentale, son adaptation cinématographique semble *a priori* moins risquée puisqu'elle exploite le succès de l'expérimentation portée sur la scène. Irvin B. Thalberg, « the boy wonder of Hollywood »⁴⁵², s'empare dès 1932 du succès encore vif de la pièce pour produire son adaptation à l'écran⁴⁵³. Malgré des altérations (la condensation de l'intrigue pour s'adapter au médium cinématographique, l'effacement des sujet brûlants de la pièce – l'avortement, l'adultère, la frustration sexuelle, la passion amoureuse – inappropriés à Hollywood dans les années 1930), la technique des apartés est conservée, comme gage de réussite. Or malgré l'exploitation commerciale du succès de la pièce à Broadway, l'adaptation cinématographique de *Strange Interlude*, que John Orlandello décrit comme « a fairly conventionalized soap opera »⁴⁵⁴ est un échec critique et commercial⁴⁵⁵.

Contrairement à son adaptation hollywoodienne, la production de *Strange Interlude* par le Theatre Guild est tout à la fois un succès populaire, critique et financier. Du reste, sa réussite dépasse très largement Broadway : elle est produite à l'étranger, sa forme écrite, véritable réussite commerciale, se vend à travers le pays et le Prix Pulitzer consacre sa renommée, comme l'indique Travis Bogard :

Such distinguished actresses as Pauline Lord and Judith Anderson headed touring companies, and a London production was organized. The published play became a

⁴⁵¹ Howard Taubman, « O'Neill revisited », *The New York Times*, March, 1st, 1964, Clippings of reviews and advertisements/ 1928-65, n.d. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

⁴⁵² John Orlandello, *O'Neill on Film, op.cit.*, 38.

⁴⁵³ Le film est réalisé par Robert Z. Leonard.

⁴⁵⁴ John Orlandello, *O'Neill on Film, op.cit.*, 45.

⁴⁵⁵ Le film coûte \$654 000 et ne rapporte que \$90 000, *ibid.*, 38.

national best seller—the first time a drama had attained that honor. O’Neill received his third Pulitzer Prize for the work. It was filmed by Metro-Goldwyn Mayer in 1932. In all, according to Langner, O’Neill made about \$300,000 from the production, and the Guild realized a similar sum.⁴⁵⁶

Or pour l’auteur lui-même, ce succès populaire et financier est – paradoxalement – le signe d’un échec. S’il apprécie ce qu’il qualifie de « miracle » financier, O’Neill déplore en revanche cette dramaturgie soumise à des effets de mode :

Strange Interlude was the kind of queer miracle that doesn't happen twice in a lifetime – and, at that, everyone nearly goes to see a novelty that became the fashion, and not to see my real play at all! So it really must be regarded as as much of a lucky financial accident as breaking the bank at Monte Carlo (which I haven't been so successful at!) would be.⁴⁵⁷

A l’horizon des années 1930, *Strange Interlude* place O’Neill à l’apogée de sa carrière et lui assure une rente financière considérable. Pourtant, l’auteur rejette ce qu’il juge être une notoriété facile et étrangère à la valeur artistique de la pièce. On peut ainsi interpréter le rejet et le désaveu de *Strange Interlude* par O’Neill, comme une critique sans appel de Broadway. La scène professionnelle offre à l’auteur la publicité et la possibilité de mettre en œuvre les expérimentations scéniques entreprises depuis la scène amateur du théâtre Provincetown Playhouse. Néanmoins, cette pièce illustre parfaitement la logique de consommation à laquelle les productions se trouvent associées et que l’auteur condamne (« everyone nearly goes to see a novelty that became the fashion, and not to see my real play at all! »). Si O’Neill restreint la réussite de la pièce à la sphère financière, c’est qu’il considère que l’effet de mode sur lequel celle-ci repose en dévalue la qualité. Cela explique pourquoi dès 1929, l’auteur annonce – de manière non officielle – son retrait de la scène publique :

I'm not going to submit any play for production next year, and perhaps not the year after (this is confidential). America has had a bellyful of my stuff for a while – and from my end, I'm well fed up with the cheap fame and defame that began with *Interlude*. My craving now is for a spell of ease from newspaper notoriety.⁴⁵⁸

L’impact de *Strange Interlude* et la réaction de l’auteur dès 1929, probablement postérieure à l’échec de *Dynamo*, – son pendant négatif – semble annoncer la mise à distance de la scène de théâtre mais aussi du public. Le triomphe de la pièce contredit les propos d’O’Neill énoncés en 1925 : « My writing is not of the commercial theatre. When plays of mine succeed in it, it is in spite of all the commercial dogmas which never consider the theatre as

⁴⁵⁶ Travis Bogard, *Contour in Time, op.cit.*, 296. Travis Bogard indique que quelque 100 000 exemplaires de la pièce furent vendus, des éditions limitées et coûteuses rapportant à O’Neill la somme de \$250 000.

⁴⁵⁷ Eugene O’Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Kathleen Jenkins Pitt-Smith, 3 mai 1929, 334.

⁴⁵⁸ *Ibid*, Eugene O’Neill, lettre à Bio De Casseres, 10 mai 1929, 335.

medium for Art. »⁴⁵⁹. La pièce et le succès commercial qu'elle génère témoignent par conséquent de la tension irréductible entre le medium dramatique et le système de production, sans lequel la pièce ne peut exister.

2.4.3. Paradoxe culturel

Culture *highbrow* vs culture *lowbrow*

Comme le montre Lawrence Levine, l'histoire culturelle américaine est parcourue par la dialectique « highbrow/lowbrow ». Cette désignation apparaît à la fin du XIXe siècle et son emploi se généralise peu à peu :

“Highbrow,” first used in the 1880s to describe intellectual or aesthetic superiority, and “lowbrow,” first used shortly after 1900 to mean someone or something neither “highly intellectual” or “aesthetically refined” were derived from the phrenological terms “highbrowed” and “lowbrowed,” which were prominently featured in the nineteenth-century practice of determining racial types and intelligence by measuring cranial shapes and capacities.⁴⁶⁰

Si comme l'observe Levine, on remarque à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle une sacralisation de la culture qui s'accompagne d'un phénomène de hiérarchisation, on trouve une illustration de ce paradoxe culturel américain dans *Strange Interlude*. La pièce illustre deux types de tensions caractéristiques : la tension entre l'ancien et le nouveau monde, c'est-à-dire entre l'Europe et les Etats-Unis et celle entre une Amérique littéraire et une Amérique des affaires. La première opposition apparaît à l'ouverture du premier acte. Au lever du rideau, le bureau du Pr. Leeds est présenté comme un « sanctuaire » qui renferme un savoir protégé :

The furniture has been selected with a love for old New England pieces. The walls are lined almost to the ceiling with glassed-in bookshelves. These are packed with books, principally editions, many of them old and rare, of the ancient classics in the original Greek and Latin, of the later classics in French and German and Italian, of all the English authors who wrote while s was still like an f and a few since then, the most modern probably being Thackeray. The atmosphere of the room is that of a cosy, cultured retreat, sedulously built as a sanctuary where, secure with the culture of the past at his back, a fugitive from reality can view the present safely from a distance, as a superior with condescending disdain, pity, and even amusement. (633)

⁴⁵⁹ *Ibid.*, Eugene O'Neill, lettre à Sister Mary Leo, 6 février 1925, 192.

⁴⁶⁰ Lawrence Levine, *Highbrow/Lowbrow*, *op.cit.*, 221-22.

L'impression dominante est celle d'un savoir classique enfermé dans des vitrines, à l'écart du profane. La culture qui sert de référence ici est donc une culture classique, fondée sur des ouvrages en grec ancien et en latin, mais qui comprend également des auteurs européens (français, allemand, italien et anglais). L'absence d'auteurs américains dans la bibliothèque du professeur frappe immédiatement. Cette absence signale l'importance donnée à un héritage classique, européen, qui nous renvoie à une culture réservée à une élite. Un tel phénomène est mis en évidence par Levine à travers l'exemple de Shakespeare :

If Shakespeare had been an integral part of mainstream culture in the nineteenth century, in the twentieth he had become part of "polite" culture – an essential ingredient in a complex we call, significantly, "legitimate" theater. He had become the possession of the educated portions of society who disseminated his plays for the enlightenment of the average folk who were to swallow him not for their entertainment but for their education, as a respite from – not as a normal part of – their usual cultural diet.⁴⁶¹

De même, dans *Strange Interlude*, le bureau du Pr Leeds reflète l'idée d'un savoir limité à une élite. En soulignant l'héritage européen comme modèle de référence imposé par le père, O'Neill met en évidence un paradoxe américain : l'absence d'une légitimité culturelle et d'un vivier d'auteurs indigènes. Avant lui, Whitman insistait sur la nécessité pour la nation américaine de s'affranchir du modèle culturel européen et de produire un patrimoine littéraire local : « Never was anything more wanted than, to-day, and here in the States, the poet of the modern is wanted, or the great literatus of the modern. »⁴⁶².

La mort du Pr. Leeds et la reconquête des lieux par Sam Evans s'apparentent donc à une rupture avec l'ordre établi, un affranchissement vis-à-vis de l'héritage européen⁴⁶³ et en conséquence, la marche vers un nouvel ordre culturel. Dans l'acte 4, la confrontation chaotique et dérégulée de l'ancien et du nouveau, renvoie l'impression d'un temple profané, d'un sanctuaire souillé, pollué par l'intrusion malsaine de la culture populaire et du monde

⁴⁶¹ Lawrence Levine, *Highbrow/Lowbrow*, op.cit., 31.

⁴⁶² Walt Whitman, *Democratic Vistas*, op.cit., 932.

⁴⁶³ On peut mettre en regard cette sacralisation de la culture européenne, classique par le Pr. Leeds, d'ailleurs rejetée par Nina (« The Professor of Dead Languages is talking again ... a dead man lectures on the past of living ... since I was born I have been in his class, loving attentive, pupil-daughter Nina ... my ears numb with the spiritless messages from the dead ... dead words droning on ... listening because he is my cultured father (...) Talking! ... his voice like a fatiguing dying tune droned on a beggar's organ ... his words arising from the tomb of a soul in puffs of ashes ... 644-45) avec l'étude de Levine qui souligne la dépendance, sur le plan culturel, des Etats-Unis vis-à-vis du modèle européen : « Over the years, American writers felt the impact of this deference for things European, especially if they were hallowed by age. In accepting the Nobel Prize for literature in 1930, Sinclair Lewis condemned the false standards of those turn-of-the-century critics who were "effusively seeking to guide America into becoming a pale edition of an English cathedral town," and remarked that to "true blue" professors of literature in American universities, "literature is not something that a plain human being, living today, painfully sits down to produce. No, it is something dead; it is something magically produced by super human beings who must, if they are to be regarded as artists at all, have died at least one hundred years before the diabolical invention of the typewriter. » in *Highbrow, Lowbrow*, op.cit., 144.

des affaires. Les didascalies font apparaître le désordre régnant depuis la mort du Professeur :

The table, although it is the same, is no longer the Professor's table, just as the other furniture in the room, by its disarrangement, betrays that the Professor's well-ordered mind no longer trims it to his personality. The table has become neurotic. (692)

On note l'importance du mot « neurotic », qui relève de la pathologie – la névrose – pour qualifier le bureau désormais occupé par Sam. Le désordre matériel est donc ici assimilé à un désordre mental. Les indications scéniques suggèrent la rencontre inattendue et discordante entre la culture classique et celle des affaires : « *volumes of the Encyclopædia Britannica mixed up with popular treatises on Mind Training for Success* » (692). A travers cette cohabitation, O'Neill matérialise la confrontation de deux tendances américaines mises en évidence par Van Wyck Brooks :

So it is that from the beginning we find two main currents in the American mind running side by side but rarely mingling – a current of overtones and a current of undertones – and both equally unsocial: on the one hand, the current of Transcendentalism, originating in the piety of the Puritans, becoming a philosophy in Jonathan Edwards, passing through Emerson, producing the fastidious refinement and aloofness of the chief American writers, and, as the coherent ideals and beliefs of Transcendentalism gradually faded out, resulting in the final unreality of most contemporary American culture ; and on the other hand the current of catchpenny opportunism, originating in the practical shifts of Puritan life, becoming a philosophy in Franklin, passing through the American humorists, and resulting in the atmosphere of contemporary business life.⁴⁶⁴

La pièce établit une distinction entre deux générations qui personnifient les deux courants évoqués par Van Wyck Brooks : la génération du Pr Leeds et celle incarnée par Sam Evans et Nina Leeds. La deuxième se caractérise non seulement par la volonté de s'affranchir du cadre prescrit par la génération précédente, mais aussi par l'introduction d'une nouvelle culture non plus formée à partir de références classiques et littéraires, mais par des références qui appartiennent au domaine des affaires et des finances. Au coeur de cette distinction entre l'héritage culturel européen prôné par le père et la culture des affaires et du succès ancrée dans le patrimoine américain récent, se trouve la figure de l'auteur, représentée par Charlie Marsden. Cette figure est centrale puisqu'autour d'elle s'articule le lien entre hiérarchisation de la culture et quête d'une légitimité littéraire nationale. Charlie Marsden, qui dénigre l'écriture de Sam Evans, l'homme d'affaires, relai la dichotomie entre la culture *highbrow* et la culture *lowbrow*. Dans la citation qui suit, l'emploi par Marsden de l'expression « your writing », précédée d'une ellipse, met en relief l'idée d'une division

⁴⁶⁴ Van Wyck Brooks, *America's Coming-of-Age*, New York: Octagon Books, 1975, 9-10.

culturelle entre son écriture (celle de l'écrivain) et l'écriture de Sam Evans qui est celle de l'homme d'affaires :

EVANS – I'll give it to Nina – and I hope your mother is feeling better tomorrow.
MARSDEN – (*piqued*) Oh, I'm going. Why didn't you tell me if I was interrupting – your writing! (701)

A l'écriture publicitaire dénigrée par Marsden, s'oppose celle de Marsden lui-même, décrite par Ned Darrell comme une « écriture de surface » : « his novels just well-written surface □... no depth, no digging underneath ... why? has the talent but doesn't dare ... » (662). On voit donc s'opposer une écriture commerciale prolifique et une écriture littéraire inefficace.

Strange Interlude fait apparaître d'un côté l'auteur stérile, qui n'écrit pas et de l'autre, l'homme d'affaires, dont l'empâtement physique au fil des actes reflète de manière grotesque l'accroissement outrancier de son capital. En faisant de Sam Evans, l'homme d'affaires – un symbole américain inébranlable – une sorte d'anti-héros plus ridicule que remarquable, O'Neill écorne un modèle américain, symbole de la réussite fondée sur la libre entreprise. Par extension, on peut voir cette critique sous-jacente comme une nouvelle forme de déconstruction du rêve – et du matérialisme – américains. Ainsi, O'Neill caricature le « self-made man » en soulignant le caractère artificiel et contrefait de la réussite de Sam Evans :

DARRELL – The good Samuel is an A one success. He has a charming wife and a darling boy, and a Park Avenue apartment and a membership in an expensive golf club. And above all, he rests so complacently on the proud assurance that he is self-made! (762)

Fervent opposant de cette culture du succès, Marsden formule une critique de l'Amérique des affaires symbolisée par Sam Evans, une Amérique éphémère et véloce :

MARSDEN – What a fount of meaningless energy he's tapped! ... always on the go ... typical terrible child of the age ... universal slogan, keep moving ... moving where? ... never mind that ... don't think of ends ... the means are the end ... keep moving! ... (*He laughs scornfully and sits down in Evans' chair, picking up the paper and glancing at it sneeringly*) It's in every headline of this daily newer testament... going ... going ... never mind the gone ... we don't live to see it ... and we'll be so rich, we can buy off the deluge anyway! ... even our new God has His price! (744)

A cette pathologie du mouvement contenue dans l'emploi répété des verbes d'action « go » et « move », vient s'ajouter le rôle déterminant de la presse (souligné par Marsden) et de la publicité, qui contrôlent et manipulent l'information et l'image et qui projettent cette vision d'une société fondée sur l'apparence. Appliquant une ultime couche de cynisme, O'Neill achève d'écorner le modèle de l'homme d'affaires ; ce n'est pas de la maladie mentale qui

touchait avant lui son père et les générations précédentes que le personnage de Sam Evans meurt, mais d'une crise cardiaque, probablement due aux excès de la vie d'opulence qu'il a menée. Notons aussi que c'est au monde de la publicité, qui vend des images et une réalité sublimée, tronquée, faussée dans le but de vendre, que Sam Evans doit son succès. Il est donc non seulement le produit d'un mensonge (élaboré par Nina et Ned), mais il dédie de surcroît sa carrière à la fabrication de représentations factices. O'Neill attire ainsi notre attention sur un monde gouverné par l'image, de préférence trompeuse (dont la publicité offre une illustration parfaite) et sur la société américaine bourgeoise représentée comme nourrie par les apparences et les faux-semblants⁴⁶⁵.

La pièce nous donne donc à voir un affrontement entre l'homme d'affaires et l'homme de lettres, qui débouche sur une contradiction plus large : la contradiction entre une culture populaire et une culture d'élite, qui se loge au cœur du théâtre d'O'Neill. Cette tension apparaît dans la période médiane qui symbolise le passage d'une culture – marginale et réservée à un public d'initiés – à une culture populaire réservée au plus grand nombre. *Strange Interlude*, qui se situe entre drame expérimental et genre dérivé de la classification « melodrama », synthétise la tension entre culture populaire et culture élitiste. On peut y voir d'un côté, l'héritage expérimental de la période bohème et de l'autre, celui de la pièce à sensation en vogue à l'époque de James O'Neill.

Les personnages de Charlie Marsden et de Sam Evans, à travers leurs rôles emblématiques au sein de la société américaine, renvoient de manière plus large à la question de la culture dans la société américaine des années 1920-30. Derrière Charlie Marsden, l'écrivain en devenir, se cache la promesse d'une écriture et par extension, l'auteur semble représenter le signe d'une culture en germe, à l'image du chiffre symbolique des neuf actes de la pièce, gestation littéraire nécessaire à la naissance de l'œuvre. À l'image de la littérature américaine, en quête d'identité et de grandeur⁴⁶⁶, on peut voir le personnage de

⁴⁶⁵ Sinclair Lewis dans son roman *Babbitt* nous livre de semblables réflexions sur la société américaine des années 1920. Le protagoniste éponyme, déplorant la présence de Shakespeare dans les programmes universitaires, propose l'alternative suivante : « I'll tell you why you have to study Shakespeare and those. It's because there are required for college entrance, and that's all there is to it! Personally, I don't see myself why they stuck 'em into an up-to-date high-school system like we have in this state. *Be a good deal better if you took business English and learned how to write an ad, or letters that would pull.* » in Sinclair Lewis, *Babbitt*, New York: Dover Publications, Inc., 2003, 59 (nous soulignons).

⁴⁶⁶ On peut emprunter les mots de Whitman : « there could hardly happen anything that would more serve the States, with all their variety of origins, their diverse climes, cities, standards, &c., than possessing an aggregate of heroes, characters, exploits, sufferings, prosperity or misfortune, glory or disgrace, common to all, typical of all – no less, but even greater would it be to possess the aggregation of a cluster of mighty poets, artists, teachers, fit for us, national expressers, comprehending and effusing for the men and women of the States, what is universal, native, common to all, inland and seaboard, northern and southern. » Walt Whitman, *Democratic Vistas*, op.cit., 935.

Charlie Marsden comme la figuration d'une littérature américaine à la recherche d'un auteur, d'un talent indigène. De l'autre côté, la figure de l'homme d'affaires nous ramène à la culture populaire et par extension, au système commercial de Broadway, soumis à une logique de production qui résulte d'une capitalisation de la culture.

La pièce paraît donc faire la synthèse de deux courants majeurs aux Etats-Unis et mettre en scène les tensions entre les exigences *mainstream* et l'héritage expérimental de la période bohème. L'auteur, qui participe par son œuvre à « l'accouchement » de la littérature américaine, est récompensé en 1936 par le prix Nobel de littérature. Cette récompense accroît l'exportation du théâtre américain et la reconnaissance internationale d'un auteur dramatique américain. Dans son discours de remerciement⁴⁶⁷, O'Neill précise que ce prix Nobel s'adresse à la nation américaine et signale l'avènement du théâtre américain :

It is difficult to put into anything like adequate words the profound gratitude I feel for the greatest honor that my work could ever hope to attain, the award of the Nobel Prize. This highest of distinctions is all the more grateful to me because I feel so deeply that it is not only my work which is being honored, but the work of all my colleagues in America – that this Nobel Prize is a symbol of the recognition by Europe of the coming-of-age of the American theatre.⁴⁶⁸

L'auteur dépasse la seule dimension personnelle en acceptant cette reconnaissance comme une reconnaissance qui vaut pour la scène américaine au sens large. Cette récompense qui consacre son œuvre place O'Neill dans la position du « Messie » attendu par la scène américaine. Ses propos font aussi écho à l'analyse de Levine qui montre que la quête de légitimité est inscrite dans l'histoire culturelle américaine :

In 1927, contemplating the reasons for the demise of Theodore Thomas' American Opera Company forty years earlier, Charles Edward Russell speculated that the name of the company was unfortunate. "'American Opera' connoted bad opera. To this day 'American artist' means to the average American soul inferior artist; 'American composer' means inferior composer."⁴⁶⁹

Par son œuvre, O'Neill participe à la légitimation de la culture/littérature américaine et contredit le jugement porté par Charles Edward Russell concernant la valeur des productions artistiques américaines. En 1936, le théâtre américain, est non plus un théâtre de second rang, inférieur aux productions européennes, mais, selon les mots d'O'Neill, un théâtre arrivé à maturité, qui a trouvé son expression propre. Comme le souligne O'Neill :

For my plays are merely, through luck of time and circumstance, the most widely-

⁴⁶⁷ O'Neill n'est pas présent à la remise du Prix Nobel. Les 17 et 18 novembre 1936, il rédige une lettre qui est lue à l'Académie suédoise le 10 décembre de la même année. Voir à ce sujet, *The Unknown O'Neill. Unpublished or Unfamiliar Writing of Eugene O'Neill*, ed. Travis Bogard, *op.cit.*, 426-428.

⁴⁶⁸ Eugene O'Neill, *The Nobel Prize Acceptance Letter*, in *The Unknown O'Neill. Unpublished or Unfamiliar Writing of Eugene O'Neill*, 427, nous soulignons.

⁴⁶⁹ Lawrence Levine, *Highbrow, Lowbrow*, *op. cit.*, 145.

known examples of the work done by American playwrights in the years since the World War – work that has finally made modern American drama in its finest aspects an achievement of which Americans can be justly proud, worthy at last to claim kinship with the modern drama of Europe, from which our original inspiration so surely derives.⁴⁷⁰

L'auteur rend hommage à l'héritage culturel européen, soulignant plus loin l'empreinte de Strindberg sur son théâtre. Mais il insiste sur l'idée d'indépendance culturelle des Etats-Unis, qu'il estime parvenus à s'affranchir de la domination européenne. Si en 1936, au moment où O'Neill accueille sa récompense, il est un auteur discret, peu présent sur la scène de théâtre, en 1928 alors que Broadway produit *Strange Interlude*, il est à l'inverse très exposé médiatiquement, soumis à des critiques positives et négatives, mais aussi à la caricature.

Reprise parodique

Outre un succès commercial notable, la pièce a généré de nombreuses parodies : « *Strange Interlude* opened on 30 January 1928, and within the year it had been parodied on stage, screen, and page, with further spoofs appearing well into the 1930s »⁴⁷¹. Ce déferlement parodique qui surgit parallèlement à la production de la pièce à Broadway permet de mesurer l'impact médiatique de la pièce. Celle-ci est, sinon vue par tous, au moins connue de tous et c'est sans nul doute cette popularité qui explique la recrudescence de ce phénomène.

Levine rappelle que pour qu'il y ait parodie, il est indispensable que l'élément parodié soit un élément connu, familier. Il donne l'exemple de Shakespeare pour justifier son propos :

The significance of this national penchant for parodying Shakespeare is clear: Shakespeare and his drama had become by the nineteenth century an integral part of American culture. It is difficult to take familiarities with that which is not already familiar; one cannot parody that which is not well known.⁴⁷²

⁴⁷⁰ Eugene O'Neill, *The Nobel Prize Acceptance Letter*, op.cit., in *The Unknown O'Neill. Unpublished or Unfamiliar Writing of Eugene O'Neill*, ed. Travis Bogard, op.cit., 427.

⁴⁷¹ Felicia Hardison Londré, « Twitting O'Neill: His Plays of the 1920s Subjected to *La Critique Créatrice* », *The Eugene O'Neill Review*, Penn State University Press, Vol. 26 (2004), 126.

⁴⁷² Lawrence Levine, *Highbrow/Lowbrow*, op.cit., 15-16.

En 1930, deux ans après son apparition à Broadway, *Strange Interlude* fait partie du paysage culturel américain. Si parodier consiste à « contrefaire les manières, le langage de quelqu'un »⁴⁷³, il faut pour contrefaire, emprunter un système de référence connu du public. La parodie de *Strange Interlude* dans le film *Animal Crackers* des Marx Brothers (1930) montre que la pièce d'O'Neill constituait un univers référentiel connu du grand public à la sortie du film. Au-delà de la référence parodique à la pièce d'O'Neill, le sujet du film porte sur les événements liés au vol d'un tableau de grande valeur (estimé à \$100 000) qui se produit lors d'une soirée organisée par Mrs. Rittenhouse (Margaret Dumont) dans sa propriété de Long Island, en l'honneur du retour d'Afrique du Capitaine Spaulding (Groucho Marx). Le vol du tableau et la substitution du vrai par un faux servent donc de toile de fond à l'intrigue qui introduit par ailleurs des passages parodiant le récent succès d'O'Neill et qui fait du même coup la satire du Theatre Guild. Ce sont plus précisément les monologues intérieurs, contenus dans la pièce dans une série d'apartés, qui font l'objet de la parodie des Marx Brothers. Alors qu'O'Neill s'attaque au monde des affaires et au matérialisme américain qui met en péril le devenir de la culture et de la littérature aux Etats-Unis, ses positions sont perçues par les Marx Brothers⁴⁷⁴ comme l'incarnation d'une culture *highbrow*. Du reste, le fait qu'O'Neill soit en 1930 la cible de l'humour des Marx Brothers, signifie qu'il n'est plus comme à l'époque des Provincetown Players un artiste local, mais bel et bien un artiste d'envergure nationale, dont le théâtre s'exporte sur la scène internationale et via Hollywood. Mais ce phénomène montre aussi le décalage entre l'intention de l'auteur et la réception de ses pièces par le public et par la critique.

Le passage qui contient la parodie de la pièce d'O'Neill se situe au début du film, dans la scène où le Capitaine Spaulding fait la cour à deux femmes : Mrs. Rittenhouse et

⁴⁷³ *Le Nouveau Littre*, Paris : Editions Garnier, 2004.

⁴⁷⁴ Levine évoque le contre-discours d'artistes, tels que les Marx Brothers vis-à-vis de la culture *highbrow* : « Whatever Franz Boas and Ruth Benedict might have meant by culture, and however influential their meaning ultimately was, Charlie Chaplin knew what the *society* meant by Culture and he and the Marx Brothers and a legion of other popular comedians built parodies of that meaning into the very heart of their humor: they created a rapport with their public that generated a sense of complicity in their common stand against the pretensions of the patrons of high culture. », in Lawrence Levine *Highbrow/ Lowbrow*, *op.cit.*, 235. On peut voir d'ailleurs une certaine ironie dans le mariage d'Oona O'Neill, la fille d'O'Neill et Agnes Boulton avec Charlie Chaplin, de trente-six ans son aîné ; une union déplorée par O'Neill, comme l'atteste la déclaration qui suit : « That has been her line ever since – using "O'Neill's daughter" to get any kind of display no matter how vulgar and stupid –and finally ending up in this typical Hollywood scandal and marriage with a man as old as I am (probably older, for what actor gives out his real age). Of course, he's rich, and that is the answer, or one of the answers. I need not tell you, I know, that you are never going to hear of our entertaining Mr. and Mrs. Chaplin, or of their entertaining us. Enough is enough! ». Eugene O'Neill, *Selected Letters*, *op. cit.*, lettre à Agnes Brennan, 19 juin 1943, 545.

Mrs Whitehead. Il est d'ailleurs précédé d'une allusion non pas à *Strange Interlude*, mais à *The Emperor Jones*, produite huit ans plus tôt, ce qui confirme la popularité d'O'Neill à la sortie d'*Animal Crackers*. Seul avec Mrs. Rittenhouse et ce, avant l'entrée de Mrs. Whitehead, le Capitaine Spaulding déclare: « Mrs. Rittenhouse, ever since I met you I've swept you off my feet. Something has been throbbing within me. Oh, it's been beating like the incessant tom-tom in the primitive jungle »⁴⁷⁵. C'est ainsi par une référence à une pièce antérieure, *The Emperor Jones* (dont le procédé acoustique caractéristique était l'usage continu du tam-tam durant la progression de l'intrigue pour figurer, par analogie avec la pulsation du cœur, l'intériorité du protagoniste), que les Marx Brothers intègrent la parodie des apartés. On notera à ce propos que ce sont à chaque fois les techniques expérimentales visant à mettre en scène intériorité et intersubjectivité sur lesquels repose la parodie.

Après l'arrivée de Mrs. Whitehead, le Capitaine Spaulding entreprend de séduire, simultanément, Mrs. Rittenhouse et Mrs. Whitehead. S'ensuit un dialogue dans lequel il incorpore trois intermèdes, dont le premier est annoncé comme « a strange interlude ». A l'inverse de l'adaptation cinématographique dans laquelle le recours à une voix-off matérialisait la présence des « thought asides », les Marx Brothers imitent les apartés tels qu'ils sont joués sur scène. A chaque fois que ce procédé intervient, le Capitaine Spaulding s'avance à la hauteur de la caméra pour se livrer à un monologue, tandis que les personnages derrière lui apparaissent de manière indistincte.

Les Marx Brothers se moquent de la technique employée par O'Neill, mais ils tournent aussi en dérision les intrigues amoureuses de la protagoniste. Là où l'adaptation hollywoodienne censure, face à un public puritain, les références appartenant au domaine de la passion amoureuse, les Marx Brothers font au contraire des équations amoureuses le sujet du dialogue entre le Capitaine Spaulding et les deux femmes. Le passage qui suit illustre l'exploitation par les Marx Brothers du jeu de séduction entre les protagonistes de la pièce :

Captain Spaulding: (...) Did anyone ever tell you you had beautiful eyes?

Mrs. Whitehead: No!

Captain Spaulding: Well you have. And so have you! *He shot her a glance, as a smile played around his lip.* Yes, I don't think I've seen four more beautiful eyes in my life. Well, three anyway. You know, you two girls have everything; you're tall and short, slim and stout, and blonde and brunette. And that's just the kind of a girl I crave. We three would make an ideal couple. Why, you've got beauty, charm, money! You have got money, haven't you? Because if you haven't we can quit right now.

Mrs. Whitehead: The captain is charming, isn't he?

Mrs. Rittenhouse: I'm fascinated!

Captain Spaulding: I'm fascinated too! Fascinated. Whim wham. If I were Eugene

⁴⁷⁵ *Animal Crackers*, Marx Brothers (1930).

O'Neill I could tell you what I really think of you two. You know you're very fortunate the Theatre Guild isn't putting this on. And so is the Guild. Pardon me while I have a strange interlude:

*Why you couple of baboons, what makes you think I'd marry either one of you? Strange how the wind blows tonight, it has a thin eerie voice that reminds me of poor old Marsden. How happy I could be with either of these two, if both of them just went away.*⁴⁷⁶

Le public, familier de la pièce d'O'Neill qui a inspiré ce passage, reconnaîtra sans doute la subversion de certains éléments propres à l'intrigue de *Strange Interlude*. En faisant la cour à deux femmes, le Capitaine Spaulding parodie le triangle amoureux qui relie Nina à Ned Darrell et Sam Evans. A ce titre, le jeu du Capitaine Spaulding autour du chiffre trois – au sujet des yeux, du trio amoureux, ainsi que dans l'utilisation répétée du rythme ternaire « tall/short, slim/stout, blond/brunette », « beauty, charm, money » – rappelle l'omniprésence des trios dans la pièce ainsi que la célèbre réplique de Nina « My three men ! » (756).

Avant l'introduction du premier aparté, le Capitaine Spaulding insère dans le dialogue une parodie des didascalies : « *He shot her a glance, as a smile played around his lips* », suivie de laquelle il joint le geste à la parole, en guise d'illustration des indications kinésiques qu'il vient de fournir. On est en présence d'un dialogue qui se veut imitation de la pièce, mais on trouve également derrière le jeu réflexif auquel se livre le Capitaine Spaulding, une parodie du caractère méta-dramatique de *Strange Interlude*. Dans la caricature des Marx Brothers, le Capitaine Spaulding est tout à la fois personnage et méta-personnage. On assiste à un premier niveau à une mise en abyme, une pièce dans le film. Puis à un deuxième niveau, la parodie sert de support au commentaire sur la nature du théâtre de Eugene O'Neill et du Theatre Guild. (« You know you're really fortunate The Theatre Guild isn't putting this on, and so is the Guild »).

Le premier intermède introduit la thématique du mariage et rejoue, à la manière des apartés d'O'Neill, le flux de conscience, qui produit un enchaînement de pensées, parfois déconnectées, qui fonctionnent le plus souvent par association d'idées, comme c'est le cas dans la pièce. Prenons l'exemple de Marsden à l'ouverture de la pièce dans l'acte 1 :

MARSDEN – (...) He [the Professor] hasn't added one book in years ... how old was I when I first came here? ... six ... with my father ... how dim his face has grown! ... he wanted to speak to me just before he died ... the hospital ... smell of iodoform in the cool halls ... hot summers ... I bent down ... his voice had withdrawn so far away ... I couldn't understand him ... what son can ever understand? ... always too near, too soon, too distant or too late! (...) What memories on such a smiling afternoon! (...) (634)

⁴⁷⁶ *Ibid.* Les italiques correspondent à l'imitation par le Capitaine Spaulding des didascalies et des apartés.

A l'image des « thought asides » qui servent, dans *Strange Interlude* à énoncer une vérité autrement refoulée ou tue dans les dialogues, l'aparté de Groucho (« *What makes you think I'd marry either one of you!* ») vient contredire la suggestion de demande en mariage (« *We three would make an ideal couple* ») formulée auparavant. La parodie contenue dans l'extrait cité concerne aussi bien le fond que la forme. Elle porte donc non seulement sur un dispositif scénique que les Marx Brothers perçoivent comme représentatif de la culture *highbrow*, mais aussi sur le traitement des relations amoureuses dans la pièce. La parodie se mue en une critique dirigée contre l'auteur (« *If I were Eugene O'Neill, I could tell you what I really think of you two* »), dans laquelle il faut voir une lecture sarcastique du « flux de conscience » qui emprunte au champ de la psychanalyse (à travers la question de l'inconscient) et des procédés littéraires modernistes. Groucho ironise dans cette scène sur la capacité des apartés à offrir une vérité cohérente, d'où l'emploi d'énoncés quasi-absurdes, tels que: « *How happy I could be with either of these two if both of them just went away!* ».

Si les relations amoureuses et le jeu de séduction entre le Capitaine Spaulding, Mrs Rittenhouse et Mrs Whitehead constituent le sujet central de l'extrait, on observe ensuite un glissement vers la notion de mariage :

Captain Spaulding: Well, what do you say girls, what do you say, will you marry me? ... Both of you, let's all get married. This is my party. Party! Party!

Here I am talking of parties. I came down here for a party, and what happens? Nothing. Not even ice cream. The gods looked down and laughed. This would be a better world for children if the parents had to eat the spinach.

Captain Spaulding: Well, what do you say, girls? What do you say? Are we all going to get married?

Mrs. Rittenhouse: All of us?

Captain Spaulding: All of us!

Mrs. Rittenhouse: But that's bigamy!

Captain Spaulding: Yes, and that's big-a-me, too ... It's big of all of us. Let's be big for a change. I'm sick of these conventional marriages!⁴⁷⁷ One woman and one man was good enough for your grandmother, but who wants to marry your grandmother? Nobody, not even your grandfather. Think, think of the honeymoon, strictly private. I wouldn't let another woman in on this. Well, maybe one or two, but no men. I may not go myself.

Mrs. Rittenhouse: Are you suggesting companionate marriage?

Spaulding: Well, it's got its advantages. You could live with your folks and I could live with your folks.

⁴⁷⁷ Le rejet des conventions, à l'image de l'institution du mariage, pourrait aussi faire écho, puisqu'il s'agit ici d'une parodie d'une pièce écrite par O'Neill, à la période bohème de l'auteur, durant laquelle il est imprégné des modèles comme l'union libre. Or ici le Capitaine Spaulding tourne en dérision cette forme d'arrangement qui n'a rien d'un consentement mutuel : « *I wouldn't let another woman in on this. Well, maybe one or two, but no men. I may not go myself.* ».

La référence au « companionate marriage » formulé par Mrs. Rittenhouse fait écho à l'ouvrage de Ben Lindsey, *The Companionate Marriage* paru en 1927 et reflète les changements sociaux qui affectent le pays et qui se trouvent au cœur des débats au moment de la sortie du film *Animal Crackers*. Les Marx Brothers entrelacent les débats sociaux à la mode et les phénomènes culturels en vogue (à l'instar de l'engouement suscité par *Strange Interlude*). Alors que dans la pièce la question du mariage et de l'adultère est traitée avec sérieux et gravité, *Animal Crackers* prend le contre-pied de la pièce en démontrant, par l'absurde, l'intérêt du concubinage.

La construction décousue de cette scène, elle-même structurée à la manière du flux de conscience, qui consiste en un libre mouvement de la pensée, apparaît de manière manifeste dans le dernier intermède. Celui-ci se caractérise par un flot de paroles qui s'enchaînent, de manière imprévisible, sans lien évident les unes aux autres :

Living with your folks. Living with your folks. The beginning of the end. Drab dead yesterdays shutting out beautiful tomorrows. Hideous, stumbling footsteps creaking along the misty corridors of time. And in those corridors I see figures, strange figures, weird figures, Steel 186, Anaconda 74, American Cane 138...

L'intermède débute par la reprise de la dernière phrase énoncée dans le dialogue (« I could live with your folks ») et sert de support à la chaîne d'idées, qui se déroule jusqu'à la fin de l'intermède de manière aléatoire. Le début de l'aparté présente un écho parodique au dénouement de la pièce d'O'Neill :

NINA – Strange Interlude! Yes, our lives are merely strange dark interludes in the electrical display of God the Father! (*resting her head on his shoulder*) You're so restful, Charlie. I feel as if I were a girl again and you were my father and the Charlie of those days made into one. I wonder is our old garden the same? We'll pick flowers together in the aging afternoons of spring and summer, won't we? (817)

Le dernier intermède est comparable, d'un point de vue formel, à l'aparté de Marsden cité plus haut. On retrouve une syntaxe fragmentée, principalement composée de phrases nominales. Du point de vue du contenu, l'extrait semble reproduire les réflexions de Nina à la fin de la pièce. La distortion parodique des pensées de Nina sert de transition à l'introduction de données qui ne sont plus abstraites, d'ordre métaphysique, mais bel et bien concrètes. On note la reprise de l'adjectif « strange », non plus en référence au « strange interlude », mais aux chiffres (« strange figures ») qui se rapportent à une série d'actions boursières (*Steel 186, Anaconda 74, American Cane 138*). Le ton dramatique de l'aparté de Groucho est utilisé pour parodier la manière dont auteurs et intellectuels peuvent exprimer

leur rejet de la société matérialiste américaine des années 1920.

En prenant l'ensemble des intermèdes de la scène analysée, on observe que plus l'on progresse, plus les intermèdes révèlent un propos incohérent et discontinu. La parodie des Marx Brothers, si elle vise à faire rire, critique les procédés scéniques mis en œuvre dans la pièce et comme nous l'avons suggéré, les thèmes qu'elle aborde. Ainsi derrière la parodie qui fait sourire, se cache une critique plus large, celle de la culture *highbrow* incarnée par O'Neill et le Theatre Guild. Avec cette pièce qui marque le succès critique et financier d'O'Neill, l'auteur devient l'avatar de l'industrie culturelle contre laquelle il avait combattu avec le théâtre des Provincetown Players.

En 1926, alors que l'échec du Triumvirate est imminent, O'Neill souligne le paradoxe du théâtre américain :

What's the use of my trying to get ahead with new stuff until some theatre can give that stuff the care and opportunity it must in order to register its new significance outside of the written page in a theatre? It makes me feel hopeless about writing except for my own satisfaction in a book (and, as in the old past, never going near rehearsals or taking any interest – except financial – in the production). What I want now – when I am able and eager for it – is a theatre I can give my best to in every way. I'm sick and tired of old theatres under old conditions, of new theatres handcuffed by old conditions, of "art" theatres with fuzzy ideals and no money or efficiency – in fact, of *the* American theatre as it exists. I've had exactly ten years of it as a playwright – considerably more than your three as director – and my ambition to see my stuff performed on any stage I know (never very avid!) is beginning almost to cease, and this is at a time when I *know* I have most to give to a theatre.⁴⁷⁸

Selon lui, le dramaturge américain se trouve pris au cœur d'une tension irréconciliable entre d'un côté, les théâtres d'arts – tels que les petits théâtres – dont les idéaux esthétiques et idéologiques sont vains face à des ressources financières limitées et de l'autre, Broadway, qui promet un théâtre fondé sur un système de conventions dépassés. La période médiane est, comme on l'a vu, au cœur de ce paradoxe. Ces propos, qui précèdent le succès commercial de *Strange Interlude* – un succès qu'il désavouera – préfigurent déjà la démarche de l'œuvre tardive qui consistera à écrire en dehors de tout système de production.

⁴⁷⁸ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Kenneth Macgowan, 23 août 1926, 213-14.

3. TROISIEME PARTIE : LA COMMUNAUTE ABSENTE : 1933-1959 : Reconquête d'un idéal perdu : “the hopeless hope”

*Life is for each man a solitary cell whose walls are mirrors.*⁴⁷⁹

La dernière période de l'œuvre est celle de la communauté absente. Le ton change, l'auteur s'éloigne de la scène médiatique et de la scène de théâtre, il se tourne vers le passé, vers les absents. Loin de conforter O'Neill dans un sentiment d'appartenance au système, les succès de la fin des années 1920 entraînent un rejet de la scène commerciale et une volonté de rupture avec des scénarios et des arrière-plans façonnés à l'image du théâtre *mainstream* et de son public. Cette tentative de rupture est un échec et derrière lui, c'est la légitimité artistique de l'auteur qui semble remise en question. L'œuvre tardive naît de cette mise à distance de la scène de théâtre. La Grande Dépression, l'irruption de la Seconde Guerre mondiale, l'attaque de Pearl Harbor, favorisent le repli, le recul et la nostalgie du passé. A partir des années 1930 et suivantes, la sphère privée prend le pas sur l'œuvre, de sorte que l'espace textuel (par opposition à l'espace scénique) devient un territoire intime dans lequel l'auteur trouve une nouvelle forme d'union sans médiation ni compromis. Le refus du présent qui caractérise les dernières pièces trouve une résonance dans la vision de Henry James, qui comme O'Neill, ne voyait d'issue que dans le passé : « Henry James lamented that there was no escape “into the future, or even into the present; there was an escape but into the past.” »⁴⁸⁰.

Le théâtre des années 1930-40 se fait introspectif, autobiographique et testamentaire. C'est dans l'œuvre tardive que la critique voit la consécration d'O'Neill. Ce jugement catégorique doit cependant être nuancé. La reconquête d'un idéal perdu qui caractérise les pièces finales invite à reconsidérer l'importance – souvent négligée – de l'œuvre de jeunesse : celle-ci ne doit pas être appréhendée comme la préface, mais plutôt comme la matrice de l'écriture.

La dernière période abrite la contradiction la plus forte car l'auteur dédie son œuvre à la communauté impossible – une communauté absente – mais aussi parce qu'il prive l'œuvre tardive de la scène de théâtre. La période finale paraît offrir une image inversée de la jeunesse bohème. Tandis que l'auteur des débuts, intégré dans une communauté porteuse d'un projet utopique, se distinguait du groupe par une déconstruction de l'idéal communautaire, l'auteur

⁴⁷⁹ Lazarus, in Eugene O'Neill, *Lazarus Laughed*, 572.

⁴⁸⁰ Henry James, *The American Scene*, New York: 1946, 87, cité dans Lawrence Levine, *Highbrow/Lowbrow*, *op.cit.*, 176-77.

des années 1930-40, mis à l'écart de toute communauté artistique, se retourne vers le projet idéal des débuts. La récupération impossible de l'idéal communautaire, que le concept de « hopeless hope » nous permet d'éclairer, invite à considérer l'ultime moment de l'œuvre comme une période construite sur la progression du paradoxe.

CHAPITRE 1 : « AN EXHAUSTED FORMULA » : LE THÉÂTRE DE LA RUPTURE. *Ah, Wilderness!* (1933), *Days Without End* (1934)

*And it's the dream that I may sometime say what must be said as it must be said that keeps me going – Showshop or no Showshop!*⁴⁸¹

Alors que les années 1920, les « roaring twenties », furent des années caractérisées par une forte prospérité financière, le mois d'octobre 1929, marqué par un krach boursier à Wall Street, efface les années d'opulence matérielle et plonge le pays dans une période de dépression économique qui dure jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Après le succès de *Strange Interlude*, qui marque un seuil critique et financier dans la carrière d'O'Neill, les pièces écrites dans le contexte économique et social de la Dépression reflètent la volonté de rompre avec la logique commerciale de Broadway. Cette transition se traduit par deux pièces écrites au même moment et produites à un an d'intervalle : *Ah, Wilderness!* (1933) et *Days Without End* (1934). Ces deux pièces créées dans le contexte de la Dépression offrent deux regards antithétiques sur la société américaine : l'un ancré dans le présent, centré sur une Amérique en crise (économique, spirituelle, culturelle), l'autre, tourné vers le passé, symbole d'une Amérique idéale et prospère. En 1933, O'Neill adopte une position ambivalente, partagée entre la fierté et l'éloge de la nation américaine et la critique de l'état de la culture américaine :

I have a very deep feeling nowadays – in fact, ever since my years in France – that this is the destined time for America to fall back upon itself in a cultural sense, to cease running to Mama & Papa Europe whenever it feels spiritually wounded by its own crudity, to realize appreciatively and with pride that the adolescent attitude has become a pose, that *it is* adult if it will only examine itself. We laid so much emphasis on the past few decades on what we lack, that we became entirely blind to what, under the sordid surface, we were daily gaining, as well as the worth of the scorned traditional past in American History. Naturally, I don't mean we should begin to cultivate the narrow nationalistic egotism which is the sure boastful sign of an inferiority complex (Nazi!) but merely that it is time we acquired the poise and dignity of a people who are self-possessed, sure of their equality among the other nations, quietly confident, not needing to be jingo. (I have done a bit of study in American History this winter and this has helped much in making me understand these U.S. – and myself as American.)⁴⁸²

Les propos d'O'Neill invitent l'Amérique à se défaire de la tutelle européenne et offrent une résonance avec la prédiction de Whitman : « We see the shreds of Hebrews, Romans, Greeks; but where, on her own soil, do we see, in any faithful, highest, proud expression, America

⁴⁸¹ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Dudley Nichols, 29 mai 1932, 400.

⁴⁸² Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Eugene O'Neill, Jr., 13 mai 1933, 410-11.

herself ? »⁴⁸³. C'est cette dualité – entre éloge et critique de la nation – qui ressort de la mise en regard, tel un diptyque, de *Days Without End* et *Ah, Wilderness!*

*Ah, Wilderness!*⁴⁸⁴ est produite en 1933. Alors qu'il peine avec le scénario de *Days Without End*, O'Neill entreprend en 1933 l'écriture de l'unique comédie de son corpus, *Ah, Wilderness!* qui, selon ses propres termes, vise à capturer « a mood, an evocation [of] the spirit of a time that is dead now with all its ideals and manners and codes – the period in which my middle teens were spent. »⁴⁸⁵. Contrairement à *Days Without End* qui a pour décor New York au moment de la Grande Dépression, l'action de *Ah, Wilderness!* se passe dans une ville du Connecticut, en 1906, qui est une période de prospérité sociale et financière. Lorsque le rideau se lève, le spectateur découvre la famille Miller, en pleins préparatifs pour la fête nationale du 4 juillet. L'intrigue est presque dénuée d'action et se concentre, comme l'indique O'Neill, sur l'atmosphère qui émane de cette ville du Connecticut et projette sur la scène les liens entre les différents membres de la famille Miller. Elle se porte en particulier sur la relation entre le père de famille, Nat Miller, propriétaire du journal *The Evening Globe*, sa femme Essie et leur fils cadet, Richard. Influencé par ses lectures « radicales et controversées », Richard Miller copie des passages de Swinburne et Wilde à Muriel McComber, une jeune fille dont il est amoureux. Furieux de cette découverte, le père de Muriel interdit à sa fille de voir Richard. La famille, qui prépare les festivités du 4 juillet, est réunie pour célébrer l'événement lors du dîner familial. Persuadé que Muriel ne l'aime plus, Richard décide de se venger et se laisse entraîner dans une maison close. Dégoûté par cette brève expérience de l'alcool et de la prostitution, Richard apprend finalement que Muriel

⁴⁸³ Walt Whitman, *Democratic Vistas*, *op.cit.*, 978.

⁴⁸⁴ Le titre de la pièce, « Ah, Wilderness », fait référence aux *Rubaiyat* d'Omar Khayyam, une collection de poèmes perses traduits par Edward Fitzgerald. Le titre correspond au douzième quatrain du poème « The Rubaiyat » :

« A Book of Verses underneath the Bough,
A Jug of Wine, a Loaf of Bread – and Thou
Beside me singing in the Wilderness—
Oh, Wilderness were Paradise enow! »

L'origine du titre et plus exactement les raisons de sa modification sont mises en évidence par le *London Times*. Ils nous renseignent sur les enjeux de la production et la nécessité pour O'Neill et pour le Theatre Guild, après l'échec de *Dynamo*, d'assurer avec *Ah, Wilderness!* une réception favorable : « It has also been noted, with passing smiles, that Mr O'Neill and the Guild have between them developed a strain of the practical. In all the "Rubaiyat" versions obtainable hereabouts the line from which the title is taken reads: "Oh, wilderness were paradise enow", not "Ah, wilderness." But by substituting "A" for "O", the Guild and its author have got the play listed at the top of the alphabetically ordered theatre advertisements. This is generally an advantage, apparently on the theory that the local theatregoers tire easily and never get down to the plays among the "o's." », Ah, Wilderness, *Review London Times*, "The New Eugene O'Neill." "A Quiet, homely Little Comedy", 14 mars 1933, Eugene O'Neill Papers, Box n°40, folder 863: clippings of reviews and advertisements/ 1933-65, n.d., Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

⁴⁸⁵ Eugene O'Neill, *Selected Letters*, *op.cit.*, lettre à Eugene O'Neill, Jr., 14 janvier 1933, 408.

partage ses sentiments et la rejoint le soir suivant en cachette au clair de lune. La pièce s'achève par la réconciliation de Richard avec ses parents et la réplique de Miller (« 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're together. » 107), qui met en évidence la force de l'unité familiale et du sentiment communautaire.

Produite en 1934, *Days Without End* est le résultat d'un processus de création lent et difficile durant lequel l'auteur lutte avec huit versions successives. L'intrigue, étalée sur quatre actes, met en scène John, le protagoniste, Loving, son double, sorte de figuration de sa mauvaise conscience (invisible pour les autres personnages), physiquement identique à John et portant un masque (« *the death mask of a John who has died with a sneer of scornful mockery on his lips.* » 113), Elsa, la femme de John et Father Baird, l'oncle de John, en visite à New York. La pièce se déroule à New York en 1932 au moment de la Grande Dépression et présente John comme un homme d'affaires frappé par une crise spirituelle. Elle se construit autour du roman que John est en train d'écrire, qui est une autobiographie déguisée. L'intrigue, narrée par John, prend sans tarder la tournure d'une confession faite à Elsa et Father Baird, dans laquelle il libère les démons qui le rongent et avoue ses fautes, comme l'adultère commis avec Lucy, une amie du couple. Troublée par le récit et par le dénouement dans lequel John choisit de faire mourir la femme du protagoniste, Elsa se précipite au dehors alors qu'il pleut à verse. Elle revient fiévreuse et réalisant la prophétie annoncée par le récit de John, sa vie est en danger. Aux prises avec son alter ego Loving, John, qui a finalement obtenu le pardon d'Elsa, se tourne vers Dieu, tuant ainsi Loving qui meurt au pied de la croix. La pièce offre donc une résolution positive, tournée vers le pardon et le retour à la foi, contenus dans la réplique finale : « Life laughs with God's love again ! Life laughs with love ! » (180).

Ces deux visions de l'Amérique, l'une (*Ah, Wilderness!*) innocente et enjouée, l'autre (*Days Without End*) révélant les craquelures d'un modèle social, économique et marital, paraissent étayer les propos d'O'Neill qui souligne d'un côté les apories et de l'autre les richesses de la société américaine. (« We laid so much emphasis on the past few decades on *what we lack*, that we became entirely blind to what, under the sordid surface, *we were daily gaining*, as well as the worth of the scorned traditional past in American History. »⁴⁸⁶).

⁴⁸⁶ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Eugene O'Neill, Jr., 13 mai 1933, 410-11. Voir la citation complète plus haut dans le chapitre. (Nous soulignons)

3.1.1. L'Amérique commémorée : Ah, Wilderness! (1933)

“America in miniature”: rhétorique patriotique

Le projet d'O'Neill avec *Ah, Wilderness!* vise à présenter sur la scène une « Amérique en miniature », à revenir en arrière pour offrir une vision authentique d'une famille américaine appartenant à la bourgeoisie. C'est sur un idéal américain (passé) qu'O'Neill insiste lorsqu'il évoque cette nouvelle pièce dans une lettre datée de 1933 :

No, it is purely a play of nostalgia for youth, a sentimental, if you like, evocation of the mood of emotion of a past time which, whatever may be said against it, possessed a lot which we badly need today to steady us. I mean, not the same thing, that's dead; but the inner reality of that thing conceived in terms of life today. The good idea of the simple old family life as lived by the typical middle class hard working American of the average large-small town which is *America in miniature* – the coming of the new radical literature of that day to youth (Shaw, Ibsen, Wilde, Omar Khayyam, etc.) – that's what I've tried to do in the play. A play about people, simple people of another day, but *real American people*.⁴⁸⁷

Si la pièce explore, selon les mots d'O'Neill, un idéal qui n'est plus, il est important de mettre en relief le contexte historique et social de la pièce, qui permet une rhétorique patriotique. *Days Without End* et *Ah, Wilderness!* nous offrent deux modèles de confrontation avec d'une part, une Amérique en crise qui se matérialise par l'échec d'un système et à l'opposé, une Amérique célébrée. C'est donc le matin du 4 juillet, fête nationale et jour de l'indépendance américaine que débute *Ah, Wilderness!*. L'atmosphère spécifique à ce jour de congé et de commémoration est perceptible dès les premières répliques, notamment à travers la voix de Miller, le père, qui indique tout d'abord, « It's the Fourth of July and even a downtrodden newspaperman has a right to enjoy himself when he's on his holiday. » (9) et qui renchérit un peu plus loin : « You can gossip any day. This is the Fourth. » (10). Il s'agit d'une journée d'exception, d'où l'évocation de projets qui sortent de l'ordinaire :

What do you say to an automobile ride? I'll get out the Buick and we'll drive around town and out to the lighthouse and back. Then Sid and I will let you off here, or anywhere you say, and we'll go on to the picnic. (10)

La célébration du 4 juillet et le dîner familial qui lui est consacré sont les éléments centraux de la pièce ; c'est autour de cet événement garant de l'héritage national que les anecdotes, les incidents, les disputes et les réconciliations viennent se greffer. La quasi-absence d'action et la condensation du temps dramatique renforcent l'importance de cet

⁴⁸⁷ Eugene O'Neill, *ibid.*, lettre à Eugene O'Neill, Jr., 13 mai 1933, 412, nous soulignons.

événement national. Ce jour de gloire et de fierté nationale, que l'on peut bien entendu opposer au contexte négatif de la Dépression dans *Days Without End*, n'est pourtant pas perçu positivement par tous les personnages : Richard Miller, le cadet, sorte de figuration de la jeunesse de l'auteur, rejette cette commémoration en laquelle il ne voit rien d'autre qu'une farce :

MILLER – Help Tommy set off firecrackers, eh?

RICHARD – (*drawing himself up – with dignity*) I should say not. (*then frowning portentously*) I don't believe in this silly celebrating the Fourth of July – all this lying talk about liberty – when there is no liberty!

MILLER – (*a twinkle in his eye*) Hmm.

RICHARD – (*getting warmed up*) The land of the free and the home of the brave! Home of the slave is what they ought to call it – the wage slave ground under the heel of the capitalist class, starving, crying for bread for his children, and all he gets is a stone! The Fourth of July is a stupid farce! (13)

Le refus de l'adhésion à l'idéal américain par Richard – seule voix discordante de la pièce – est toutefois étouffé à mesure que l'action progresse et que ses impulsions rebelles et protestataires s'atténuent au profit d'une vision conditionnée par l'équilibre familial. Le discours radical employé par Richard, qui passe par le refus de l'autorité et du modèle social américain (« Why shouldn't the workers of the world unite and rise ? They have nothing to lose but their chains!⁴⁸⁸ », 14), est oublié dès la fin de l'acte 1 lorsque le jeune homme, le cœur brisé, est persuadé que Muriel ne veut plus le voir. Le discours anarchiste prôné par Richard demeure théorique et contrairement aux personnages des pièces antérieures, il n'est pas ici question de contact avec le prolétariat. Ce discours discordant est donc borné à l'ouverture de la pièce. Progressivement, les questions d'ordre politique et social suscitées par la commémoration du 4 juillet sont remplacées par les vicissitudes amoureuses : « Life ! Life is a joke! And everything comes out all wrong in the end! » (32). Les éléments de contestation vis-à-vis de la rhétorique patriotique sont très vite écartés au profit d'un retour à l'ordre (social, familial, idéologique). La pièce semble ainsi contenir une dualité emblématique de la jérémiade américaine, un « antagonisme symbiotique » tel qu'il est théorisé par Bercovitch⁴⁸⁹. Selon lui, on trouve chez les auteurs américains tels que Emerson ou Whitman un discours comparable à la jérémiade puritaine, car marqué par une coexistence d'éléments antinomiques, mais symbiotiques, à l'égard de la nation américaine. *Ah, Wilderness!* illustre cet antagonisme en introduisant simultanément un discours célébrant le rêve et l'idéal

⁴⁸⁸ La phrase est directement extraite du manifeste du parti communiste et correspond à l'une des dernières phrases du texte : « The proletarians have nothing to lose but their chains », Karl Marx, Friedrich Engels, *The Communist Manifesto*, London: Bookmarks Publications, 2010, 33.

⁴⁸⁹ Voir à ce sujet, Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*, *op.cit.*, 181.

américain et la lamentation énoncée par Richard. De même, *Days Without End* fait coïncider la critique de la société américaine (illustrées par le contexte historique de la Grande Dépression) et l'idée d'élection qui renvoie à la notion d'exceptionnalisme. Or si les deux pièces présentent des dénouements positifs (l'harmonie familiale dans *Ah, Wilderness!*, la victoire du bien contre le mal et le triomphe de la foi et de l'amour dans *Days Without End*), chacune des pièces paraît représentative d'un des aspects de la jérémiade, de sorte que l'on peut voir les deux pièces réunies comme les deux pendants de la jérémiade, caractérisée par la présence du paradoxe.

Le temps de l'innocence

L'intrigue de la pièce se situe dans le passé, au début du XXe siècle, dans un contexte caractérisé par une forte prospérité. *Ah, Wilderness!* met en scène une période préservée des drames, c'est-à-dire l'époque qui précède la Première Guerre mondiale et la Grande Dépression. L'ouverture de *Days Without End* où l'on trouve John à son bureau, désœuvré⁴⁹⁰ en raison du contexte économique de la Dépression, contraste fortement avec celle de *Ah, Wilderness!* qui décrit les préparatifs festifs liés à la commémoration du 4 juillet. La pièce met l'accent sur un jour dédié à la commémoration patriotique et au divertissement. Ainsi à l'inverse des préoccupations financières et spirituelles qui apparaissent dès le lever du rideau dans *Days Without End*, *Ah, Wilderness!* se caractérise par une impression générale d'harmonie, de simplicité et d'innocence, protégée contre les déchirements, les excès, les manques, les vices et la corruption. A ce climat serein s'ajoute une impression d'intemporalité renforcée par la condensation de l'intrigue sur deux journées. L'exploration de cette famille américaine ordinaire et authentique a valeur d'exemple pour l'auteur qui cherche à mettre en lumière, à un moment spécifique de l'histoire américaine (le tournant du XXe siècle), la vie d'une famille illustrant l'idéal national. Si pour O'Neill celui-ci est derrière nous, la famille Miller permet de redonner vie à un état d'esprit, à des valeurs et des aspirations appartenant à un modèle social perdu. A travers les Miller, O'Neill propose de célébrer une société américaine passée digne de l'idéal national, mais il invite dans le même temps la société de

⁴⁹⁰ A l'inverse, dans *Ah, Wilderness!*, les affaires sont prospères, d'où la remarque de Miller à sa femme dans l'acte 4, scène 1 : « Damn it, I'd ought to be back at the office putting in some good licks ! I've a whole pile of things that have got to be done today! », 75. Le contexte professionnel favorable se trouve encore confirmé à la fin de la pièce lorsque Miller dit à sa femme : « And I told you about getting that business from Lawson, didnt' I ? It's been a good day, Essie – a darned good day! », 101.

son temps à récupérer cet idéal perdu. Cette nostalgie vis-à-vis d'un état d'esprit révolu transparaît dans les mots de l'auteur adressés à Saxe Commins :

There were innumerable such people in these United States. There still are, except life has carried us out of their orbit, we no longer see or know them, our gaze is concentrated either above or below them. But if America ever pulls out of its present mess back to something approaching its old integrity and uniqueness, I think it will be owing to the fundamental, simple homely decency of such folk, no matter how much corrupting, disintegrating influences have spoiled it since the War.⁴⁹¹

Notons que la nostalgie est une des caractéristiques de l'œuvre tardive, avec des pièces tournées vers le passé et destinées à exprimer une certaine mélancolie vis-à-vis d'un temps révolu.

Les mauvaises fréquentations, les vices et la débauche auxquels Richard est initié le temps d'une soirée, servent au contraire à conforter le jeune homme dans la préférence d'un modèle d'innocence et d'intégrité. Animé par un désir de revanche et par un sentiment d'amertume et de désespoir (« Aw, what the hell do I care ? I'll show them ! » 50), Richard se laisse entraîner par un ami de son frère aîné, Arthur, au « Pleasant Beach House », un établissement peu recommandable (« The Pleasant Beach House is nothing but a bed house » déclare Sid, 79). Il cherche tout d'abord à impressionner Belle, la prostituée qui l'accompagne, en trichant sur son âge et se montrant plus expérimenté et plus endurci qu'il ne l'est vraiment, sans vraiment parvenir à duper la jeune femme. Au lieu de le corrompre, cigares, alcool et quelques baisers échangés avec Belle confortent Richard dans un modèle de droiture et de fidélité. Le lendemain de son expérience nocturne désastreuse, Richard s'exclame :

I won't do it again – (...) But that's not because I think it was wicked or any such old-fogy moral notion, but because it wasn't any fun. It didn't make me happy and funny like it does Uncle Sid – (...) It only made me sadder – and sick – so I don't see any sense in it. (82).

Si l'atmosphère générale fait régner un mélange d'innocence, de candeur et d'harmonie, la pièce n'est pas exempte de gravité. Toutefois, même si elle révèle des nuances graves et parfois tragiques, elle doit être lue comme une comédie, genre inhabituel pour l'auteur. Comme le suggère Louis Sheaffer, O'Neill parvient ici, d'une manière des plus inattendues, à transfigurer l'atmosphère de la pièce, en capturant le potentiel comique de situations et de personnages finalement assez proches des personnages issus de pièces antérieures :

Perhaps the most striking aspect of *Wilderness* is not that the author of such somber works as *Electra*, *Desire* and *Ape* had written a comedy (his first and last one) but that he

⁴⁹¹ O'Neill, lettre datée du 12 janvier 1933, Princeton, cité dans Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Creative Struggle*, Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1992, 188.

had extracted comedy from the same kind of characters and story material that had served him for purposes of tragedy.⁴⁹²

Si l'on peut parler ici de comédie, O'Neill ne présente aucun personnage, ni aucune situation résolument comique. On a plutôt affaire à un travail qui consiste à forcer le trait humoristique, là où subsiste, de manière sous-jacente, mais toujours perceptible, une charge mélancolique voire tragique : O'Neill définit d'ailleurs la pièce comme « a nostalgic adventure into comedy »⁴⁹³.

A première vue, l'auteur porte à la scène des personnages et leurs problèmes : Richard, l'adolescent révolté et anarchiste en conflit avec ses parents et avec la société, Sid, le frère d'Essie, incapable de résoudre des problèmes d'alcoolisme, qui ont non seulement gâché sa carrière professionnelle, mais aussi sa vie sentimentale, puisque Lily, la sœur de Nat, présentée comme une vieille fille résignée et dévouée aux autres, a rompu leurs fiançailles dix ans plus tôt à cause des déceptions et des infidélités liées à l'alcoolisme de Sid. Le point de départ d'O'Neill dans *Ah, Wilderness!* est en conséquence assez analogue à celui d'autres pièces des périodes antérieures, mais c'est l'approche et le traitement des personnages, de leur environnement et de leurs relations qui diffèrent dans cette pièce. L'humour se fraye un chemin dans l'intrigue et permet de traiter des problèmes avec légèreté. On observe, pour paraphraser Yvonne Shafer, une Amérique « filtrée à travers la lumière du soleil »⁴⁹⁴, d'où une impression globale favorable et optimiste. C'est particulièrement le moment du repas familial, un moment de réunion, mais aussi de commémoration (celle du 4 juillet), qui constitue le paroxysme comique de la pièce, en dépit des tensions et des contrariétés perceptibles. Notons d'ailleurs l'importance dans l'œuvre tardive des scènes de groupe, comme c'est le cas ici ou dans *The Iceman Cometh* et *Long Day's Journey Into Night*. Ces scènes de groupe contrastent avec la vision solitaire du personnage dans l'œuvre médiane, où l'on trouve l'individu face à la société. La présence des scènes de groupe dans l'œuvre tardive peut être rattachée à la représentation caractéristique de la cellule familiale, qui reflète la nostalgie de l'auteur vis-à-vis des possibilités offertes par la communauté.

Le repas familial, qui réunit tous les membres de la famille Miller pour célébrer un événement national incarne cette possibilité de la communauté. Le dîner commence dans la bonne humeur et la plaisanterie : alors que les membres de la famille se réunissent autour de

⁴⁹² Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist*, op.cit., 404.

⁴⁹³ Eugene O'Neill, *Selected Letters*, op.cit., lettre à Kenneth Macgowan, 16 octobre 1933, 422.

⁴⁹⁴ Yvonne Shafer, « Filtering America's Past Through Sunlight: Eugene O'Neill's *Ah, Wilderness!* », *Laconics*, St Louis, Missouri, ed. Harley Hammerman, Vol. 1, 2006, <<http://www.eoneill.com/library/laconics/1/1r.htm>> Vu le 12/11/2011.

la table, Nat Miller, le chef de famille, administre à sa femme Essie une claque sur son derrière replet, ne manquant pas de faire rire toute la tablée, ainsi que Norah, la gouvernante qui s'apprête à apporter la soupe :

(He slaps her jovially on her fat buttocks. Tommy and Mildred roar with glee. And Norah, who has just entered from the pantry with a huge tureen of soup in her hands, almost drops it as she explodes in a merry guffaw.)

MRS. MILLER – *(scandalized)* Nat! Aren't you ashamed!

MILLER – Couldn't resist it! Just simply couldn't resist it!

(Norah, still standing with the soup tureen held out stiffly in front of her, again guffaws.)

MRS. MILLER – *(turns on her with outraged indignation)* Norah! Bring that soup here this minute! *(She stalks with stiff dignity toward her place at the foot of the table, right.)*

NORAH – *(guiltily)* Yes, Mum. *(She brings the soup around the head of the table, passing Miller.)*

MILLER – *(jovially)* Why, hello, Norah!

MRS. MILLER – Nat! *(She sits down stiffly at the foot of the table.)*

NORAH – *(rebuking him familiarly)* Arrah now, don't be making me laugh and getting me into trouble! (38)

Ce passage met en relief la manière dont l'humour, introduit par Miller par un geste familier et déplacé – car fait en public devant la famille mais aussi devant la gouvernante – contamine l'humeur générale. C'est aussi la réaction outrée d'Essie, qui contraste avec l'humeur générale propice au rire et à l'attitude familière de Norah (encouragée par l'atmosphère détendue), qui renforce le caractère comique du passage.

O'Neill tire parti d'un autre décalage pour enrichir la nature comique du passage. A ce moment du dîner, seul Sid n'est pas encore à table avec le reste de la famille. On apprend par Miller que celui-ci a bu plus que de raison lors du pique-nique de l'après-midi et l'on s'attend à une entrée nécessairement marquée par les effets de l'alcool. L'arrivée de Sid sur scène joue sur le potentiel à la fois comique et tragique de la situation. Grisé par l'alcool, il provoque le rire de toute la tablée, ce qui constitue l'un des moments les plus drôles de la pièce. Or on a presque affaire à un rire grinçant, car ce qui fait rire (l'état de Sid, qui se tournant en ridicule, provoque irrésistiblement éclats de rire et fous rires), est aussi ce qui rend triste et déçoit Lily, qui avait fait promettre à Sid de revenir sobre du pique-nique. Dans le passage qui suit, la fonction de la soupe est à nouveau détournée à des fins comiques :

SID – *(again regards his soup with astonishment)* Well! *(then suddenly)* Well, all right then! Soup be it! *(He picks up his spoon and begins to eat, but after two tries in which he finds it difficult to locate his mouth, he addresses the spoon plaintively.)* Spoon, is this any way to treat a pal? *(then suddenly, comically angry, putting the spoon down with a bang)* Down with spoons! *(He raises his soup plate and declaims)* "We'll drink to the dead already, and hurrah for the next who dies." *(borrowing solemnly to right and left)* Your good health ladies and gents. *(He starts drinking the soup. Miller guffaws and Mildred and Tommy giggle. Even Richard forgets his melancholy and snickers, and Mrs. Miller conceals a smile. Only Lily remains stiff and silent.)* (40)

Le ridicule de Sid, incapable de manger sa soupe de manière conventionnelle, personnifiant de surcroît sa cuillère qu'il accuse de trahison, ne tarde pas à faire sourire l'ensemble des personnages, y compris Richard, pourtant d'humeur maussade. Le dîner se poursuit par une série d'éléments comiques que l'on peut principalement attribuer aux pitreries de Sid, de telle sorte que Lily elle-même, contaminée par l'humour de Sid, finit par céder au rire :

SID – (...) But wait. There is still a duty I must perform. No day is complete without it. Lily, answer once and for all, will you marry me?

LILY – (*with a hysterical giggle*) No, I won't – never!

SID – (*nodding his head*) Right! And perhaps it's all for the best. For how could I forget the pre – precepts taught me at mother's dying knee. "Sidney," she said, "never marry a woman who drinks! Lips that touch liquor shall never touch yours!" (*gazing at her mournfully*) Too bad! So fine a woman once – and now such a slave to rum! (*turning to Nat*) What can we do to save her, Nat? (*in a hoarse, confidential whisper*) Better put her in an institution where she'll be removed from temptation! The mere smell of it seems to drive her frantic!

MRS. MILLER – (*struggling with her laughter*) You leave Lily alone, and go to bed! (47)

Dans ce passage qui correspond à la fin du dîner, Sid fait à nouveau rire à ses dépens. L'effet comique repose sur l'inversion des rôles. Une fois encore, un élément initialement dramatique (la dépendance envers l'alcool) est détourné de sa nature sérieuse et présenté de manière incongrue pour provoquer le rire. Sid rejoue l'impossibilité du mariage entre Lily et lui-même (due à son alcoolisme) en faisant de Lily – un personnage qui reflète à l'inverse sagesse et modération – la personne responsable de cette union impossible.

Nombreuses sont les pièces d'O'Neill dans lesquelles l'alcool joue un rôle. La particularité de *Ah, Wilderness!* consiste à représenter l'alcool gai, comme en témoigne le passage cité. Celui-ci s'oppose à l'alcool triste des pièces tardives, qui mêlent alcoolisme et désillusions. La pièce est, comme le rappelle Yvonne Shafer, souvent qualifiée de « dream play »⁴⁹⁵ : elle livre un message positif au public dans le contexte de la Dépression en lui offrant la possibilité de voir au-delà de situations et de vies tourmentées et en faisant ressortir l'humour de situations normalement sérieuses. Elle répond à l'horizon d'attente des spectateurs en présentant une situation, des personnages, une époque, qui constituent l'antithèse du contexte vécu par les spectateurs. *Ah, Wilderness!* offre au public la possibilité de se projeter dans un univers authentique, de susciter une volonté de retour en arrière et de donner le sentiment d'un idéal accessible, à saisir. Elle se détache nettement du reste du corpus par son entrée dans le mode comique, mais également par sa réception extrêmement

⁴⁹⁵ Yvonne Shafer, « Filtering America's Past Through Sunlight: Eugene O'Neill's *Ah, Wilderness!* », *op.cit.*

favorable. Sheaffer note que la pièce constitue le plus grand succès (après *Strange Interlude*) connu par l'auteur de son vivant : « *Ah, Wilderness!*, which opened on October 2, 1933, at the Guild Theater, became the author's second biggest success (exceeded only by *Strange Interlude*) in his lifetime »⁴⁹⁶.

Ah, Wilderness!, par le comique auquel elle a recours et *Days Without End*, qui intègre la thématique du divin sous un angle nouveau par rapport à *Dynamo* qui la précède, signalent une volonté de rupture avec le théâtre des années 1920. En 1933, dans une lettre à Kenneth Macgowan, O'Neill écrit qu'il entend avec ces deux nouvelles pièces « rompre avec la formule usée » des pièces précédentes :

These two plays will, I know, set you to wondering what sea change has come over me. The truth is that after *Electra* I felt I had gone as far as it was in me to go along my old line – for the time being, at least. I felt that to try to top myself in various other phases of the old emotional attitude would be only to crucify my work on what had become for the time an *exhausted formula*. I felt a need to liberate myself from myself, so to speak – to see and express, if possible, the life preserving forces in other aspects which I knew from experience to be equally illustrative of the fate in human beings' lives and aspirations. In short, I felt the justice in the criticism that my plays in toto were too one-way and presented only one-side of the picture, and that, if only to bring out that tragic side by contrast, I ought to express the others. And now, whatever the fate of *Days Without End*, I'm damned glad I did, for I feel immensely freer inside myself and better able to digest *all* the demands that future work may entail.⁴⁹⁷

Le diptyque *Days Without End/ Ah, Wilderness!* marque une césure avec la période précédente et peut s'analyser comme le signe d'une prise de recul de l'auteur vis-à-vis de l'industrie culturelle de Broadway. La rupture est manifeste et n'échappe pas à la critique, à l'instar du *London Times* qui note l'effet de surprise créée par *Ah, Wilderness!*, décrivant la pièce comme étant: « as far removed as is easily conceivable from *Mourning Becomes Electra*, which also had to do with family life – so far removed that it is difficult to realize that the two come from the same pen »⁴⁹⁸. Cependant, en même temps qu'il indique vouloir rompre avec une formule rodée garante de son succès, O'Neill se place en porte-à-faux avec sa propre résolution, comme en témoigne le choix de George M. Cohan – acteur emblématique de la comédie musicale à Broadway – dans le rôle de Nat Miller. Le dramaturge qui jusqu'alors rejetait les formules à succès utilisées par la scène commerciale, a ici recours, à la surprise générale, à une égérie de Broadway connue du grand public au début

⁴⁹⁶ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist*, op.cit., 421.

⁴⁹⁷ Eugene O'Neill, *Selected Letters*, op.cit., lettre à Kenneth Macgowan, 16 octobre 1933, 423, nous soulignons l'expression « exhausted formula ».

⁴⁹⁸ *Ah, Wilderness*, Review, *London Times*, « "The New Eugene O'Neill." "A Quiet, homely Little Comedy" », op.cit., 14 mars 1933, Eugene O'Neill Papers, Box n°40, folder 863: clippings of reviews and advertisements/ 1933-65, n.d., Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

du XXe siècle comme « the man who owned Broadway »⁴⁹⁹ et représentant à lui seul le système dénoncé par O'Neill. Louis Sheaffer souligne ce mariage inattendu :

The *Wilderness* casting took everyone, not merely Helburn, Langner & Co., by surprise, for Cohan, jaunty, brash, with a disarming leer, as though mocking himself, seemed the last person to be associated with the author of *Strange Interlude* and *Mourning Becomes Electra*. The “Yankee Doodle Dandy”⁵⁰⁰ in an O'Neill play? Impossible!⁵⁰¹

Il faut donc voir dans l'association d'une tête d'affiche de Broadway et d'O'Neill quelque incongruité que la critique ne manque pas de souligner. Notons d'ailleurs que Cohan, un acteur produit et formé par Broadway (un milieu conservateur et puritain) fut grandement choqué par la présence d'une prostituée dans une pièce destinée à être jouée sur la scène *mainstream*. Le choix inattendu du « Yankee Doodle Dandy » pour incarner le père de famille de *Ah, Wilderness!*, illustre une fois encore la contradiction qui surgit entre projet d'écriture et production. Malgré la volonté de rompre avec une formule qu'il juge érodée et facile, O'Neill se trouve toujours scindé entre la dialectique « showshop or no showshop », illustrée ici par la présence d'un avatar de Broadway dans le rôle d'un des protagonistes. Si O'Neill tend vers un théâtre en rupture avec les formules précédentes, il n'ignore pas la question de la réception : la présence d'une tête d'affiche signale l'impossibilité pour l'auteur de se détacher complètement des critères qui participent au succès d'une pièce à Broadway.

La famille idéale

Les pièces des années 1930 marquent l'introduction de personnages issus de la bourgeoisie américaine et attestent de la place caractéristique accordée à la famille. *Ah, Wilderness!* s'inscrit dans la poursuite de cette tendance observée dans *Strange Interlude* et *Dynamo*. O'Neill décrit non seulement un contexte patriotique en situant la pièce au moment de la commémoration de la fête nationale, mais il resserre aussi l'action sur la vie d'une famille issue de la bourgeoisie, qui mérite selon l'auteur, l'appellation de « real American people ». Loin des thématiques plus politiquement engagées des pièces antérieures, O'Neill s'intéresse à la peinture d'un modèle social authentique, d'une famille américaine ayant

⁴⁹⁹ Voir à ce sujet l'étude de John McCabe, *George M. Cohan: The Man who owned Broadway*, Cambridge: Da Capo Press, 1980.

⁵⁰⁰ La vie de George M. Cohan fut l'objet d'un film musical produit en 1942, intitulé *The Yankee Doodle Dandy*.

⁵⁰¹ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist*, op. cit., 418.

valeur d'exemple. L'auteur se trouve au plus proche de l'Amérique en faisant de la famille, une thématique chère à la nation américaine, l'objet central de la pièce. En présentant un modèle social spécifique (la bourgeoisie américaine), O'Neill semble revenir aux sources en renouant, sur le mode fictionnel, avec ses propres origines sociales. On peut opposer ce retour aux sources, cette vision idéalisée du modèle social d'origine, à la période bohème des années 1910 caractérisée à l'inverse, par la volonté de transgresser les classes sociales en pénétrant dans l'univers du prolétariat et en reniant le milieu d'origine. La rupture passe ici par l'écriture d'une pièce domestique qui se concentre sur le foyer familial des Miller, que l'on peut envisager comme la famille idéale de l'œuvre d'O'Neill.

L'auteur choisit donc la bourgeoisie américaine comme classe sociale représentative de l'unité et l'harmonie américaines. Si la communauté n'est plus perçue selon un modèle bohème et anarchiste⁵⁰², O'Neill met toujours en avant l'idéal communautaire. Le noyau familial a valeur de communauté et permet de mettre en relief l'importance des notions de cohésion, d'unité et de solidarité ; O'Neill présente un modèle communautaire capable de résoudre les crises et d'apaiser les tensions. Alors que la famille célèbre la fierté nationale, l'équilibre familial est remis en question lorsque Richard passe la soirée au « Pleasant Beach House » où il transgresse des interdits moraux. Or au lieu de briser la famille, l'incident renforce la cohésion du groupe : les crises se résorbent dans l'unité familiale. Le modèle idéal fourni par la famille Miller livre un message rassurant pour le public de la période de la Dépression, désireux de trouver sur la scène l'harmonie et la stabilité d'un modèle américain inébranlable, qui résiste aux crises et aux déchirements. Cette volonté de présenter un modèle familial américain policé est aussi l'objet de la critique des auteurs de gauche qui, comme O'Neill dans les années 1910, prônent un théâtre engagé. Pour Joel Pfister, la présence résiduelle d'un discours radical, à travers le personnage de Richard – l'adolescent –, traduit l'ambivalence d'O'Neill :

Ah, Wilderness! is not a “revolutionary” play, as was *1931*⁵⁰³ –, and it seems at times to coat “bourgeois ideals” in the sickly sweet syrup of nostalgia. The agitprop Left, however, did not recognize the O'Neill who – like the Edmund that teased Tyrone about Shaughnessy and his pigs – would not drop entirely an older style of “Socialist Gabble” and “anarchist sentiment.” It was this more complex and conflicted O'Neill who *exposed* how the middle-class – with its common sense, its literary allusions, its universities, its taste, and its incorporation of depth – sought by cultural means to contain agitation for the

⁵⁰² Notons justement que Richard, le fils cadet porteur d'un idéal anarchiste et de fait, sorte de projection de l'auteur au même âge, offre une représentation marginale d'un modèle social et politique envisagé dans la pièce comme une idéologie qui perd force et vigueur à mesure que l'action progresse. En ce sens, O'Neill semble, à travers le personnage de Richard, rejouer ses propres convictions passées afin d'en montrer la fragilité.

⁵⁰³ *1931*, une pièce de Paul et Claire Sifton, du Group Theatre, produite en 1931.

“adolescent,” workers-of-the-world-unite revolution that Paul and Claire Sifton, Joseph Freeman, Mike Gold, and others hoped would still erupt.⁵⁰⁴

Comme le souligne Pfister, la pièce paraît suggérer une réaffirmation des valeurs bourgeoises, dans le sens où l’anarchisme et la révolte sont présentés comme des notions adolescentes, immatures, à travers la pensée fragile de Richard. Au moment où O’Neill se range du côté des principes incarnés par la bourgeoisie, les années 1930 voient l’émergence d’un théâtre engagé, un théâtre d’agit-prop qui se développe en réaction contre l’organisation conventionnelle – et commerciale – du Theatre Guild. En 1931, Harold Clurman, Lee Strasberg et Cheryl Crawford, alors associés au Theatre Guild, s’engagent dans un mouvement dissident que Mark Fearnow désigne comme « a revolt from within »⁵⁰⁵. Le « Group Theatre » qui naît de cette rébellion interne se veut en rupture avec le système de production du Theatre Guild, pour parvenir à un fonctionnement communautaire et idéologique plus proche des Provincetown Players, ou encore du New Playwrights Theatre.

A theatre is a homogeneous body of craftsmen to give voice to a certain point of view which they share with the dramatist, whose works might be described as the most clearly articulated and eloquent expression of the theatre’s conscience.⁵⁰⁶

Les fondateurs du Group Theatre sont à la recherche d’un modèle qui rappelle celui des Provincetown Players. Ebranlés par les dérèglements de la société américaine affaiblie par le krach boursier de 1929, les membres du groupe décident de mettre leur théâtre au service des questions politiques et sociales. Ils décident de placer l’homme ordinaire, l’ouvrier et les classes populaires au cœur de leurs préoccupations. Pour reprendre les mots de George Bartenieff : « Suddenly the ordinary working man was the center stage hero »⁵⁰⁷. On assiste en 1930 à une opposition forte entre les auteurs et artistes engagés à gauche, qui soutiennent une idéologie radicale et croient en la mission du théâtre de réformer les esprits de la société américaine et un auteur comme O’Neill qui, malgré la voix dissidente du personnage adolescent, se situe davantage du côté d’un discours modéré et conservateur. Tandis qu’un théâtre social et politique se développe dans les Etats-Unis des années 1930, O’Neill occulte les questions sociales ; ce qui explique pourquoi des auteurs engagés tels que Paul et Claire

⁵⁰⁴ Joel Pfister, *Staging Depth*, *op. cit.*, 181.

⁵⁰⁵ Mark Fearnow, « Theatre Groups and Their Playwrights », in *The Cambridge History of American Theatre, Volume 2. 1870-1945*, Don B. Wilmeth, Christopher Bigsby, eds., *op. cit.*, 366.

⁵⁰⁶ Theresa Helburn, *A Wayward Quest*. Boston: Little, Brown, 1960, 221-22, cité dans *The Cambridge History of American Theatre Volume 2. 1870-1945*, Don B. Wilmeth, Christopher Bigsby, eds, *op.cit.* 367.

⁵⁰⁷ George Bartenieff, « Introduction to 1931 » in *The “Lost” Group Theatre Plays*, John Howard Lawson, and Claire & Paul Sifton, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2011, 8.

Sifton, auteurs de la pièce *1931*, s'attaquèrent au contenu complaisant de *Ah, Wilderness!*, qualifiant la pièce de « whipped cream play »⁵⁰⁸.

Si la pièce offre aux yeux des auteurs radicaux une vision idéalisée et conciliante de l'Amérique, *Days Without End* fait l'objet de critiques plus sévères, qui concourent au retrait d'O'Neill de l'univers théâtral à partir de 1934.

3.1.2. L'Amérique en crise : Days Without End (1934)

« A Modern Miracle Play »

Deuxième volet d'une trilogie inachevée⁵⁰⁹, *Days Without End* est une poursuite de l'exploration du motif religieux commencée avec *Dynamo*. Selon O'Neill, chacune des pièces de la trilogie devait s'intéresser à « a different sort of American »⁵¹⁰. Dans cette pièce, O'Neill confronte les discours religieux et économique en mettant sur le même plan la crise économique qui agite le pays (dans le temps de l'intrigue et dans le temps de production de la pièce, qui correspondent plus ou moins à la même année 1933-34) et la crise spirituelle qui frappe le protagoniste. La Dépression, qui touche à la fois les personnages de la pièce, mais aussi les spectateurs, constitue l'exact opposé des comédies hollywoodiennes des années 1930, évoquées précédemment, qui visaient à offrir aux spectateurs des « fairy tales for the Depression », selon l'expression de Cavell. Il n'est dans *Days Without End* nullement question de faire rêver les spectateurs. La crise n'est pas occultée au profit de thématiques légères ; elle est le sujet central de la pièce. Si le contexte est annoncé en préambule (« ACT ONE Scene – John Loving's office in the offices of Eliot and Company, New York City – an afternoon in early Spring, 1932 », 112), c'est de manière sarcastique que le dialogue laisse apparaître, dès les premières lignes, les signes du contexte économique difficile :

ELIOT – Hello, John. Busy?

JOHN – Foolish question, Bill.

ELIOT – (*His eyes pass over Loving without seeing him. He does not see him now or later. He sees and hears only John, even when Loving speaks. And it will be so with all the characters. They are quite unaware of Loving's existence, although at times one or another may subtly sense his presence. Eliot comes forward. He says jokingly*) You

⁵⁰⁸ Joel Pfister, *Staging Depth*, op. cit., 169.

⁵⁰⁹ La troisième pièce envisagée, *It Cannot Be Mad*, n'a jamais écrite.

⁵¹⁰ Eugene O'Neill, *Selected Letters*, op.cit., lettre à Benjamin De Casseres, 15 septembre 1928, 317.

sound downhearted, John. Don't let our little depression get you. There's always the poorhouse. Quite cozy, too, they say. Peace for the weary –
 LOVING – (*cuts in – mockingly*) There is much to be said for peace.
 ELIOT – (*as if it were John who had spoken*) Yes John, there sure is – these damned days. (*then giving John a glance of concern*) Look here. I think your troubles are getting your nerve. You've seemed worn ragged lately. Why not take a few days in the country?
 JOHN – Nonsense! I'm fine. (*forcing a humorous tone*) What, besides the poorhouse, is on your mind, Bill?
 ELIOT – Nothing but lunch. Ate too much again, damn it. What were you dopping out when I came in? Got some new scheme for us? (115-16)

O'Neill introduit le contexte de la Dépression par les bureaux d'« Eliot and Company », avatar du capitalisme et tourne en dérision l'attitude désinvolte d'Eliot face à la crise qu'il évoque comme un événement minoré (« our *little* depression ») et sujet à plaisanterie (« There's always the poorhouse »). La réaction décontractée d'Eliot, par opposition au trouble qui agite John et dont la magnitude dépasse bien entendu la situation économique, permet de considérer deux approches antithétiques de la crise. Le personnage d'Eliot, impassible face aux désordres économiques, sert de support à la critique de l'homme d'affaires⁵¹¹. Ce dernier, qui s'amusait à suggérer l'hospice en dernier recours face à la crise, se plaint d'avoir, « une fois encore », trop mangé au déjeuner, laissant entendre que la situation économique du pays n'a guère changé ses habitudes et son train de vie. Or, dans la comédie hollywoodienne *It Happened One Night* (1934), c'est une image tout à fait opposée qui nous est donnée à voir, lorsqu'une mère de famille affamée, accompagnée de son jeune garçon, s'évanouit durant le voyage en bus parce qu'elle a sacrifié un repas pour l'achat de son ticket de bus. De même, durant les péripéties liées à sa fugue, la protagoniste Ellen, au demeurant fortunée, se retrouve sans argent le temps de sa fuite. Elle se voit alors contrainte d'économiser ses ressources alimentaires et de grignoter des légumes crus glanés dans un jardin. Par contraste, en mettant en scène un homme d'affaires qui n'est affecté par la crise ni moralement, ni physiquement, O'Neill s'attaque aux excès du matérialisme, qui à la fin des années 1920, conduisent à la crise boursière. Sa critique se dirige dans le même temps contre les acteurs de cette société capitaliste, comme le personnage d'Eliot. Alors que le film *It Happened One Night* offre une représentation de toutes les classes sociales et insiste, à travers le personnage de Peter Warne, sur la possibilité d'une ascension, O'Neill se limite à la

⁵¹¹ Notons toutefois qu'à l'image de *Strange Interlude*, la critique de l'homme d'affaires reste toujours sous-jacente, cachée derrière la bonhomie du personnage qui l'incarne. On pourrait ainsi comparer les caractéristiques physiques d'Eliot (« *He is about forty, stout, with a prematurely bald head, a round face, a humorous, good-natured mouth, small eyes behind horn-rimmed spectacles* », 115) à celles de Sam Evans dans l'acte 7 alors que sa carrière prend forme (« *Evans has grown stouter, his face is heavy now, he has grown executive and used to command, he automatically takes charge wherever he is. He does not look his age except that his hair has grown scanty and there is a perceptible bald spot on top* », 772).

représentation de la bourgeoisie américaine et des hommes d'affaires qui la composent. A l'opposé du film qui offre un message optimiste en temps de crise, *Days Without End* repose sur une dénonciation des maux qui affectent la société américaine, sur les plans économiques, sociaux et spirituels. Pour John Patrick Diggins, les difficultés économiques au moment historique de la Dépression américaine constituent un sujet mal choisi, qui ne peut que toucher le public de manière négative :

Performed in the midst of the Great Depression, it is hard to imagine how *Days Without End* would be appreciated by an audience worried about jobs, money, and the desperate state of the nation. The successful plays and musicals of the era offered either easy political solutions (*Waiting for Lefty*) or escapist fantasies (*You're in the Money*⁵¹²). O'Neill's play asked the audience to forget the political and social and to think about one's most private anxiety, the inexorable sentence of death that calls into question life's meaning.⁵¹³

A l'inverse des comédies hollywoodiennes des années 1930, *Days Without End* serait donc un « anti-contes de fées de la crise ». On peut s'interroger sur ce contexte de la Dépression choisi par O'Neill pour illustrer la crise spirituelle de son protagoniste. Dans la pièce, le contexte économique (qui le contraint au désœuvrement⁵¹⁴) encourage John à se lancer dans un travail introspectif qui le mène à questionner la perte du divin, l'absence de foi et ses conséquences sur sa vie et son couple. La crise économique s'analyse, selon John, comme le résultat d'un effondrement universel causé par une logique guidée par l'accumulation du capital :

JOHN – I listen to people talking about this universal breakdown we are in and I marvel at their stupid cowardice. It is so obvious that they deliberately cheat themselves because their fear of change won't let them face the truth. They don't want to understand what has happened to them. All they want is to start the merry-go-round of blind greed all over again. They no longer know what they want this country to be, what they want it to become, where they want it to go. It has lost all meaning for them except as a pig-wallow. And so their lives as citizens have no beginnings, no ends. *They have lost the ideal of the Land of the Free*. Freedom demands initiative, courage, the need to decide what life must mean to oneself. To them, that is terror. They explain away their spiritual cowardice by whining that the time for individualism is past, when it is their courage to possess their own souls which is dead – and stinking! No, they don't want to be free. Slavery means security – of a kind, the only kind they have courage for. It means they need not think. They have only to obey orders from owners who are, in turn, their slaves! (157-58, nous soulignons)

Les mots de John (« when it is their courage to possess their own souls which is dead – and stinking! ») font écho à ceux de l'auteur dans la lettre adressée à son fils Eugene O'Neill Jr. : « it is time we acquired the poise and dignity of a people who are self-possessed, sure of their

⁵¹² Le film de 1933 *Gold Diggers* met en scène la chanson « We're in the money ».

⁵¹³ John Patrick Diggins, *Eugene O'Neill's America. Desire Under Democracy*, op.cit., 202.

⁵¹⁴ Eliot dit à Father Baird, l'oncle de John : « Well, I'll leave you two alone and pretend to be busy. That's the hardest job we have now, Father – keeping the pretense of work. », 120.

equality among the other nations »⁵¹⁵. Dans le premier cas, le symbole national est utilisé pour illustrer la manière dont le pays, corrompu par l'argent et les affaires, a perdu « the American spirit », c'est-à-dire un mouvement tourné vers le progrès et l'initiative, qui trouve son origine dans les fondements de la république. Dans les propos d'O'Neill à l'inverse, on perçoit une sorte d'invocation adressée à la société américaine, qui laisse envisager une notion d'espoir vis-à-vis de l'avenir de la société. Dans *Days Without End*, derrière la dénonciation de l'Amérique des années 1930, se cache la quête d'un idéal américain (« the land of the free »), héritage des pères fondateurs. La perte de l'idéal qui soutient la nation est identifiée comme la cause du malaise social et se reflète à la fois dans le contexte économique de la pièce et dans la crise morale et spirituelle du personnage.

Ces deux pièces écrites durant la Grande Dépression – l'une (*Days Without End*) prônant le retour à l'ordre divin, l'autre (*Ah, Wilderness !*) rappelant l'Amérique à ses origines à travers la célébration de l'indépendance américaine – offrent deux illustrations de ce que Bercovitch décrit comme la tendance américaine, en temps de crise, à revenir aux origines :

What critics have designated as the transcendent “spirit of America” has its source in a specific time, a concrete place. It is a spirit grounded in the culture’s mythic association of America with revolution – which is to say, in Americans’ tendency in times of crisis to reach back to national origins, as Bancroft did, in order to conjure up the figures of universal progress.⁵¹⁶

Après *Dynamo*, O'Neill introduit à nouveau une approche comparable au mode rhétorique de la jérémiade américaine. Dans le passage suivant, le discours de John met en évidence, à la manière de la jérémiade, l'alliance entre critique sociale (lamentation) et renouveau spirituel (réitération du consensus) :

JOHN – (...) On to Hercules! Let us face that! Once we have accepted it without evasion, we can begin to create new goals for ourselves, ends for our days! A new discipline for life will spring into being, a new will and power to live, a new ideal to measure the value of our lives by!

(...)

JOHN – (*an idealistic exaltation coming into his voice*) We need a new leader who will teach us that ideal, who by his life will exemplify it and make it a living truth for us – a man who will prove that man’s fleeting life in time and space can be noble. We need, above all, to learn again to believe in the possibility of nobility of spirit in ourselves! A new savior must be born who will reveal to us how we can be saved from ourselves, so that we can be free of the past and inherit the future and not perish by it! (158)

Le protagoniste exprime la nécessité pour la société américaine de trouver un leader, un prophète porteur d'un idéal. On retrouve l'exigence, qui fait écho aux fondements puritains,

⁵¹⁵ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Eugene O'Neill, Jr., 13 mai 1933, 410-11 (Voir le début du chapitre 1).

⁵¹⁶ Sacvan Bercovitch, *The Rites of Assent, op.cit.*, 190.

de s'affranchir du passé (« be free of the past »). John ne prend pas en charge ce rôle de prophète, mais son discours et la lutte intérieure qui se joue entre son alter-ego et lui-même imitent la forme de la jérémiade. La progression du personnage, qui s'inscrit dans son propre texte – son récit autobiographique – se construit sur un assemblage d'oppositions similaires au mode rhétorique introduit par les puritains. Or le processus de symbolisation qui accompagne la mission du prophète génère un réseau de contradictions et d'oppositions (le sacré par opposition au profane, la menace par opposition à l'espoir)⁵¹⁷ inhérentes à la construction de l'Amérique, « America », devenue elle-même symbole. La division bipolaire, manichéenne du personnage de John Loving, qui se résout lors du dénouement par la fusion des personnages de John et Loving en un seul et unique personnage réunifié, fait écho à la construction de la nation américaine ; l'Amérique est marquée par un mouvement perpétuel qui oppose fusion et fragmentation.

La figure du double est centrale dans la pièce et permet de faire ressortir les contradictions. Quoi de plus représentatif qu'un personnage scindé pour représenter l'Amérique en crise ? La question du double perpétue également une tradition littéraire qui a beaucoup inspiré les auteurs romantiques. La littérature recèle nombre d'exemples en matière de traitement du double, ainsi que le rappelle Otto Rank dans *Don Juan et le Double*. Hoffmann, Dostoïevski, Maupassant, Sartre, pour ne citer que ces auteurs, ont exploré les facettes du sujet divisé. Il s'avère, selon Otto Rank, que parmi les nombreux exemples puisés dans la littérature du double, des caractéristiques communes ressortent :

Il s'agit toujours d'un Double qui ressemble trait pour trait au héros, même dans son nom, dans sa voix, dans son habillement, comme si l'auteur « l'avait volé à une glace ». Ce double contrarie toujours les entreprises du héros et généralement c'est à propos d'une femme qu'éclate la catastrophe, qui est souvent le suicide, par la voie détournée de l'assassinat du personnage persécuté abhorré.⁵¹⁸

O'Neill s'appuie sur un schéma identique à celui décrit par Otto Rank : la ressemblance physique de John et Loving, l'influence machiavélique du Double, véritable moitié de John (la mort du double signifie ainsi la réunification du héros, la reconquête de la moitié absorbée par le Double) et la mise en danger d'Elsa par Loving qui vise sa destruction. O'Neill s'interroge, à travers la reprise d'une figure fréquemment utilisée dans la littérature, sur les facettes obscures du personnage. Le traitement du Double n'est pas fortuit : comme le

⁵¹⁷ Comme l'écrit Bercovitch, l'Amérique utilise le mythe biblique de l'exode et de la conquête pour justifier une attitude impérialiste. Elle oscille entre la promesse de l'élection, dans laquelle on peut lire la destinée manifeste, la célébration de l'Amérique et la menace de l'apocalypse. Le mode rhétorique de la jérémiade s'édifie donc sur la contradiction, puisqu'il fait coexister menace et espoir.

⁵¹⁸ Otto Rank, *Don Juan et Le Double*, Paris : Editions Payot, 2001, 48.

protagoniste divisé, poussé par des impulsions destructrices, l'Amérique doit chercher à résoudre ses contradictions. La figure du Double et la réunification finale du personnage évoquent les deux versants de la jérémiade : la menace de chaos et la promesse de l'élection.

La tension entre les deux versants de la jérémiade est aussi renforcée par l'arrivée du personnage de Father Baird. Son rôle n'est pas comparable à celui du prophète puisque sa présence dans la pièce sert avant tout à légitimer le récit de John, mais il convient néanmoins de souligner que c'est une vision divine qui pousse Father Baird à rendre visite à John à New York :

FATHER BAIRD – The reason I asked⁵¹⁹ – You'll see in what I'm going to tell you. It happened one night while I was praying for you in my church, as I have every day since I left you. A strange feeling of fear took possession of me – a feeling you were unhappy, in some great spiritual danger. I told myself it was foolish. I'd had a letter from you only that day, reiterating how happy you were. I tried to lose my dread in prayer – and my guilt. Yes, I felt stricken with guilt, too – that I was to blame for whatever was happening to you. Then, as I prayed, suddenly as if by some will outside me, my eyes were drawn to the Cross, to the face of Our Blessed Lord. And it was like a miracle! His face seemed alive as a living man's would be, but radiant with eternal life, too, especially the sad, pitying eyes. But there was a sternness in His eyes, too, and accusation against me – a command about you! (*He breaks off and gives John a quick glance, as if afraid of finding him sneering. Then, looking away, he adds simply*) That's the real reason I decided to take my vacation in the East, Jack. (126)

Le discours de Father Baird se construit sur l'opposition entre d'une part, la crainte et la menace (fear, dread, accusation) et d'autre part, la notion d'espoir contenue dans le terme « miracle ». L'intrigue repose sur un système d'oppositions permanent qui rappelle l'ambiguïté de la jérémiade fondée sur l'alliance d'éléments contraires. De même, le conflit qui anime John oppose deux notions : d'un côté, la possibilité d'un renouveau spirituel et de l'autre, l'idée d'une menace qui se caractérise par la mort d'Elsa. L'idée de mission soumise par John (« A new savior must be born who will reveal to us how we can be saved from ourselves, so that we can be free of the past and inherit the future and not perish by it! ») est contrebalancée par le poids de la menace, alimentée par Loving. Les voix du protagoniste et de son Double se superposent et le discours de Loving se bâtit sur le mode de la prophétie. Si ses propos prônent la mort de dieu, ils reposent aussi, si ce n'est sur l'annonce de l'apocalypse, du moins sur l'annonce de la mort des protagonistes, à commencer par Elsa. Pour Father Baird, il s'agit de dénoncer le caractère prophétique du récit narré par John (derrière lequel se cache en vérité Loving) :

⁵¹⁹ Father Baird fait ici référence à la question posée précédemment : « Have you been greatly troubled in spirit by anything lately ? »

FATHER BAIRD – There is a fate in that story, Jack – the fate of the will of God made manifest to you through the secret longing of your heart for faith! Take care! It has come true so far, and I am afraid if you persist in your mad denial of Him and your own soul, you will have willed for yourself the accursed end of that man – and for Elsa, death! (174)

On peut lire dans ces mots la notion de destinée manifeste (« the fate of the will of God made manifest to you ») et d'élection. Le discours du personnage se construit sur un mode rhétorique tout à fait comparable à la jérémiade grâce à laquelle le prophète a pour mission de guider le peuple, dans l'espoir de son salut : « The purpose of their jeremiads was to direct an imperiled people of God toward the fulfillment of their destiny, to guide them individually toward salvation, and collectively toward the American city of God »⁵²⁰. A l'idée d'élection, Father Baird ajoute la notion d'avertissement qui annonce le risque d'une punition divine (« But I beseech you still ! I warn you ! – before it's too late ! » 174). Le dénouement, marqué par le pardon d'Elsa à John (« I understand now. I love – I forgive » 177) et le retour à la foi (« Thou art the Way – the Truth – the Resurrection and the Life, and he that believeth in Thy Love, his love shall never die ! » 179) qui conduit à la mort de Loving au pied de la croix (ainsi qu'à la « résurrection » de John Loving), semble se situer du côté d'une réaffirmation du divin⁵²¹.

A l'image de *Dynamo*, qui mettait en scène la notion de conversion dans sa double acception (conversion de l'énergie/conversion religieuse), *Days Without End* utilise la notion de confession en insistant sur la confession autobiographique et religieuse. Le récit de John permet le passage de la confession autobiographique à la confession religieuse, qui débouche finalement sur le pardon. La foi est présentée comme l'ultime moyen de résorber les contradictions ; en même temps, O'Neill choisit de mettre l'accent sur la foi dans le couple afin de nuancer l'impression d'une pièce faisant l'apologie de la foi chrétienne. S'il maquille ce qui pourrait s'apparenter à un retour au divin, la réconciliation de John Loving avec l'église matérialise, à travers l'abandon des dieux païens, l'évolution thématique qui sépare *Days Without End* de *Dynamo*. Comme l'explique O'Neill :

Only lately, as you know, my life has been simplified by finding a great body of established belief which recognizes this dualism⁵²² – the Catholic Church. In my new sense of the shapeliness of life within the pattern set by a beneficent Creator and confirmed by His servant the Church, I think I can become the dramatist that I wish to be.

⁵²⁰ Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*, op.cit., 9.

⁵²¹ L'importance accordée au divin dans la pièce transparaît également à travers la récurrence du terme « faith » dans le discours des différents personnages et notamment celui de John et Elsa.

⁵²² En référence à une phrase précédente : « But I fully believe that my long absorption in the dualism of man's mortal soul has been worth while. »

One of my recent plays taught me, shall we say, that I cannot serve God and Mannon. I am ready now to go forward with the former, and forget my false dynamic gods and my nostalgia for the idea of a godless Fate. We shall see where this will lead me.⁵²³

L'auteur dépasse le modèle qu'il juge désormais insatisfaisant (« my false dynamic gods ») en proposant une réponse à la crise (économique, spirituelle) qui passe par une réaffirmation d'un ordre conservateur. De ce point de vue, la pièce matérialise l'écart qui sépare l'auteur des pièces résolument athéistes des débuts, de celui des années 1930, qui réintègre et accepte la question du divin.

Réhabilitation du mariage

Le mariage est, comme on l'a suggéré, une thématique centrale dans le théâtre d'O'Neill. Si sa place est cruciale dans l'œuvre et dans notre corpus de pièces, il permet aussi à illustrer la progression idéologique de l'auteur d'une période à l'autre, tout en faisant ressortir le lien entre l'auteur et la communauté. Dans *Days Without End*, l'auteur met le mariage à l'épreuve de la crise. On peut voir une correspondance entre la crise économique qui affecte la société américaine à l'ouverture de la pièce et la crise du couple qui met en péril le mariage de John et Elsa au fil de l'intrigue. Tout d'abord présenté comme une union idéale, le mariage de John et Elsa s'effondre et se fissure à mesure que l'action progresse, comme la crise économique qui gagne peu à peu le pays. La dislocation progressive de l'union idéale offre une sorte de miroir dans lequel se réfléchit le passage, sur un plan économique et social, des « glorious twenties » – période de prospérité et d'abondance – aux années 1930 marquées par l'effondrement du rêve américain et par la crise financière.

Au départ, le mariage de John et Elsa est décrit comme une union parfaite et utopique :

FATHER BAIRD – I enjoyed a long interval of peace from his missionary zeal, until finally he [John] wrote me he was married. That letter was full of more ardent hymns of praise for a mere living woman than he'd ever written before about any of his great spiritual discoveries. (...) He seems to be fixed in his last religion. (123)

La manière dont mariage est ici présenté est non seulement positive, mais elle déconstruit de surcroît tous les discours précédemment exposés dans les pièces antérieures. *Days Without End* se démarque des pièces précédentes ; elle n'introduit plus de manière implicite la notion

⁵²³ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à John Mason Brown, 18 novembre 1934, 440.

de divorce, mais présente un personnage (ici Elsa) divorcé et remarié. Dans l'acte 2, alors qu'elle se trouve seule avec Lucy, l'amie du couple, Elsa explique que le discours conservateur de John a finalement eu raison de ses réticences à l'égard du mariage. Deux visions s'opposent donc : celle d'Elsa porteuse d'un discours privilégiant l'union libre, qui fait écho à l'idéologie bohème des Provincetown Players (« I proposed quite frankly that we should live together and each keep entire freedom of action. Oh, I was quite ultra-modern about it! » 141) et l'idéal conservateur de John, qu' Elsa décrit ainsi : « How he argued – like a missionary converting a heathen! He said he loathed the ordinary marriage as much as I did, but that the ideal in back of marriage was a beautiful one, and he knew we could realize that ideal. » (141). C'est à travers une lecture religieuse (« like a missionary converting a heathen ») que l'union est envisagée ; la conversion d'Elsa de l'union libre au sacrement du mariage est prise comme une conversion non seulement idéologique, mais aussi religieuse et spirituelle. La représentation de l'institution comme union utopique s'oppose au discours bohème au cœur des pièces de la première période : « ELSA – And our marriage has meant for us, not slavery or boredom but freedom and harmony within ourselves – and happiness. » (142). Elsa détourne les arguments des partisans de l'union libre pour les utiliser au profit du mariage. O'Neill présente une vision réconciliée du mariage et démonte toutes les réticences introduites dans l'œuvre de jeunesse. A l'inverse, les piliers d'une société conservatrice, comme le mariage et l'église, semblent ici réaffirmés.

La vision d'O'Neill dans la pièce tranche avec celle de l'œuvre de jeunesse, mais signale également une progression par rapport aux pièces de la période médiane. On peut voir un jeu de miroir entre *Days Without End* et *Strange Interlude* : le nom du premier mari d'Elsa, « Ned Howell » offre une ressemblance phonémique (peut-être volontaire de la part de l'auteur) avec Ned Darrell l'amant de Nina. En présentant le couple Elsa/Ned Howell comme un couple dont l'union a échoué, O'Neill semble mettre un terme aux unions imparfaites des pièces précédentes, telle que l'union Nina Leeds/Ned Darrell pour mettre en lumière, *a contrario*, la perfection de cette nouvelle « création », selon l'expression d'Elsa (« It was his creation you see. » 142). Elsa, qui déclare avoir trouvé en John un enfant, un père, un mari et un amant, (« For he's become my child and father now, as well as being a husband and – LUCY – Lover. Say it. » 137) donne la réplique à Nina Leeds et sa célèbre exclamation : « my three men ! ». Au lieu de la femme libérée cherchant l'amour de plusieurs hommes, Elsa offre un modèle plus traditionnel. Elle est aussi plus proche d'une union idéale car contrairement à Nina, c'est en un seul homme – John – qu'elle a trouvé tous ces rôles.

Le passage de l'union menacée à l'union sauvegardée et triomphante aboutit à une réaffirmation d'un modèle auquel l'auteur croit à présent fermement. La crise qui sert d'arrière-plan à l'intrigue permet ainsi à O'Neill d'opposer la fragilité des systèmes économiques à la solidité du cadre institutionnel que représente le mariage.

Résistances

L'étude de *Days Without End* permet d'envisager plusieurs formes de résistances. Du point de vue de la création, la pièce est née d'un processus d'écriture lent et douloureux qui trouve un écho dans la thématique du personnage/auteur aux prises avec le dénouement de son roman. Du point de vue de la réception, *Days Without End* a généré des critiques acerbes et une parodie cinglante. Cette réception négative donne lieu à un silence littéraire de douze ans durant lequel aucune pièce d'O'Neill n'est produite au théâtre.

C'est sur la figure de l'auteur et sur la question de l'écriture que la pièce se concentre ; les questions posées par le roman de John (le mariage et sa remise en question, la foi) suivent le déroulement du récit fait par le protagoniste à Elsa et son oncle et sont intimement liées à cette fiction autobiographique qui se mue en discours prophétique. La pièce met donc en scène un roman dans la pièce, qui est une œuvre inachevée, un récit qui se construit au rythme des actes de la pièce. Il s'agit aussi d'un récit qui résiste, à l'instar de la pièce, avec laquelle O'Neill a mené une lutte difficile :

I've put "Without Ending of Days" aside – and for a long time, I think. In spite of all my intense labor on it, it simply refused to work itself out as a satisfying expressive whole. I finally got nervous indigestion out of my frustrated battle with it – and threw up the sponge for the time being. A case in point where infinite pains and concentration availed nothing. Pending some revealing gush of inspiration, said drama is out! I was most dejected about this for a time but now I feel relieved and full of new ideas, as if an old man of the sea had been removed from my back. And I've started a new one about which I'm very enthusiastic.⁵²⁴

Ce conflit se retrouve dans celui qui anime son personnage écrivain. Par contraste, *Ah, Wilderness!* qu'il écrit au même moment, génère enthousiasme et inspiration (« a new one about which I'm very enthusiastic »). La question de l'écriture devient déterminante à partir des années 1930 et suivantes ; c'est à partir de là que le texte prend le pas sur la scène. Aux innovations scéniques des années 1920 succèdent les expérimentations textuelles : O'Neill

⁵²⁴ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Eugene O'Neill, Jr., 14 janvier 1933, 408-09.

étire le matériau dramatique et les pièces de la fin de la décennie (*Strange Interlude*, *Mourning Becomes Electra*) approchent la forme du roman.

Si elle interroge les mécanismes de l'écriture, *Days Without End* marque aussi un seuil décisif dans l'œuvre. L'échec critique de la pièce se traduit par un retrait définitif d'O'Neill de la sphère publique. A l'écart du théâtre, il développe une écriture introspective, autobiographique et testamentaire. Dans la pièce, l'auteur n'est plus un personnage secondaire comme c'était le cas de Charlie Marsden dans *Strange Interlude*, mais le protagoniste autour duquel se développe la question de l'écriture. Si les années 1930 montrent une prépondérance des pièces sous leur forme écrite par rapport aux pièces jouées, *Days Without End* marque une rupture dans l'œuvre puisque son échec précipite O'Neill dans une période de repli : un exil littéraire de douze ans (de 1934 à 1946).

De manière presque prophétique, la pièce semble annoncer cette période de silence. Dans l'acte 1, Father Baird fait à Eliot le récit de la jeunesse de John et fait état de sa correspondance avec lui. Après avoir énuméré les différentes idéologies adoptées par John au fil des années, Father Baird indique : « I knew Communism wouldn't hold him long – and it didn't. Soon his letters became full of pessimism, and disgust with all sociological nostrums. Then followed a long silence. » (122, nous soulignons). Le « long silence » auquel Father Baird fait allusion sert, sur le mode fictionnel, de préfiguration au silence qui marque l'œuvre tardive d'O'Neill. Dès l'échec de *Days Without End* à Broadway, il annonce son intention d'écrire non plus pour un public, en vue d'une mise en scène au théâtre, mais pour des lecteurs. Cette annonce, mainte fois anticipée après des pièces comme *Strange Interlude* ou *Dynamo* prend cette fois-ci effet :

One lesson this experience has taught me: Never again two productions in one season! It was all right in the old days when I restricted my job to the written play and never went to more than four or five rehearsals or allowed myself to get too involved in the inevitable compromises and distortions of production. But now, what with attendance at all rehearsals plus out-of-town training openings, I find even one production pretty trop. You understand, I know, I am casting hereby no invidious reflections at the Guild. I mean the whole theatrical game which the Guild, willy-nilly, has to compromise with in order to exist. Bucking it always drives me to secret inner rages and hatred which exhausts my spiritual vitality. I take my theatre too personally, I guess – so personally that before long I think I shall permanently resign from all production and confine my future work to plays in books for readers only. The game isn't worth the candle. If I got any real spiritual satisfaction out of success in the theatre it might compensate. But I don't. Success is flat, spiritually speaking, as failure.⁵²⁵

⁵²⁵ Eugene O'Neill, *Selected Letters*, op.cit., lettre à Lee Simonson, mai 1934, 435.

De cet extrait ressort l'opposition caractéristique entre deux systèmes de production (« in the old days »/ « now ») qui vise à montrer le durcissement des contraintes inhérentes au système commercial. L'auteur ne cache pas la volonté, déjà naissante à l'époque des Provincetown Players, de mise à distance vis-à-vis de la production de ses pièces, à travers des tournures qui témoignent du caractère ambivalent de son engagement : « restricted my job », « never went to more than », « allowed myself to get too involved ». L'opposition établie par O'Neill entre le présent et le passé sert donc à illustrer les transformations introduites par un nouveau système de production. On peut relier le désengagement graduel d'O'Neill dans les années 1930 et suivantes, à la mise en place d'un système de production dans lequel les libertés autrefois octroyées ne sont plus possibles (« with attendance at all rehearsals »). C'est notamment face à l'inévitable problème des compromis artistiques (« the whole theatrical game which the Guild, willy-nilly, has to compromise with in order to exist ») que l'auteur décide de mettre fin à la production de ses pièces sur la scène de théâtre pour s'adresser à un lectorat (« confine my future work to plays in books for readers only »).

Le silence qui s'impose dans l'œuvre tardive, s'il concerne la sphère publique, ne signifie en rien l'interruption de l'activité artistique, puisque les douze années de silence sont consacrées à l'écriture de projets et à la création des dernières pièces qui consacreront sa carrière. Cette période d'écriture muette (car non jouée sur la scène, ni publiée) est pourtant rendue difficile par l'intensification, à partir de 1934⁵²⁶ des tremblements qui agitent ses mains et ralentissent son travail. Il faut donc envisager le silence non plus seulement sous l'angle de l'auteur qui décide de se taire, mais comme celui d'un auteur forcé au silence, car physiquement réduit au « non-écrire ». Cet aspect est mis en évidence par Travis Bogard :

He had always written in pencil in a microscopic hand, but now a growing tremor in his hands, the climax of a long period of serious illness, made sustained writing impossible. Unable to create on a typewriter or by dictation, *he was often silenced.*⁵²⁷

Le poème « Silence » écrit par O'Neill en 1940 semble souligner avec éloquence la persistance d'un silence qui ne peut être brisé. Le poème se divise en cinq sections – Morning, Noon, Afternoon, Evening, Night – marquées par le silence, qui mènent à la dernière section caractérisée par le son et la volonté pour le narrateur de s'exprimer :

Sound !
My ears tingle with rhythm.

⁵²⁶ Voir à ce sujet l'étude de Stephen A. Black, *Eugene O'Neill: Beyond Mourning and Tragedy*, New Haven: Yale University Press, 2002. (« The tremor began to worsen in 1934-1935, and it would grow much more severe over the next years », 391)

⁵²⁷ Travis Bogard, *Contour in Time*, *op.cit.*, 367, nous soulignons.

I must shout!
I must scream defiance!
“Love! Love! Love!”
I cry.
The frightened breeze
Hides in the forest.
My pitiful clamor dies.
All is still.
Not even the echo of my joy
Comes back to me.

Silence!⁵²⁸

Comme l’auteur forcé au silence (dont il ne sortira que six ans plus tard, en 1946 avec *The Iceman Cometh*), le narrateur pousse des cris étouffés (« my pitiful clamor dies »), qui se heurtent au silence sans renvoyer le moindre écho (« Not even the echo of my joy/Comes back to me »). Ce cri de résistance (« I must scream defiance ») pourrait représenter, par extension, le désir d’O’Neill de mettre fin à cet exil dans lequel sa voix n’est plus entendue et ne projette plus aucune résonance sur la scène littéraire. Dans le poème, le silence fait figure de sentence et renvoie le narrateur à sa propre solitude. Seul le trop plein de bruit et de rythme qui résonne dans ses oreilles est audible.

L’année 1934 (année de production de *Days Without End*) amorce l’entrée dans la dernière phase de son œuvre. Alors que la période médiane se caractérise par la canonisation de l’auteur, les années 1930-40 présentent le phénomène inverse : l’échec de *Days Without End* précipite O’Neill hors du canon. Si l’échec critique et commercial de la pièce est sans appel, la faillite transparaît plus vivement avec le jugement de Benjamin De Casseres, jusqu’alors ami d’O’Neill. Celui-ci produit une parodie cinglante de la pièce, intitulée *Denial Without End: A Modern Miracle*. Selon Louis Sheaffer, la revue *Panorama* aurait probablement publié la parodie de B. de Casseres si son rédacteur en chef, Isaac Goldberg n’avait exprimé quelque scrupule par rapport aux conséquences d’une telle publication pour la carrière et la réputation d’O’Neill⁵²⁹. De Casseres publia la parodie à ses frais, sous forme de pamphlet, mais l’impact fut relativement limité. De cette parodie subsiste un manuscrit de quatorze pages, non daté. Sheaffer rapporte qu’O’Neill en reçut un exemplaire au printemps 1934, moment à partir duquel toute correspondance entre O’Neill et Benjamin De Casseres ainsi que sa femme, Adel Bio Terrill De Casseres cessa. Le recueil de lettres publié par Travis Bogard et Jackson R. Bryer confirme cette déclaration, puisque les derniers échanges

⁵²⁸ Eugene O’Neill’s *Poems. 1912-1944, op.cit.*, « Silence (1940) 80-81.

⁵²⁹ Voir Louis Sheaffer, *O’Neill: Son and Artist, op.cit.*, 433.

épistolaires entre O'Neill et le couple De Casseres datent de 1929 au moment du succès de *Strange Interlude*.

La parodie construit un emboîtement avec la pièce d'O'Neill : le début de *Denial Without End* correspond à la fermeture du rideau de la pièce d'O'Neill, rebaptisée *Drivel Without End*. Dans sa parodie, De Casseres s'approprie et détourne à outrance les jeux métadramatiques, ainsi que les liens autobiographiques souvent présents dans les pièces d'O'Neill. Afin d'accentuer l'analogie avec le père de *Days Without End*, De Casseres transforme John Loving non plus en écrivain, mais en dramaturge, auteur de la pièce autobiographique *Drivel Without End*, qui est une mise en abyme satirique de la pièce d'O'Neill. On découvre en préambule une longue introduction à la manière des didascalies, qui montre l'enchâssement avec la pièce d'O'Neill : « The curtain was slowly falling on the last act of « Drivel Without End. ». The Spirit of Denial lay dead at the foot of the cardboard crucified Christ. ». Si De Casseres détourne les symboles religieux, il est possible de voir aussi l'emploi d'un Christ en papier carton comme une référence ironique aux artifices jugés trop apparents dans la pièce. De Casseres brouille la frontière entre scène et coulisses, auteur et personnage, décor et scénographe, la pièce et l'œuvre. Pour ce faire, il réunit en un même endroit – la parodie – les personnages de la pièce originale, Lee Simonson (le scénographe de *Days Without End*), les auteurs qui ont inspirés O'Neill, ainsi que les personnages majeurs de ses pièces précédentes, en particulier celles des années 1920 qui correspondent au moment de la canonisation d'O'Neill.

Ce jeu réflexif est cependant destiné à traduire une critique plus profonde à l'égard du dramaturge. En effet, De Casseres fait intervenir « the Spirit of Denial », qu'il présente comme une forme matérialisée du génie d'O'Neill, venu confronter l'auteur et le rappeler à ce qu'il fut (un auteur anarchiste, anti-conformiste), avant la reconquête spirituelle incarnée par l'écriture de « Drivel Without End ». Il écrit :

Loving had sinned against his Holy Ghost in him – the Holy Ghost of Intellectual Doubt and Denial, the Holy Ghost of Rebellion – and he must now face his Genius.
He must answer to his Guiding Demon, his Imp, for succumbing to the Eternal, Composite Adversary – Faith, Belief, the Church, Woman, the Home, Conformity, Catholicism⁵³⁰.

De Casseres fait la critique du conformisme et des conventions qui, selon lui, caractérisent le théâtre d'O'Neill à partir de *Days Without End*. Plus qu'une parodie, il convient d'interpréter *Denial Without End: A Modern Miracle* comme une fustigation de la trajectoire empruntée par O'Neill en 1934. C'est l'adoption par O'Neill de valeurs bourgeoises qui trahissent les

⁵³⁰ Benjamin De Casseres, *Denial Without End: A Modern Miracle*.

idéaux bohèmes de jeunesse qui sont visés. Lorsque John Loving interpelle « the Spirit of Denial » et lui demande qui il est, celui-ci répond :

I am your Old Creative Genius, your instinct-to-pain, the vultures that mangled you till you screamed in written plays, the Demon of Despair, father of your clairvoyance; the Brazen Iconoclast in you, the piston-rod of your destructive criticism of life. (...)

I am the enemy of your Church and your senile yearning for peace. I brought to you a sword, which you have swapped for a worm-eaten cross. I gave you at birth a soul already battered and dented like a shield of the Angel Asmodeus which you are now trying to barter for a dirty old holy-water bowl.

I am the father of Beauty and Terror. I am Art. I am the Artist. I am Beyond-Good-and-Evil – and I am prepared to fling you back into the creative crucibles of Hell!

A l'image du dialogue entre John et Loving, le texte de De Casseres se fonde sur la tension entre deux voix discordantes : d'un côté, la voix de l'auteur en 1934 et de l'autre, la voix de l'artiste des débuts. Ainsi, derrière la réponse de John Loving à l'esprit du déni (« I'm safe in the bosom of Home and Christ—Essie Miller and Father Baird are the Way, the Truth and the Life »), se cache la critique de De Casseres à O'Neill concernant l'abandon d'un théâtre politique et social, au profit d'un théâtre animé par des thématiques prônant un retour à l'ordre (spirituel et social).

John Loving fait d'Essie Miller et de Father Baird – les personnages les plus conformistes du corpus – les porte-parole de son nouveau discours. On peut imaginer que pour De Casseres, *Days Without End* marque non seulement la dépolitisation complète du théâtre d'O'Neill, mais aussi la diffusion d'un discours conservateur qui contredit tout ce qui précède, des pièces marines du début à *Strange Interlude*. Il donne ainsi corps et voix aux protagonistes des succès des années 1920 (Marsden (*Strange Interlude*), Yank (*The Hairy Ape*), Lazarus (*Lazarus Laughed*), Marco Polo (*Marco Millions*), Brutus Jones (*The Emperor Jones*), Ponce de Leon (*The Fountain*), Anna Christie (*Anna Christie*), Chris Christopherson (*Chris Christopherson*), Lavinia Mannon (*Mourning Becomes Electra*), Abbie Putnam (*Desire Under the Elms*), Sam Evans (*Strange Interlude*), Father Baird (*Days Without End*)). C'est dans le temple de la renommée, « The Hall of Fame for Great Americans », monument érigé en l'honneur de noms américains illustres, que l'on retrouve les personnages des pièces précédentes, signalant ainsi que l'auteur doit sa renommée et son statut littéraire à ces personnages emblématiques d'un théâtre en rupture avec les conventions *mainstream*.

Dans *Denial Without End*, les voix des personnages issus des pièces antérieures se succèdent et formulent un reproche unanime à leur auteur, comme par exemple Lavinia Mannon qui déclare : « When I closed those shutters finally and retired forever in my house, I should have taken you with me and strangled you; for that is where you really ended. ».

Mourning Becomes Electra marque le seuil à partir duquel le théâtre d'O'Neill rompt avec les valeurs et les qualités artistiques qui le caractérisaient. Seuls Sam Evans et Father Baird, qui incarnent respectivement des valeurs matérialistes et spirituelles se portent caution des nouveaux idéaux nés de *Days Without End*. En effet, pour Sam Evans, John Loving [O'Neill] incarne le rêve américain, la réussite matérielle et sociale :

Sam Evans: Hey, you dirty lot, let pop be! He's O.K. He's reached the goal of every true American—he's made his pile, he's a good family man, sober and upright, and he's now safe in the bosom of the Lord. I think he's got the wrong Church, but, hell, we can't all be Methodists! Dear Old Charlie and I will take care of father.

La critique émane des personnages eux-mêmes, qui désavouent leur auteur. De Casseres semble ce faisant établir un lien entre la réussite matérielle et sociale d'O'Neill (« He's reached the goal of every true American—he's made his pile ») et l'abandon de thématiques provocatrices telles que l'avortement, l'adultère, le mariage interethnique, les inégalités sociales ou encore la critique du matérialisme américain caractéristiques du théâtre d'O'Neill dans les années 1920.

Le travail parodique de De Casseres, malgré un impact mineur dû à l'absence de publication, révèle le lien étroit entre réception et canonisation. La réception défavorable de *Days Without End* – l'échec le plus marquant de sa carrière – introduit un changement d'horizon, initié non par la réussite (à l'instar du passage de la première à la deuxième période), mais par l'échec. C'est donc l'écart esthétique entre la pièce porteuse d'une vision plus conformiste et « l'horizon d'attente »⁵³¹ du spectateur, déçu par la rupture esthétique et idéologique avec les pièces précédentes, que la parodie de De Casseres nous donne à considérer. *Days Without End* n'introduit pas seulement l'échec dans une carrière jalonnée de succès, mais une rupture, une cassure dans l'œuvre. Ce changement de statut, précipité par l'échec artistique de la pièce en 1934 est commenté par T. Bogard :

Although George Jean Nathan would from time to time grumble that the only thing that could save the current Broadway season was a new work by O'Neill, those he had stood among were content to forget him. He passed into that degrading limbo of lost dramatists: the academic reading list.⁵³²

Au-delà de la rupture qu'elle signale avec les pièces précédentes, la pièce se situe en décalage avec le théâtre des années 1930 qui voit l'apparition, avec des auteurs comme Clifford Odets⁵³³, d'un théâtre engagé. *Days Without End* s'oppose à la fois au théâtre des

⁵³¹ Nous reprenons ici l'expression de Hans Robert Jauss, *Esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 2007, 58-59.

⁵³² Travis Bogard, *Contour in Time*, op.cit., 367.

⁵³³ Notamment avec la pièce *Waiting for Lefty*, produite en 1935 par le Group Theatre.

années 1920 incarné par O'Neill lui-même, mais également, avec le théâtre des années 1930, marqué par des impulsions radicales, telles qu'on peut le voir avec le Group Theatre que nous avons évoqué. L'évolution d'O'Neill vers un théâtre dépolitisé, détourné des questions sociales et politiques et de fait, en contradiction avec l'engagement social (même modéré) présent dans les pièces des années 1920 (dont *The Emperor Jones* et *The Hairy Ape* sont particulièrement représentatives) a donné lieu à des attaques par les auteurs de gauche :

Criticism by *New Masses* writers of their former associates denounced their suicidal turn to the right. Thus Virgil Geddes, reviewing O'Neill's 1934 play, *Days without End*, wrote how 'This play shows well the torturous conflicts which befall writers of O'Neill's ambition when they fail to understand their social responsibilities as creators.'⁵³⁴

L'échec qui nous est donné à considérer avec *Days Without End* dépasse largement la faillite esthétique et artistique. Il dessine un nouveau seuil, qui met en scène un dramaturge marginalisé et indésirable, qui choisira de se retirer de la communauté pour affronter les ultimes contradictions de son œuvre. Alors qu'il rompt avec l'industrie culturelle de Broadway, O'Neill est perçu comme un auteur conformiste et conventionnel et mis à l'écart. A la fin des années 1930, à l'écart de la communauté, une nouvelle problématique se pose : comment traduire une nouvelle approche du théâtre sans tomber dans une vision conservatrice ?

⁵³⁴ Virgil Geddes, 'The End of O'Neill', *New Masses* (February 6, 1934), 27, cité dans Benoît Tadié, « The Masses Speak: *The Masses* (1911-1917), *The Liberator* (1918-1924); *New Masses* (1926-1948); *Masses and Mainstream* (1948-1963) », *op.cit.*, 849.

CHAPITRE 2 : EXIL : LA COMMUNAUTÉ IMAGINÉE. *Hughie* (1942), *A Touch of the Poet* (1957), *More Stately Mansions* (1962).

*Time falters, civilization disintegrates, values perish, the old beauty becomes a gutter slut, the world explodes, the income tax rises, the years grow heavy on us and Blemie – But still! There is love that does not die.*⁵³⁵

L'échec de *Days Without End* laisse une plaie béante dans l'œuvre, comme l'atteste le hiatus de douze ans durant lequel la voix d'O'Neill ne retentit plus sur la scène américaine. Cette période de silence, cependant marquée par l'écriture de nombreuses pièces (non publiées ni produites), met en évidence deux types de projets principaux : les cycles inachevés et partiellement détruits et les pièces tardives destinées à une production et une publication posthumes. Si la place de l'écriture est déterminante dans la période finale de l'œuvre, la production scénique est un objet de résistance, car l'auteur se refuse à produire les pièces de l'œuvre tardive de son vivant. A la fin des années 1930 et plus particulièrement dans les années 1940, le désespoir grandissant d'O'Neill à l'égard des conflits mondiaux et de l'évolution de la société américaine exacerbe un sentiment de nostalgie que les pièces de l'œuvre tardive réfléchissent. Cela se traduit par le retour caractéristique à des choix thématiques et formels issus des années de jeunesse. En 1936, au début de son exil littéraire, O'Neill adresse une lettre à son ami Kenneth Macgowan, dans laquelle il exprime cette nostalgie du passé :

I often dream of what a grand break it would be if you and Bobby and I could get together again, and start again in New York on our own with a resurge of the old spirit to prompt us. I don't notice much of that spirit in the present New York theatre—in fact, not any. The dreams there seem to be “all wet”. Maybe I'm getting aged and crabbed but there seems nothing left—outside of the Radical propaganda on 14th street⁵³⁶—which has any definite ambition toward any goal. Of course, there are plenty of compromisers who straddle the fence, and try to be both this and that, and end up by being neither. But I don't know of one producing group that has the guts to hew to the line as we did. And so, outside of my job of writing plays, I've just about lost all interest in the theatre.⁵³⁷

Face à l'impossibilité d'un retour à la communauté idéale, O'Neill semble reconstruire la communauté et ses idéaux dans un projet solitaire qui se désintéresse de la scène de théâtre de son temps.

⁵³⁵ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Carlotta Monterey O'Neill, 22 juillet 1940, 511. Blemie est le nom du chien du couple O'Neill.

⁵³⁶ O'Neill fait ici référence à la jonction entre la 14^e rue et Union Square, théâtre des mouvements radicaux de Greenwich Village.

⁵³⁷ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Kenneth Macgowan, 15 novembre 1936, 454.

Les cycles court et long entrepris dans les années 1930 et 1940 se caractérisent par une reprise des projets mis en œuvre avec la communauté des Provincetown Players dans les années 1910. Néanmoins à la réussite des projets bohèmes (tel que le cycle marin), nourris et portés par la troupe de formation, s'oppose l'échec des projets construits en dehors de tout groupe, dans un isolement et une solitude absolus.

3.2.1. Le retour du cycle court. Hughie (1942)

Seul élément restant⁵³⁸ du cycle court projeté par O'Neill dans les années 1940, *Hughie* est une pièce en un acte construite sur un concept – la coexistence de deux monologues – destiné à être répété pour chacune des pièces du cycle. L'auteur décrit la structure et la thématique prévues pour les pièces du cycle court en ces termes :

(...) There will be seven or eight of them if I ever manage to get them all done. *Hughie* is a good example of the technique. In each the main character talks about a person who has died to a person who does little but listen. Via this monologue you get a complete picture of the person who has died – his or her whole life story – but just as complete a picture of the life and character of the narrator. And you also get, by other means – a use of stage directions, mostly – an insight into the whole life of the person who does little but listen. These plays are written more to be read than staged, although they could be played.⁵³⁹

Hughie avait été conçue par O'Neill comme l'ultime pièce du cycle court intitulé « By Way of Obit » censé couvrir une période de presque vingt ans (de 1910 à 1928). L'action se passe à New York, durant l'été 1928 et met en scène Erie Smith un joueur de Broadway et Charles Hughes, réceptionniste d'un petit hôtel décrépit situé à West Side Street, dont Erie occupe la chambre 492. Le temps de l'intrigue est situé entre 3h et 4h du matin, alors qu'Erie rentre à l'hôtel pour regagner sa chambre. A la réception, Charles Hughes remplace Hughie, récemment décédé. Personnage absent, celui-ci prend forme peu à peu à travers le récit d'Erie, qui en dépit de l'oreille distraite de son interlocuteur, se livre à un monologue quasi ininterrompu qui capture les souvenirs liés au regretté Hughie. Même si Erie le décrit comme, « not the kind of guy you'd figger a guy like me would take to. Because he was a sucker, see – the kind of guy you'd take to the cleaners a million times and he'd never wise up he was

⁵³⁸ Les plans et brouillons correspondant aux sept autres pièces du cycle ont été détruits par l'auteur, ne conservant que *Hughie*, l'unique pièce achevée. Elle est commencée en 1941 et complétée en 1942, mais il faut attendre 1958 pour qu'elle soit produite sur la scène de théâtre et l'année suivante pour sa publication.

⁵³⁹ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à George Jean Nathan, 19 juin 1942, 531.

took. » (839), on devine graduellement le vide laissé par Hughie. On comprend que ce dernier jouait un rôle important dans la vie d'Erie, un joueur en quête de chance et de confiance en lui-même et depuis la mort de Hughie, en quête d'un remplaçant.

Nostalgie de l'esthétique bohème

There was a theatre then in which I knew I belonged, one of guts and idealism. Now, I feel out of the theatre. (1940)

La période de création de *Hughie* est révélatrice des choix esthétiques et thématiques adoptés par l'auteur en 1942. Il s'agit d'une période de dépression et de pessimisme de la part d'O'Neill vis-à-vis de l'industrie culturelle de Broadway et plus généralement, vis-à-vis du théâtre américain dans lequel il observe une régression par rapport au début du XXe siècle, marqué par des éclosions avant-gardistes garantes d'un idéal théâtral et communautaire. O'Neill fait part de ce sentiment à Kenneth Macgowan en 1940 :

So much for the picture part of your open letter. The memory of the old P.P. days part moved me to a sad nostalgia. *There was a theatre then in which I knew I belonged, one of guts and idealism.* Now, I feel out of the theatre. I dread the idea of production because I know it will be done by people who have really only one standard left, that of Broadway success. I know beforehand that I will be constantly asked, as I have been asked before, to make stupid compromises for that end. The fact that I will again refuse to make them is no consolation. The fact that I will have the final say on everything is also no consolation. The fact that I like these people personally and the relationship is always friendly and considerate, is no consolation.⁵⁴⁰

Justifiant le choix de l'impossibilité d'une production de ses pièces sur la scène de théâtre à ce stade de son œuvre et mettant en relief l'opposition formelle entre « communauté » et « système », il ajoute :

The big fact is that any production must be made on a plane, and in an atmosphere to which neither I nor my work *belongs* in spirit, nor want to *belong*; that it is a job, a business within the Showshop, a long, irritating, wearing, nervous, health-destroying ordeal, with no creative enthusiasm behind it, just another Broadway opening – the Old Game, the game we used to defy in the P.P. but which it is impossible for me to defy now, except in my writing, because there is no longer a theatre of true integrity and courage and high purpose and enthusiasm. There are just groups, or individuals, who put on plays in New York commercial theatres. The idea of an Art Theatre is more remote now, I think,

⁵⁴⁰ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Kenneth Macgowan, 29 novembre 1940, 513-14, nous soulignons.

than it was way back in the first decade of this century, before the Washington Square Players or the P.P. were ever dreamed of.⁵⁴¹

Dans les propos d'O'Neill, l'opposition entre une époque idéalisée et regrettée et un présent démembré, vidé de tout idéal et de tout engagement, fait ressortir la nostalgie du passé et l'absence de la communauté qui marquent les pièces de l'œuvre tardive. La répétition du terme « belong » dans sa forme négative reflète la manière dont l'œuvre tardive se construit autour d'un groupe imaginé, réinventé autour du mythe de la communauté. Dans les années 1930-40, la quête d'appartenance est toujours visible, ainsi que l'attestent les propos d'O'Neill.

La construction de *Hughie* manifeste cette nostalgie du passé. Elle incarne la volonté de retrouver, sur le plan formel, les idéaux partagés avec les Provincetown Players. *Hughie*, qui devait s'inscrire dans un cycle de huit pièces, constitue l'unique tentative, depuis le cycle de pièces de la mer produit par les Provincetown Players dans les années 1910, pour renouer avec la forme brève, emblématique de l'esthétique bohème. Le choix de cette forme, vecteur d'un idéal esthétique, idéologique et communautaire révolu, n'est pas anodin pour mettre en scène un cycle dédié au souvenir et à la mémoire d'un défunt. En réhabilitant la pièce en un acte et le concept du cycle, O'Neill apparaît marqué par la volonté de revenir en arrière, de retrouver la communauté de départ et ses idéaux. La forme brève, en tant que telle, véhicule la mémoire de l'avant-gardisme des années 1910. Si un tel choix esthétique porte la marque d'une profonde nostalgie, le lieu et le temps de l'intrigue attestent également de ce retour en arrière. Le cycle court « By Way of Obit » devait parcourir une période allant de 1910 à 1928, c'est-à-dire une période qui va du début de la carrière d'O'Neill jusqu'à l'apogée de son succès artistique et financier.

L'unique pièce restante d'un cycle inachevé et détruit, se caractérise par le regret vis-à-vis de la perte d'un être, *a priori* sans importance, mais qui au fil du monologue d'Erie prend de l'épaisseur et du sens. L'existence de *Hughie* s'enchevêtre avec celle du joueur, frappé par la malchance depuis le décès du réceptionniste. Mélancolie et solitude qui filtrent dans le discours d'Erie, offrent un miroir tendu à l'auteur qui au moment où il compose *Hughie* se trouve mis à distance de la communauté. Alors que le cycle *Glencairn* composé à l'époque des Provincetown Players mettait en scène l'univers des marins, unis et solidaires envers et contre la rigueur de la vie en mer, c'est l'absence de la communauté qui est dépeinte dans *Hughie*.

⁵⁴¹ *Ibid.*, nous soulignons.

Or la forme brève, symbole de l'esthétique bohème, se caractérise aussi dans les années 1910 par son caractère expérimental et l'introduction de techniques avant-gardistes. Envisagée en premier lieu comme étant destinée à des lecteurs et non à un public (« These plays are written more to be read than staged, although they could be played. »), *Hughie* est une pièce qui à l'inverse du cycle marin, se construit en dehors de la communauté. Même s'il donne la priorité à un lectorat, O'Neill n'exclue pas complètement la possibilité d'une mise en scène. Imaginant une production hypothétique de *Hughie*, il confie à sa femme Carlotta qu'il conviendrait d'envisager une mise en scène permettant d'intégrer les didascalies abondamment utilisées dans le script. Il s'agirait de retranscrire les pensées des personnages sous la forme d'une bande sonore qui s'ajouterait aux dialogues, ainsi que des images de New York, projetées en arrière-plan au moyen d'un film⁵⁴². Si de tels propos rendent compte de la perspicacité de l'auteur concernant l'évolution du théâtre vers une scène multimédia, ils offrent en même temps un écho de la période expérimentale de l'œuvre de jeunesse, caractérisée par la volonté de mettre à profit les techniques avant-gardistes pour faire avancer les possibilités de la scène de théâtre.

L'absence de production de *Hughie* du vivant de l'auteur s'explique par l'absence d'une communauté artistique semblable aux Provincetown Players avec laquelle il pourrait envisager une mise en scène en accord avec sa propre vision du théâtre. La raison pour laquelle O'Neill destine sa pièce à des lecteurs et non à un public, est énoncée plus haut : « I dread the idea of production because I know it will be done by people who have really only one standard left, that of Broadway success ». C'est à la fois la forme, le contenu thématique et le choix des personnages, ainsi que l'absence de production, qui montrent ici l'impossibilité de la communauté. De ce point de vue, le cycle court des années 1940 s'oppose au cycle court des années 1910 puisqu'ils incarnent deux expressions opposées du théâtre d'O'Neill : le premier, symbolisant un travail et un idéal collectifs, une vision commune portée à la scène, le second, construit sans la communauté et mis à distance de la scène devenue le symbole de l'aliénation de l'auteur (« Now, I feel out of the theatre. »). C'est aussi pourquoi l'opposition entre le passé et le présent donne l'impression d'un passé idéal et prospère, à l'inverse du présent, synonyme de dérèglement et d'altération. Une telle impression est rendue à

⁵⁴² « Actually, O'Neill doubted *Hughie's* theatrical viability only if it were staged conventionally. Anticipating the mixed-media theater of later decades, the visionary playwright told Carlotta that ideally the playlet should be produced with a sound track for the interior monologues and stage directions that would accompany the live dialogue, in addition to a background film of the city. », in Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist*, op.cit., 523.

l'ouverture de la pièce, dans les didascalies qui plantent le décor et mettent en lumière le contraste édifiant entre le début du siècle, âge providentiel où l'hôtel fut construit et le temps de l'action (1928) qui porte les stigmates d'une ère décadente :

It is one of those hotels, built in the decade 1900-10 on the side streets of the Great White Way sector, which began as respectable second class but soon were forced to deteriorate in order to survive. Following the First World War and Prohibition, it had given up all pretense of respectability, and now is anything a paying guest wants it to be, a third class dump, catering to the catch-as-catch-can trade. But still it does not prosper. It has not shared in the Great Hollow Boom of the twenties. The Everlasting Opulence of the New Economic Law has overlooked it. It manages to keep running by cutting the overhead for service, repairs, and cleanliness to a minimum. (831)

Le décor de l'hôtel, dégradé et terni au fil des ans, présente un rapprochement avec la scène de théâtre telle qu'O'Neill pouvait probablement la concevoir dans les années 1940 : érodée et vidée des promesses avant-gardistes des années 1910. Elaborant tout d'abord ses pièces dans les années 1910 au côté des Provincetown Players, l'auteur put jouir d'une période privilégiée durant laquelle la communauté artistique se dédia à l'édification d'un art théâtral en rupture avec le modèle soumis par Broadway. La dislocation du groupe le contraignit donc à accepter des compromis artistiques que l'on retrouve en filigrane, derrière l'expression « *but soon were forced to deteriorate in order to survive.* ». Le décor reflète non seulement l'atmosphère décadente et délabrée d'une société où règne le désordre, mais il lève aussi le voile sur l'état d'esprit des personnages ; ceux-ci sont résignés, à l'image de Charlie Hughes, présenté comme un personnage apathique, effacé, absent, écrasé par une existence qui s'impose à lui. D'où la description accablante contenue dans les didascalies :

The Night Clerk sits on the stool, facing front, his back to the switchboard. There is nothing to do. He is not thinking. He is not sleepy. He simply droops and stares acquiescently at nothing. It would be discouraging to glance at the clock. He knows there are several hours to go before his shift is over. Anyway, he does not need to look at clocks. He has been a night clerk in New York hotels so long he can tell time by sounds in the street. (831)

Les didascalies mettent en lumière ce personnage caractérisé par l'attente. Offrant une sorte de reflet du lieu qu'il occupe, un hôtel qui s'est progressivement dégradé et qui a subi l'impitoyable passage du temps, Charlie Hughes est un personnage passif défini par l'inaction.

En 1920, O'Neill, lassé de la forme brève dont il pense avoir épuisé toutes les possibilités, déclare qu'il abandonne la pièce en un acte. Le corpus de pièces en un acte se limite en effet à l'œuvre de jeunesse, à l'exception de la tentative constituée par le cycle « *By Way of Obit* ». C'est une vision opposée qui anime l'auteur en 1940 : la forme brève n'est

plus une forme qu'il faut dépasser, mais vers laquelle on revient. Ce retour n'est pourtant pas fortuit ; au-delà des caractéristiques formelles et esthétiques qu'elle représente, la pièce en un acte symbolise pour O'Neill la communauté. Alors que le cycle marin des années 1910, symbole des promesses artistiques d'O'Neill était ostensiblement tourné vers l'avenir, en projection vers un horizon futur, le cycle court des années 1940, à l'instar des pièces de l'œuvre tardive offre un regard nostalgique vers les années de jeunesse.

Réécrire le passé à la lumière du souvenir

Le souvenir conduit à l'évocation d'un idéal passé. A travers le récit d'Erie qui dessine la trame de l'intrigue, la pièce se construit sur l'évocation d'un souvenir qu'elle tente de reconstituer. Essentiellement narrative, la pièce est le long récit d'Erie dédié à la mémoire de Hughie. Le présent s'y mesure au passé pour révéler les manques, l'absence et la perte. On observe un jeu de dualité mêlant le passé et le présent, le même et l'autre, le vrai et le faux. La présence de Charlie Hughes à la réception occupée jusqu'alors par son prédécesseur Hughie, engage Erie dans un interminable récit visant à raviver le souvenir du défunt, mais également à perpétuer le rituel existant du vivant de Hughie. On apprend par exemple que du vivant du réceptionniste, chaque entrée d'Erie à la réception était attendue :

ERIE – (*bitingly*) Sorry if I'm keeping you up, Sport. (*with an aggrieved air*) Hughie was a wide-awake guy. He was always waiting for me to roll in. He'd say, "Hello, Erie, how'd the bangtails treat you?" Or, "How's luck?" Or, "Did you make the old bones behave?" Then I'd tell him how I'd done. He'd ask, "What's new along the Big Stem?" and I'd tell him the latest off the grapevine. (836)

Face au nouveau réceptionniste qui offre quelques ressemblances avec Hughie, Erie saisit les moindres réactions, aussi timides et indifférentes soient-elles, comme un signe d'encouragement pour poursuivre le récit. Le récit des jeux et paris qui remplissent son quotidien à Broadway, constitue une réitération du passé et la répétition d'un schéma familial : Erie parle et enjolive les récits de ses exploits et conquêtes et le réceptionniste écoute et encourage le déploiement du récit. En invoquant le souvenir passé de Hughie, fidèle auditeur de ses anecdotes, Erie espère captiver et impressionner Charlie Hughes. Il tente d'abord d'ignorer l'oreille inattentive de son interlocuteur et ses réponses mécaniques qui trahissent son indifférence et son esprit distrait :

ERIE – (...) (*Abruptly he addresses the Night Clerk with contemptuous good nature.*)
How d'you and your Little Woman hit it off, Brother?

NIGHT CLERK – (*His mind has been counting the footfalls of the cop on the beat as they recede, sauntering longingly toward the dawn's release. "If he'd only shoot it out with a gunman some night! Nothing exciting has happened in any night I've ever lived through!" He stammers gropingly among the echoes of Erie's last words*) Oh – you mean my wife? Why, we get along all right, I guess. (842)

A première vue, les identités et les noms se mêlent et se ressemblent afin de confondre présent et passé ; le remplaçant de Hughie n'est autre que Charlie Hughes, dont la ressemblance avec son prédécesseur ne se limite pas à une correspondance patronymique (« You don't look like Hughie, but you remind me of him somehow », 833). A l'image de Hughie, Charlie est un homme marié, père de famille, qui mène une vie rangée et ordinaire, à l'opposé de la vie agitée et hasardeuse du joueur de Broadway dont Erie forme l'archétype⁵⁴³.

ERIE – (...) I guess he saw me like a sort of dream guy, the sort of guy he'd like to be if he could take a chance. I guess he lived a sort of double life listening to me gabbin' about hittin' the high spots. Come to figger it, I'll bet he even cheated on his wife that way, using me and my dolls. (844-45)

Erie utilise Charlie Hughes, qui a pris la place de Hughie, pour revivre par procuration le souvenir de sa complicité avec l'ancien réceptionniste. On a donc une tension permanente entre le même et l'autre, l'analogie entre les personnages et les situations, la reprise des rituels et pourtant rien n'est identique. Erie se laisse porter par son propre récit, se laissant tout d'abord duper par l'exercice bien rodé de Charlie Hughes, habitué à donner à ses clients l'image d'un interlocuteur attentif :

Long experience with guests who stop at his desk in the small hours to talk about themselves has given him a foolproof technique of self-defense. He appears to listen with agreeable submissiveness and be impressed, but his mind is blank and doesn't hear unless a direct question is put to him, and sometimes not even then. Erie thinks he is impressed. (833-34)

De son côté, Charlie Hughes se laisse emporter par la monotonie du discours et l'illusion se fissure. On passe d'un récit narré pour impressionner Charlie Hughes, à un monologue qui n'est plus destiné à être écouté, mais qui sert uniquement à la commémoration et au souvenir.

⁵⁴³ « *In manner, he is consciously a Broadway sport and a Wise Guy – the type of small fry gambler and horse player, living hand to mouth on the fringe of the rackets. Infesting corners, doorways, cheap restaurants, the bars of minor speakeasies, he and his kind imagine they are in the Real Know, cynical oracles of the One True Grapevine.* », 832. O'Neill lui-même a tiré le personnage d'Erie de ses souvenirs, s'inspirant, sinon de personnes en particulier, au moins d'un profil de personnes qu'il avait coutume de rencontrer avec son frère durant ses jeunes années : « *The NightClerk character is an essence of all the night clerks I've known in bum hotels – quite a few! "Erie" is a type of Broadway sport I and my brother used to know by the dozen in far-off days.* », Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à George Jean Nathan, 19 juin 1942, 531-32.

On voit ainsi le changement s'opérer à travers les réactions d'Erie alors que l'action progresse :

ERIE – (...) Say, you do remind me of Hughie somehow, Pal. You got the same look on your map. (*But the Clerk's mind is far away attending the obsequies of night, and it takes it some time to get back. Erie is hurt – contemptuously*) But I guess it's only that old night clerk look! There's one of'em born every minute! (838-39)

Tout d'abord offensé, Erie poursuit finalement son récit sans espoir d'être entendu, comme le montrent les didascalies qui traduisent les pensées du réceptionniste :

“What's he been talking about? I must have caught some of it without meaning to.” The Night Clerk's forehead puckers perspiringly as he tries to remember. Erie begins talking again but this time it is obviously to himself, without the hope of a listener. (846)

Un peu plus loin, c'est Erie qui n'entend plus son interlocuteur (« *But this time, it is Erie who doesn't hear him* » 847). La pièce, qui se limite à un échange de paroles entre les deux hommes, frappe par le décalage entre d'une part, le souvenir contenu dans un monologue initié par Erie, entrecoupé d'occasionnelles questions adressées à son interlocuteur et d'autre part, la réception de ce monologue par le réceptionniste. En réalité, au lieu d'assister à un dialogue dont la parole serait largement appropriée par Erie, on observe une commémoration sourde, un témoignage qui n'est pas entendu. Le dialogue entre les personnages révèle plutôt les effets d'une compréhension impossible.

Sa parole vise donc à remplir le silence, à combler le vide et l'absence. Pour ce dernier, si la conversation avec Charlie sert de commémoration, elle est aussi un évitement, un refuge pour ne pas retourner à la chambre 492 où il devra affronter le silence. Remplir le silence de mots permet d'échapper le plus longtemps possible à la solitude, d'où les faux départs d'Erie (« *He makes a move in the direction of the elevator, off right front. (...) But Erie stops, glancing around the deserted lobby with forlorn distate, jiggling the room key in his hand.* » 837 ; « *Better beat it up to my cell and grab some shut eye. (He makes a move to detach himself from the desk but fails and remains wearily glued to it)* » 844). Chaque personnage choisit un refuge qui lui est propre, une issue de secours pour échapper au silence et à la solitude. La clé de la chambre 492 et l'ascenseur qui doit l'y mener sont pour Erie semblables à une condamnation qu'il cherche à tout prix à éviter ; c'est pourquoi il se raccroche irrémédiablement au comptoir salubre de la réception. Le réceptionniste à l'inverse, souhaite voir Erie monter à sa chambre. Il aspire à un plaisir simple : écouter les bruits de la ville, de la vie au dehors qui remplit la nuit telle une fiction, dans laquelle il s'invente des rôles sans cesse différents et peut, lui aussi, échapper au présent. Alors qu'Erie

déclame ses histoires, les pensées de Charlie vagabondent. Son attention se pose sur les bruits du dehors qui emplissent la ville : le bruit des éboueurs, le passage de la police, des ambulanciers ou encore des pompiers, sont autant de trouées dans lesquelles Charlie s'enfonce pour créer ses propres histoires. Chaque personnage a pour objectif commun d'éviter la solitude, dont le silence est la marque la plus douloureuse. Si pour Erie, la chambre 492 semble raviver le souvenir douloureux de la mort de Hughie et traduit un inacceptable sentiment de solitude, Charlie craint le silence de la ville qui génère une impression morbide et inquiétante :

His mind has been trying to fasten itself to some noise in the night, but a rare and threatening pause of silence has fallen on the city. (...) The Clerk's mind still cannot make a getaway because the city remains silent, and the night vaguely reminds him of death.
(846)

Pour Erie, le souvenir, l'évocation du passé, sont aussi un moyen de conjurer l'absence et de fait, la mort. Le contexte dans lequel O'Neill compose la pièce, en 1942, n'est lui-même pas étranger à la construction des personnages. La communication impossible entre Charlie et Erie, renvoie l'écho d'un dialogue impossible entre O'Neill et la scène de théâtre américaine dans les années 1940. Ce que la pièce nous donne à lire, c'est la nostalgie du passé et l'incommensurable solitude liée au manque et à l'absence de la personne disparue. Cela est perceptible dans les aveux d'Erie qui ponctuent son discours : « I miss Hughie, I guess. I guess I'd got to like him a lot. » 838; « Christ, it's lonely. I wish Hughie was here. By God, if he was, I'd tell him a tale that'd make his eyes pop! » (844) ; « Christ, I wish Hughie was alive and kickin' » (847). Si Erie semble au départ minimiser l'importance de Hughie, il finit peu à peu par identifier l'absence du réceptionniste à quelque chose de perdu, d'irréparable : « But now I got a lousy hunch when I lost Hughie I lost my luck – I mean, I've lost the old confidence. He used to give me confidence. » (849). De même, O'Neill, isolé de la scène de théâtre et séparé depuis des années de la communauté idéale des Provincetown Players déplore, à la manière d'Erie, la perte de quelque chose d'irréparable lorsqu'il écrit : « there was a theatre then in which I new I belonged, one of guts and idealism. Now, I feel out of the theatre. ». Comme le joueur privé de la confiance et de la chance qui lui permettaient jusqu'alors de gagner, le dramaturge des années 1940 contemple la perte de l'idéal et exprime un sentiment d'exclusion vis-à-vis du théâtre : « an atmosphere to which *neither I nor my work belongs in spirit, nor wants to belong*; that it is a job, a business within the showshop, a

long, irritating, wearing, nervous, health-destroying ordeal, with *no creative enthusiasm behind it* »⁵⁴⁴.

La répétition de la forme brève, emblématique d'une période révolue et idéalisée et la reprise des rituels dans la pièce témoignent de la volonté de revivre le passé. Pour Erie, cette répétition du passé passe par le jeu et les paris. Lorsque Hughie se montre curieux à l'égard du monde des jeux, il prend littéralement la place du défunt. Il devient la doublure de Hughie et on a l'illusion d'un passé ininterrompu :

ERIE – You remind me a lot of Hughie, Pal. He always trusted me. Well, don't blame me if I'm lucky. (*He clicks the dice in his hand – thoughtfully*) Y'know, it's time I quit carryin' the torch for Hughie. Hell, what's the use? It don't do him no good. He's gone. Like we all gotta go. Him yesterday, me or you tomorrow, and who cares, and what's the difference? It's all in the racket, huh? (*His soul is purged of grief, his confidence restored.*) I shoot two bits. (851)

Si le joueur semble faire le deuil de Hughie, c'est qu'il a trouvé un substitut en la personne de Charlie. (« *He chuckles, giving the Night Clerk the slyly amused, contemptuous, affectionate wink with which a Wise Guy regales a Sucker.* » 851).

Comme Erie qui ne parvient à affronter le présent qu'en rejouant le passé, O'Neill dédie ses pièces de la période des années 1940 au passé et aux absents : il réitère les formes anciennes et fait revivre à travers elles la troupe bohème de formation. Le dialogue avec le passé et les absents, opéré par le truchement du souvenir et de la mémoire, empêche l'auteur de regarder le théâtre de son temps, un théâtre dans lequel il n'a plus sa place. Le regard en arrière signale la nostalgie des années de jeunesse, mais aussi la peur du présent, qui reflète l'image de la communauté devenue impossible.

Le temps des illusions : « the pipe dreams »

Face à l'impossibilité de la communauté, les personnages trouvent refuge et consolation dans les illusions. Charlie Hughes et Erie Smith sont deux personnages frappés par la solitude, pour qui la communauté n'a pas ou n'a plus de sens. Pour pallier cette réalité, ils se livrent, chacun selon des modes différents, à des jeux d'illusion permettant de redonner sens à leurs existences respectives. Cette stratégie passe par l'introduction de *pipe dreams*,

⁵⁴⁴ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Kenneth Macgowan, 29 novembre 1940, 513-14. Voir la citation complète dans la section « Nostalgie de l'esthétique bohème ».

évasions utopiques formées autour d'illusions et dont les pièces de l'œuvre tardive portent la marque distinctive. D'un point de vue étymologique, les *pipe dreams* renvoient aux images irréelles produites par l'opium que l'on fume ; par extension, on parle d'illusion, de constructions imaginaires. Dans les pièces de l'œuvre tardive caractérisée par la communauté absente, le recours aux *pipe dreams* est fréquent, notamment par le truchement de l'alcool. Le metteur en scène José Quintero⁵⁴⁵ explique comment le théâtre d'O'Neill reflète la conviction que les illusions et les mensonges sont nécessaires à l'existence de l'homme :

He believed, in order to continue living, one has to have, must be permitted to have, one's fantasies, as shabby as they may be. The fantasies may be untrue, but they are necessary, for life, no matter in what terms it is held onto, is superior to death. The lies we give ourselves are then, in turn, life-giving: a proof that man is something special, that he can invest, create, on whatever level he exists. Rob man of that capacity to create a tale and believe it, O'Neill states, and he dies, so it must *not* be denied to him.⁵⁴⁶

Mentir, ou plus exactement, se mentir à soi-même offre un exutoire, sans lequel l'individu, privé de son droit à l'imaginaire, agonise et s'éteint. Les récits d'Erie Smith, enjolivés, magnifiés, remplissent la fonction décrite plus haut par Quintero (« The lies we give ourselves are then, in turn, life-giving »). La distribution des rôles pour la pièce *Hughie* présente d'ailleurs Erie Smith comme « *a teller of tales* » et non comme « *a Broadway gambler* », c'est donc cette fonction qui est mise en avant. Cette distinction est significative puisque la pièce elle-même, qui consiste en un monologue conduit par Erie Smith, s'apparente à un récit. Mais s'il est en charge du récit et qu'il revêt la fonction de conteur dès qu'il pénètre dans la réception de l'hôtel, il ne faut pas oublier qu'Erie est un professionnel des paris, des jeux de hasard, qui reposent sur l'illusion et le bluff. Les faux-semblants emplissent la vie d'Erie qui en retour, livre ses récits afin, explique-t-il, d'offrir rêve et illusion à son auditoire :

He [Hughie] wanted me to be the Sheik of Araby, or something that any blonde'd go round-heeled about. Well, I give him plenty of that. And I give him plenty of gambling tales. I explained my campin' in this dump was because I don't want to waste jack on nothin' but gambling. It was like dope to me, I told him. I couldn't quit. He lapped that up. He liked to kid himself I'm mixed up in the racket. He thought gangsters was romantic. So I fed him some baloney about highjacking I'd done once. (...) I give him anything he cried for. (*earnestly*) Don't get the wrong idea, Pal. What I fed Hughie wasn't all lies. The tales about gambling wasn't. They was stories of big games and killings that

⁵⁴⁵ José Quintero (1924-1999), metteur en scène. Il a notamment été rendu célèbre pour ses mises en scène des pièces d'O'Neill. En 1950, il fonde avec Theodore Mann, Jason Wingreen, Aileen Cramer, Ed Mann et Emily Stevens, le « Circle in the Square Theatre », un théâtre off-Broadway situé à Greenwich Village. Après avoir fait sa première à Broadway, au Martin Beck Theatre en 1946, *The Iceman Cometh* est mise en scène par José Quintero en 1956, après la mort d'O'Neill, au Circle in the Square Theatre dans une production off-broadway.

⁵⁴⁶ José Quintero, "Eugene O'Neill's Monologue for Two", *New York Herald Tribune*, 20 décembre, 1964, Beinecke Rare Book and Manuscript Library: Box n°54, folder 1105: Hughie. Clippings of reviews and advertisements/ 1955-65, n.d.

really happened since I've been hangin' round. Only I wasn't in on'em like I made out – (...) (*He stops to pay tribute of a sigh to the memory of brave days that were and that never were – then meditatively*) Yeah, Hughie lapped up my stories like they was duck soup, or a beakful of heroin. (845)

A en croire Erie, ces récits incroyables permettaient à Hughie de vivre par procuration une autre vie. Ils n'ont pas pour seule fonction d'émerveiller son auditoire, mais servent aussi, avoue t-il, de miroir dans lequel il projette des histoires qui lui renvoient une image flatteuse de lui-même :

And, d'you know, it done me good, too, in a way. Sure. I'd get to seeing myself like he seen me. Some nights, I'd come back here without a buck, feeling lower than a snake's belly, and first thing you know, I'd be lousy with jack, bettin' a grand a race. Oh, I was wise I was kiddin' myself. I ain't a sap. But what the hell, Hughie loved it, and it didn't cost nobody nothin', and if every guy along Broadway who kids himself was to drop dead there wouldn't be nobody left. (845-46)

Cette confession traduit la volonté de rêver et de faire rêver, même si cela doit passer par le mensonge ou par une vérité déformée. Comme l'indique Quintero : « The fantasies may be untrue, but they are necessary, for life »⁵⁴⁷. O'Neill fait la part belle aux illusions qui nourrissent le discours des personnages et pourtant sous la couche de vernis, il laisse apparaître des craquelures, qui révèlent une fonction métadiscursive. Ainsi la parole d'Erie alimente le jeu d'illusion en même temps qu'elle se reconnaît parole factice. Cette double fonction de la parole est illustrée par José Quintero qui souligne la manière dont l'illusion s'accompagne dans le théâtre d'O'Neill d'un potentiel tragique :

He made us aware that tragic things happen to us, to a country and to a world. American plays before O'Neill were all make-believe, totally lacking in human substance. He made us begin to accept some proportion of what we are, and by doing so, he kept us from an early death.⁵⁴⁸

Cette coexistence entre d'une part, l'utopie et d'autre part, le tragique, nous ramène à l'oxymore « hopeless hope »⁵⁴⁹ défini par O'Neill. Son théâtre est donc un jeu d'illusions qui sert à couvrir les déceptions, sans pour autant les masquer complètement. Les pièces de l'œuvre tardive présentent un dialogue caractéristique entre espoir et désespoir, réel et faux-semblants. Les *pipe dreams* apparaissent plus particulièrement dans les pièces des années 1940, une époque touchée par les désillusions sociales, historiques et idéologiques. La persistance des *pipe dreams* dans les dernières pièces traduit le malaise de l'auteur vis-à-vis

⁵⁴⁷ Citation mentionnée plus haut.

⁵⁴⁸ José Quintero, « Eugene O'Neill's Monologue for Two », *New York Herald Tribune*, 20 décembre, 1964, *op.cit.*

⁵⁴⁹ Comme nous l'avons indiqué dans la section consacrée à l'étude de *All God's Chillun Got Wings*, l'expression apparaît pour la première fois dans la pièce *The Straw*, 793.

de la société américaine spirituellement détruite par des visées matérialistes et vis-à-vis des déchirements sur la scène internationale alors que la Seconde Guerre mondiale éclate à l'aube des années 1940. On voit dans l'utilisation par les personnages o'neilliens de constructions imaginaires, une application comparable au théâtre de Tennessee Williams notamment. Ecrite en 1947, cinq ans seulement après *Hughie, A Streetcar Named Desire* nous donne à voir pareille dualité entre le réel et l'imaginaire, le passé et le présent : les constructions factices de Blanche Dubois sont des réponses directes à une réalité trop crue et décevante à laquelle elle souhaite échapper. Blanche adopte une démarche comparable à celle d'Erie qui enjolive et sublime la réalité souvent sordide. On peut donner comme exemple la réplique suivante : « I'll tell you what I want. Magic! (...) Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don't tell truth, I tell what *ought* to be truth. And if that is sinful, then let me be damned for it! »⁵⁵⁰. Chez Williams, l'illusion, assez comparable aux *pipe dreams* présents chez O'Neill, traduit la perte d'un idéal appartenant à la grandeur du Sud. Si Williams porte à la scène un théâtre régional, marqué par les tensions entre le Sud aristocratique d'avant la Guerre de Sécession et le Sud fragmenté de l'après Guerre, on retrouve la même nostalgie du passé et la même volonté de retrouver, à travers des (re-) constructions de la mémoire et de l'imaginaire, un idéal perdu.

Charlie Hughes, le réceptionniste, offre lui aussi un exemple de l'oxymore « hopeless hope ». Comme son prédécesseur, il vit à travers des substituts et c'est donc la ville et ses histoires qui nourrissent son imaginaire. Charlie lui aussi s'invente des histoires, mais à la différence d'Erie, il n'a nullement besoin d'un complice pour se faire valoir et ne recherche pas l'admiration dans le regard d'autrui. Il s'agit d'une construction qui appartient au domaine de l'intime. Pour lui, l'imaginaire est une issue de secours, par laquelle il échappe au réel et se réinvente :

The Clerk's mind remains in the street to greet the noise of a far-off El Train. Its approach is pleasantly like a memory of hope; then it roars and rocks and rattles past the nearby corner; and the noise pleasantly deafens memory; then it recedes and dies, and there is something melancholy about that. But there is hope. (838)

Les didascalies s'articulent sur la notion de « hopeless hope » : « There is something melancholy about that. But there is hope ». Dans une même image, l'auteur montre comment l'approche du train, son passage puis sa disparition convoquent à la fois le souvenir, la

⁵⁵⁰ Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire* [1947], in *Plays 1937-1955*, New York: The Library of America, 2000, 545.

mélancolie et l'espoir. L'évocation visuelle et acoustique du train⁵⁵¹ fonctionne comme une métaphore qui capture à elle seule l'oxymore sur laquelle repose l'œuvre tardive d'O'Neill (soulignée par la conjonction de coordination « but »).

Chaque personnage se livre à des constructions propres. Hughie, personnage éponyme dont il est tant question dans la pièce, n'est lui-même rien d'autre qu'une construction. En effet, la pièce ne présente qu'un versant du témoignage ; Hughie est un personnage qui n'existe qu'à travers la reconstruction d'Erie. Personnage fabriqué, il renaît dans le récit d'Erie, le conteur, « the teller of tales ». Il incarne un idéal passé et façonné dans le souvenir du joueur, il devient construction mythique. A mesure que l'on progresse dans l'œuvre tardive, une période marquée par la perte de la communauté, O'Neill réitère la nécessité du retour aux origines : ici la bohème, derrière laquelle on peut lire plus largement la volonté de retour aux principes fondateurs de la nation. Hughie, personnage reconstruit, magnifié par le souvenir idéalisé d'Erie, nous renvoie à l'importance, dans la construction nationale, d'un retour aux origines. A travers lui, O'Neill se raccroche au mythe et cela est d'autant plus important que le mythe qu'il nous donne à lire/voir s'écrit en dehors de la communauté. L'idéal incarné par Hughie, autour duquel le mythe se construit, symbolise la réaffirmation des idéaux de départ. Le personnage de Hughie se confond avec cet idéal, cette croyance en le rêve américain d'ailleurs tourné en dérision par Erie : « He'd read somewhere – in the Suckers' Almanac, I guess – that all a guy had to do was come to the Big Town and Old Man Success would be waitin' at the Grand Central to give him the key to the city. » (841). Même s'il critique le rêve national idéalisé par Hughie, Erie lui-même perpétue la fabrication du mythe en nourrissant le rêve du réceptionniste. A travers les personnages qui entretiennent l'ambiguïté du rêve qui oscille entre utopie et illusion, O'Neill exprime l'impossibilité de se défaire d'un idéal pour la scène américaine. Derrière la mort de Hughie se cache la mort d'une utopie que l'œuvre tardive s'emploie à capturer.

⁵⁵¹ Il est intéressant de souligner à nouveau la proximité entre O'Neill et Tennessee Williams du point de vue de la symbolisation des éléments acoustiques. Dans *A Streetcar Named Desire*, Williams utilise une large gamme de sons (le train, la polka, les bruits de la ville) intra et extra-diégétiques, pour traduire les émotions ou l'état d'esprit des personnages. L'utilisation symbolique du son parcourt les pièces d'O'Neill, comme nous avons pu l'analyser dans *The Emperor Jones* notamment. On la retrouve de manière très marquée dans une pièce tardive, *Long Day's Journey Into Night*, à travers l'utilisation de la corne de brume.

3.2.2. L'œuvre à venir : le cycle long. A Touch of the Poet, More Stately Mansions.

*The Cycle is on the shelf, and God knows if I can ever take it up again because I cannot foresee any future in this country or anywhere else to which it could spiritually belong.*⁵⁵²

Durant les années qui marquent son silence littéraire, O'Neill s'investit dans plusieurs projets parmi lesquels, le cycle court que nous avons traité et le cycle long, un projet de grande magnitude censé représenter, une fois achevé, la clé de voûte de l'œuvre. De 1935, année à partir de laquelle le projet commence à mûrir dans l'esprit du dramaturge, à l'année 1953, où il détruit toutes les notes et esquisses des pièces qui le compose⁵⁵³, O'Neill se consacre à ce cycle historique qui retrace la vie d'une famille américaine à travers cinq générations sur une période de plus d'un siècle. En 1935 alors que l'idée du cycle germe dans son esprit, il livre la trame et les objectifs de son projet à son ami Robert Sisk :

It's a cycle of seven plays portraying the history of the interrelationships of a family over a period of approximately a century. The first play begins in 1829, the last ends in 1932. Five generations of this family appear in the cycle. Two of the plays take place in New England, one almost entirely on a clipper ship, one on the coast, one around Washington principally, one in New York, one in the Middle West. As to titles, the *Electra* pattern will be followed – a general title for the Cycle, and one for each play. Each play will be, as far as it is possible, complete in itself while at the same time an indispensable link in the whole (a difficult technical problem, this, but I think I can solve it successfully) (...) Each play will be concentrated around the final fate of one member of the family but will also carry on the story of the family as a whole. (...) I've written detailed scenarios running to 25000 words each of the first three plays, finished the outline but not the scenario of the fourth, and am now working on the outline of the fifth⁵⁵⁴. I won't start actual dialogue on the first play until I've completed the scenarios of all – that means, late next Fall at the rate so far. (...) How to produce? Nothing decided yet. The best scheme might be at the rate of two per season, keeping the past ones going, along with the new ones, in some sort

⁵⁵² Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Lawrence Langner, 17 juillet 1940, 510.

⁵⁵³ O'Neill brûle tous les manuscrits appartenant au cycle, mettant fin à près de vingt ans de travail, à l'exception de *A Touch of the Poet*, la seule pièce achevée. Le manuscrit de *More Stately Mansions* périt également dans les flammes, cependant une version dactylographiée soumise auparavant à la collection O'Neill (hébergée par la Beinecke Rare Book and Manuscript Library à l'Université de Yale) subsiste. (Voir à ce sujet, Travis Bogard, *Contour in Time, op.cit.*, 377.) Sur ce document figure l'ajout par O'Neill de la mention qui suit : « Unfinished Work. This script to be destroyed in case of my death! Eugene O'Neill. » (cité dans Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist, op.cit.*, 480). O'Neill décède la même année, le 27 novembre 1953. En 1964, Carlotta autorise la publication par l'éditeur Yale University Press d'une version abrégée de *More Stately Mansions* comprenant la préface suivante : « Shortened from the author's partly revised script by Karl Ragnar Gierow [managing director of Sweden's Royal Dramatic Theater where the condensed play had its world première] and edited by Donald Gallup [curator of American Literature at Yale's Beinecke Library] » (cité dans Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist, op.cit.*, 480).

⁵⁵⁴ Il s'agit ici de la pièce *A Touch of the Poet*, la seule pièce aboutie du cycle.

of repertoire arrangement. A strictly no star company. The idea would be to build a repertoire company for this cycle.⁵⁵⁵

Peu à peu, O'Neill élargit le projet de sept à neuf pièces⁵⁵⁶ et en raison de la longueur des premiers brouillons, prévoit l'ajout de deux pièces supplémentaires. « A Tale of Possessors Self-Dispossessed » est dédié à l'histoire et au destin d'une famille américaine née de l'alliance entre deux familles : la famille Melody, composée d'immigrants irlandais et la famille Harford, une famille aristocratique de la Nouvelle Angleterre. A travers l'union de ces deux familles et à travers l'histoire des générations successives, O'Neill projette d'écrire l'histoire de la nation américaine. Chacune des pièces avait pour finalité de donner corps et sens à l'ensemble, mais devait également permettre de fonctionner de manière autonome, à l'instar des pièces du cycle marin des années 1910. D'une dimension architecturale, le projet symbolisait aussi un idéal théâtral que l'auteur souhaitait intact, abouti ou sinon détruit. Pour Travis Bogard, l'absence du cycle et la faille que les pièces détruites laissent apparaître dans l'œuvre théâtrale d'O'Neill, sont le témoignage d'une perte d'une ampleur aussi vaste que le cycle lui-même (« one of the greatest losses the drama in any time has sustained »)⁵⁵⁷. Evoquant le cycle long, Theresa Helburn, metteuse en scène au Theatre Guild fit même référence à une « comédie humaine »⁵⁵⁸. Pour Bogard, aucune œuvre (hormis les cycles historiques de Shakespeare), n'aurait pu soutenir la comparaison du projet achevé. Celui-ci, vers lequel toute la période finale est tendue, est donc le signe de cette quête effrénée d'un idéal qui ne se laisse pas saisir. Si l'œuvre tardive se caractérise par la reconstruction et la volonté de récupération d'un idéal perdu, le projet inachevé en est l'un des échecs et met en évidence la tension qui s'exerce vers l'œuvre idéale.

Unique fragment abouti du cycle, *A Touch of the Poet*⁵⁵⁹ met en scène les prémises de l'union entre Sara Melody, fille de Cornelius et Nora Melody, tenanciers d'une taverne dans un village situé dans la région de Boston et Simon Harford, le fils de Henry et Deborah Harford, une famille aristocratique de la Nouvelle Angleterre. La pièce est centrée principalement sur la famille Melody, endettée et déchirée par des dissensions entre ses

⁵⁵⁵ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Robert Sisk, 3 juillet 1935, 447.

⁵⁵⁶ Le cycle comprend les pièces suivantes : *Greed of the Meek, And Give Me Death, A Touch of the Poet* (1828, Nouvelle Angleterre), *More Stately Mansions* (1837-1842, Nouvelle Angleterre), *The Calms of Capricorn* (1857, à bord d'un navire, de Boston à la Baie de San Francisco), *The Earth's the Limit* (1858-1860, Côte Ouest des Etats-Unis), *Nothing is Lost Save Honor* (1862-1870, dans les environs de Washington D.C.), *The Man on Iron Horseback* (1876-1893, New York), *A Hair of the Dog* (1900-1932, Mid-Ouest)

⁵⁵⁷ Travis Bogard, *Contour in Time, op.cit.*, 369.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, 369.

⁵⁵⁹ La pièce est écrite entre 1935 et 1942. Elle est mise en scène et publiée pour la première fois en 1957.

différents membres. Tandis que Sara et Nora peinent à maintenir le commerce à flot, négociant de nouveaux crédits pour pouvoir nourrir la famille, Con Melody, le chef de famille dédaigne femme et fille en qui il ne voit que de modestes paysannes irlandaises. Il passe ses journées à boire et à contempler les prétentions aristocratiques et les gloires militaires de sa jeunesse passée. Né d'une famille irlandaise qui était parvenue à faire fortune de manière assez controversée, Con Melody est venu s'installer aux Etats-Unis pour acquérir une propriété et mener une vie de bourgeois avec sa famille. Au lieu de faire croître sa fortune et de gravir l'échelle sociale pour pouvoir prétendre à des rêves d'aristocratie, Con a dilapidé les ressources de la famille. Sara Melody, acerbe et méprisante vis-à-vis de l'arrogance de son père et vis-à-vis de ses ambitions manquées, rêve elle-même d'une position sociale lui permettant d'accomplir tous les rêves de grandeur de son père. Elle s'éprend de Simon Harford, fils d'aristocrate et se met en demeure de l'épouser. La famille Harford est opposée à cette union et tente d'empêcher sa réalisation. Piqué dans son orgueil, Con défie Henry Harford en duel, mais celui-ci envoie la police pour l'arrêter. Au retour de l'incident, Con, meurtri dans sa chair et dans sa fierté, sombre peu à peu dans la folie, oubliant complètement le personnage fantasque qui se prenait pour un gentilhomme. La pièce précède *More Stately Mansions* qui poursuit la destinée de Sara Melody, devenue Mrs. Sara Harford. On apprend que Con Melody est décédé avant d'avoir pu voir l'union de sa fille avec Simon Harford. Simon et Sara ont quatre fils et commencent à vivre une vie qui leur permet un certain confort matériel. Simon, l'idéaliste utopiste influencé par la pensée de Rousseau dans la pièce précédente, a finalement suivi la voie de son père et excelle dans les affaires et le commerce. L'intrigue décrit le destin de Sara, Simon et sa mère Deborah, tous trois unis de manière destructive et aliénante autour d'une existence cupide qui se nourrit de la possession des biens et des êtres.

Ces deux pièces s'articulent autour de la quête matérialiste qui, selon O'Neill, caractérise la société américaine. Le cycle se veut critique sociale, mais témoigne aussi de la poursuite – vaine – d'un idéal artistique.

Clivages linguistiques et oppositions de classe

L'œuvre tardive offre une nouvelle fracture linguistique à travers le retour à la forme dialectale. La rupture esthétique (le retour à la forme brève avec *Hughie*) et linguistique (avec les pièces du cycle long) reflète la dissidence de l'auteur vis-à-vis des formes standardisées du système commercial. La réintégration du vernaculaire marque en même temps la réapparition de personnages issus de milieux sociaux plus modestes. Dans l'œuvre tardive, la bourgeoisie s'efface pour céder la place aux catégories sociales oubliées dans les pièces de la fin des années 1920. Sans faire disparaître complètement le milieu bourgeois, *A Touch of the Poet* et *More Stately Mansions* mettent en jeu les confrontations de classe et les rêves de réussite sociale et matérielle.

Dans *A Touch of the Poet* et *More Stately Mansions* la forme dialectale employée est le dialecte irlandais. Le choix de deux familles, l'une irlandaise, l'autre américaine (originaire de la Nouvelle Angleterre), n'est pas anecdotique : à la nostalgie du passé s'ajoute aussi la volonté de retour aux origines. Épopée historique, le cycle vise à retracer la construction américaine, fondée sur le melting-pot. Dans cette reconstruction historique nationale, O'Neill inscrit l'immigration irlandaise et interroge, à travers le mariage des deux familles, la question de l'intégration des Irlandais aux États-Unis. Si le cycle a une dimension historique, il a aussi une valeur introspective : la reconstruction nationale réfléchit l'histoire personnelle de l'auteur, fils d'une famille irlandaise. Terre d'immigration, l'Amérique s'est développée en tant que nation multiculturelle et sa langue porte la marque des influences culturelles liées aux apports étrangers. Les emprunts, les altérations de la langue s'agissant de la prononciation de certains mots, ou encore les calques syntaxiques, sont autant de signes de l'enrichissement de la langue américaine par des usages linguistiques provenant d'autres pays. C'est durant la première moitié du XIXe siècle, qui correspond au moment de l'intrigue de *A Touch of the Poet* et *More Stately Mansions*⁵⁶⁰, que s'exerce l'influence du dialecte irlandais, comme le rappelle Mencken : « The immigrants from the South of Ireland, during the period between the War of 1812 and the Civil War, exerted an influence upon the language that was vastly greater than that of the Germans both directly and indirectly »⁵⁶¹.

O'Neill rend compte de cette présence dialectale dans l'Amérique des années qui précèdent la guerre de Sécession, à travers le discours des personnages irlandais. On observe

⁵⁶⁰ Le contexte des deux pièces précède la guerre de Sécession.

⁵⁶¹ H.L. Mencken, *The American Language op.cit.*, 160.

des spécificités syntaxiques et lexicales, mais surtout des déplacements vocaliques dans les propos de Nora (« *I do be washin' it often to plaze you* », 202, nous soulignons), Sara (« *Have you, indade? Musha, that's cute av you! Was it auld Patch Riley, the Piper, made them* », 205, nous soulignons) ou bien encore Con Melody à la fin de la pièce (« *The Major's passin' to his eternal rest has set me free to jine the Democrats (...)* », 279, nous soulignons). Ces extraits offrent quelques illustrations des idiosyncrasies du dialecte irlandais qui sont explicitées par Mencken, dont l'intérêt porte notamment sur les différentes variations perceptibles au niveau de la prononciation :

The Yankees have lived down such Jacobean pronunciations as *tay* for *tea* and *desave* for *deceive*, and these forms, on Irish lips, strike them as uncouth and absurd, but they still cling, in their common speech, to such form as *h'ist* for *hoist*, *bile* for *boil*, *chaw* for *chew*, *jine* for *join*, *sass* for *sauce*, *heighth* for *height*, *rench* for *rinse* and *lep* for *leaped*, and the employment of precisely the same forms by the thousands of Irish immigrants who spread through the country undoubtedly gave them support, and so protected them, in a measure, from the assault of the purists.⁵⁶²

Les observations de Mencken se vérifient dans les extraits cités avec la transformation de *please* en *plaze*, *indeed* en *indade*, *join* en *jine*. Mencken ajoute que jusqu'en 1822, ce type de formes, notamment la prononciation en *-i* de la diphtongue *-oi* sont acceptables et jugées correctes aux Etats-Unis, même si dès la fin du XVIIIe siècle, en Nouvelle Angleterre, certains grammairiens condamnent ces emplois⁵⁶³.

O'Neill intègre le dialecte irlandais et met en scène l'ambivalence qu'il suscite. La présence du vernaculaire dans l'écriture dans les années 1940 est ici archaïque, car le dialecte disparaît généralement dans la littérature américaine de l'entre-deux guerres. Un tel emploi peut s'analyser comme l'expression nostalgique de l'auteur vis-à-vis des formes littéraires et linguistiques du passé, mais il permet aussi d'illustrer les conflits de classe. Pour Con Melody, qui affiche des prétentions aristocratiques, le dialecte est le signe d'une appartenance sociale à un rang inférieur. La maîtrise d'une langue débarrassée du dialecte irlandais est une forme de fierté pour Con qui revendique l'éducation qu'il a reçue⁵⁶⁴. L'extrait suivant met en lumière l'opposition entre Con, prétendu « gentleman » dont la langue standardisée et purgée de tout accent irlandais atteste de son désir de reconnaissance sociale et de respect et Nora, dont l'attachement et la fierté vis-à-vis de ses racines irlandaises apparaissent dans la persistance du dialecte :

⁵⁶² H.L. Mencken, *The American Language op.cit.*, 161.

⁵⁶³ *Ibid.*, 161.

⁵⁶⁴ Le père de Con Melody nourrissait également des ambitions aristocratiques, c'est pourquoi on apprend que Con fut envoyé à Dublin pour recevoir l'éducation lui permettant de s'élever au rang de gentleman. (*A Touch of the Poet*, 185).

MELODY – (...) This country – my country, now – will drive the English from the face of the earth their shameless perfidy has dishonored!
 NORA – Glory be to God for that! And we'll free Ireland!
 MELODY – (*contemptuously*) Ireland? What benefit would freedom be to her unless she could be freed from the Irish? (*then irritably*) But why do I discuss such things with you?
 NORA (*humbly*) I know. I'm ignorant.
 MELODY – Yet I tried my best to educate you, after we came to America – until I saw it was hopeless.
 NORA – You did, surely. And I tried, too, but –
 MELODY – You won't even cure yourself of that damned peasant's brogue. And your daughter is becoming as bad.
 NORA – She only puts on the brogue to tease you. She can speak as fine as any lady in the land if she wants. (201)

Le mépris et le dédain de Con Melody vis-à-vis de son pays et de son peuple sont flagrants. Il revendique son appartenance à la nation américaine, comme en témoigne la rectification (« This country – my country, now »), qui vise à souligner son affiliation. Impitoyable et condescendant vis-à-vis de sa femme, Con renie et rejette l'emploi du dialecte irlandais qu'il assimile à la langue du paysan. La langue standardisée, en revanche, est pour lui la marque d'une bonne éducation, mais aussi la condition nécessaire pour s'élever socialement. *A Touch of the Poet* et *More Stately Mansions* établissent une distinction systématique entre l'origine sociale des Harford et celle des Melody et les oppositions linguistiques capturent ces différences de classe⁵⁶⁵. Immigré irlandais tout comme Con Melody, l'acteur James O'Neill fut lui-même confronté à un discours stigmatisant à l'égard de l'accent et du dialecte irlandais lors de son arrivée aux Etats-Unis, comprenant ainsi qu'il serait nécessaire d'effacer toute empreinte dialectale pour faire carrière sur une scène de théâtre *mainstream* et linguistiquement policée :

James O'Neill became friends with some of the actors and talked to them about going on the stage. One of them – it was a family tradition that it was either Lawrence Barrett, who was playing Cassius in Julius Caesar, or Edwin Booth in Hamlet – encouraged him. "If you want to be an actor," he was told, "get rid of that Irish accent and learn how to talk. Learn something from Shakespeare, and when we come here next year I'll listen to you."⁵⁶⁶

Joel Pfister pour sa part, indique que *A Touch of the Poet* met en scène « the hidden, and not-so-hidden injuries that the categories of class, gender, and ethnicity inflicted on Irish

⁵⁶⁵ Les différences de classe sont aussi soulignées par le mépris de Deborah Harford vis-à-vis des origines sociales de Sara. Ce mépris persiste dans *More Stately Mansions*, dans des remarques à son fils : « I'm happy to see that vulgar peasant slut has not made you forget all the old gallantry and gracious manners I taught you dear. » (446).

⁵⁶⁶ Crowell Bowen, « i: The Count and the Convent Girl » in *The Curse of the Misbegotten. A Tale of the House of O'Neill*, New York: McGraw-Hill, 1959, <<http://www.eoneill.com/library/curse/i.htm>> Vu le 30/01/2012.

immigrants in mid-nineteenth-century capitalist America »⁵⁶⁷. Or dans la pièce, en s'affranchissant de toute assimilation à la culture et à la langue irlandaise, Con Melody fait figure de porte-parole de la stigmatisation américaine à l'égard des Irlandais ; d'où l'humiliation perpétuelle qu'il réserve à sa femme et à sa fille, incarnant selon lui cette langue qui lui fait honte :

MELODY – I desire that as much as you do, Nora. I'm done – finished – no future but the past. But my daughter has the looks, the brains – ambition, youth – She can go far. (*then sneeringly*) That is, if she can remember she's a gentlewoman and stop acting like a bogtrotting peasant wench! (213)

Pour lui, le dialecte est une entrave à l'ascension sociale en Amérique. En se prenant pour un héros byronien – récitant devant son miroir des vers tirés de *Childe Harold's Pilgrimage*⁵⁶⁸ –, Con Melody, loin d'offrir un modèle satisfaisant d'intégration dans la société américaine, présente plutôt une vision caricaturée, objet de moquerie de tous camps. Le vers « [I stood] Among them, but not of them », par deux fois répété et étayé par le commentaire (« By the Eternal, that expresses it ! Thank God for you, Lord Byron – poet and nobleman who made of this disdain immortal music! », 203), montre la conviction de Con Melody d'appartenir à une élite sociale et intellectuelle et traduit sa volonté de se singulariser vis-à-vis de ses compatriotes irlandais.

A l'inverse de Yank (*The Hairy Ape*) qui martèle « I belong » pour signifier qu'il est bien partie intégrante du groupe, ici Con Melody souhaite réaffirmer sa dissociation par rapport à la communauté. A chaque fois qu'il contemple son reflet dans le miroir, il récite ces vers de Byron, nous rappelant qu'il s'agit bien d'une pose, d'un rôle à interpréter dans une société qui évalue les gens sur les apparences. Dans son propre nom « Con », qui fait ironiquement résonner la notion d'imposture, se glisse la critique du personnage qui renie et trahit ses origines sociales et culturelles au profit d'une identité fantasmée. Puni de son orgueil à la fin de la pièce, alors qu'il se fait arrêter par la police envoyée par Henry Harford, Con aperçoit Deborah Harford à la fenêtre du manoir, témoin et juge de son humiliation. Il

⁵⁶⁷ Joel Pfister, *Staging Depth, op.cit.*, 183.

⁵⁶⁸ Dans l'acte 1, Con Melody récite les vers suivants extraits du chant 4 du poème *Childe Harold's Pilgrimage* de Lord Byron, des vers que l'on retrouvera d'ailleurs plus tard, dans *More Stately Mansions*, dans la bouche de Deborah Harford :

« I have not loved the World, nor the World me ;
I have not flattered its rank breath, nor bowed
To its idolatries a patient knee
Nor coined my cheek to smiles, – nor cried aloud
In worship of an echo: in the crowd
They could not deem me one of such – I stood
Among them, but not of them », (203).

trouve là l'image inversée de celle qu'il contemplait jusqu'alors dans le miroir. Le regard de Deborah Harford, femme aristocrate distinguée qu'il avait tenté d'impressionner, lui renvoie avec violence l'image de sa propre imposture et de son rang⁵⁶⁹. Au lieu de lire dans le regard de Deborah Harford l'admiration pour le héros militaire et l'aristocrate érudit, Con Melody entrevoit le mépris réservé au peuple irlandais. A partir de ce moment, le héros byronien se désintègre et la langue standardisée qui frappait son discours se déchire pour libérer le dialecte. La chute du héros byronien est rendue dans la reprise en langue dialectale des vers de Byron :

(He strikes a pose which is a vulgar burlesque of his old before-the-mirror one and recites in mocking brogue)
 "I have not loved the World, nor the World me;
 I have not flatthered uts rank breath, nor bowed
 To uts idolatries a pashunt knee,
 Nor coined me cheek to smiles, – nor cried aloud
 In worship av an echo: in the crowd
 They couldn't deem me one av such – I stood
 Among thim, but not av thim ..." (277)

Le retour au dialecte qui coïncide avec la dissolution du *pipe dream* signifie la faillite du rêve américain et l'échec d'ascension sociale qui motivait son arrivée aux Etats-Unis. Alors que le mouvement linguistique emprunté par Con Melody est régressif, marquant un retour forcé aux origines (en raison de l'impossibilité du rêve d'accession à un statut aristocratique), le mouvement linguistique de Sara Melody est progressif et signale la poursuite du rêve initié par son père. Derrière les reproches adressés à Con Melody se cachent ses propres ambitions d'élévation sociale et d'enrichissement matériel :

SARA – (...) Oh, he's the easiest fool ever came to America! It's that I hold against him as much as anything, that when he came here the chance was before him to make himself all his lies pretended to be. He had education above most Yanks, and he had money enough to start him, and this is a country where you can rise as high as you like, and no one but the fools who envy you care what you rose from, once you've the money and the power goes with it. (*passionately*) Oh, if I was a man with the chance he had, there wouldn't be a dream I'd not make come true! (193-94)

Cette évolution est encore plus marquée dans *More Stately Mansions*, dont l'acte 1 se déroule quatre ans plus tard, lorsque Sara rencontre pour la deuxième fois Deborah Harford, la mère de Simon (« SARA – *speaks quietly in a polite, carefully considered and articulated*

⁵⁶⁹ L'incident est relaté par Con Melody : « Cursing like a drunken, foul-mouthed son of a thieving shebeen keeper who sprang from the filth of a peasant hovel, with pigs on the floor – with that pale Yankee bitch watching from a window, sneering with disgust! » 267. Le regard de Deborah a pour double fonction de briser symboliquement le reflet du miroir et dans le même temps, le leurre dans lequel Con Melody s'était enveloppé des années durant.

English », 333). Comme son père, Sara réprime et refoule la forme dialectale. Or la colère fait resurgir les habitudes linguistiques, comme en témoignent les didascalies (« *stung – her inward anger beginning to show, and with it her brogue, but still keeping her voice quiet (...) gradually losing her control and lapsing more and more into brogue* », 333). Les efforts de Sara dans *More Stately Mansions* sont donc tendus vers la réalisation du rêve qui était celui de son père.

Les deux pièces présentent un retournement négatif pour les personnages qui, en débarrassant la langue du dialecte, trahissent leurs origines culturelles et sociales. O'Neill condamne les prétentions aristocratiques de Con Melody et les visées matérialistes de Sara. Les deux générations (Con, puis Sara Melody) échouent dans leur conquête du rêve américain. La progression – sociale et linguistique – s'interrompt et fait place à un phénomène inverse : le retour aux origines sociales et culturelles. Dans *More Stately Mansions*, cette ascension brisée n'est plus perçue en termes de régression. Dans l'épilogue, Simon et Sara retrouvent une vie simple et modeste, qui célèbre au contraire les origines humbles de la protagoniste. Dans la petite maison en bois qui abrite maintenant la famille, Honey, l'un des fils de Simon et Sara, s'exprime dans le dialecte irlandais :

HONEY – I'm glad Granny's dead. Aren't you? She was a crazy old fool. I got to hate her.

JONATHAN – (*frowning*) So did I. but we ought to forget that now.

HONEY – (*stubbornly*) I won't. She hated Mother. I don't see why Mother had to go to her funeral, or why she never let us say a word against her.

JONATHAN – (*sharply*) That's Mother's business. (*then practically*) Anyway, what's the use of thinking about it now.

HONEY – (*grinning*) I won't anymore. (*in brogue*) The divil take her ! » (549-50).

Le passage, dans cet extrait, d'une langue normative à une langue dialectale illustre le mépris de Honey pour sa grand-mère, Deborah Harford, qui symbolise par extension l'attitude condescendante de l'aristocratie à l'égard des Irlandais. A l'inverse des générations précédentes (celles de Con Melody, puis de sa fille Sara), Honey exprime, à travers l'usage du dialecte, sa fierté vis-à-vis de la communauté d'origine. On observe un retour aux racines qui n'est plus négatif, régressif comme c'était le cas à la fin de *A Touch of the Poet*⁵⁷⁰, mais qui vise au contraire une réaffirmation, une réhabilitation des origines sociales et culturelles. L'absence des pièces restantes du cycle ne permet pas de mesurer l'importance qu'O'Neill souhaitait donner à la forme dialectale irlandaise, toutefois, la réapparition dans l'œuvre

⁵⁷⁰ On apprend d'ailleurs au début de *More Stately Mansions* que Con Melody est décédé peu après l'incident à l'issue duquel il a renoncé à son personnage. Le retour aux origines est pour Con un signe d'échec qui précipite sa fin.

tardive de formes linguistiques marginalisées est significative. Il ne s'agit plus de faire du dialecte un marqueur de la polyglossie américaine, mais un signe de fierté des origines.

L'Amérique et ses possesseurs dépossédés

En intitulant son cycle « A Tale of Possessors Self-Dispossessed », O'Neill entend ouvrir un questionnement qui sous-tend toute l'œuvre : celui de la perte de l'âme américaine par l'appât du gain. O'Neill relie plus particulièrement cette problématique à la dialectique liberté/asservissement à travers les rapports de possession matériels et spirituels. *A Touch of the Poet* et *More Stately Mansions*, permettent une relecture du rêve américain à travers le prisme de la possession matérielle et spirituelle. Louis Sheaffer rapporte les mots de l'auteur sur les raisons qui ont motivé l'écriture du cycle :

Regarding the Cycle, he explained that he was "going on the theory that the United States, instead of being the most successful country in the world, is the greatest failure. It's the greatest failure because it was given everything, more than any other country... Its main idea is that everlasting game of trying to possess your own soul by the possession of something outside of it. ... This was really said in the Bible much better. We are the clearest example of 'For what shall it profit a man if he gain the whole world and lose his own soul?'⁵⁷¹

O'Neill souligne le paradoxe des Etats-Unis, notant à la fois l'exceptionnalisme, les promesses de l'idéal national et la faillite du rêve porté par la nation américaine. En même temps qu'il critique la trahison de l'idéal national par un matérialisme outrancier, O'Neill formule une réaffirmation du rêve américain. Travis Bogard indique que le projet du cycle devait mettre en évidence la récurrence de l'idéal perdu, se répétant de génération en génération :

It can also be surmised that in the personal stories of the Harfords, the destructive results of a dream denied, of idealism lost, would be reiterated in each generation, in that Jonathan, Evan, Con, and Simon all were forced to deny their dreams and accept a form of madness as life.⁵⁷²

A mesure qu'il dénonce l'échec de la promesse, O'Neill se fait prophète de l'idéal national et signale les dangers qui menacent l'individu qui renonce aux valeurs fondatrices. Dans *A*

⁵⁷¹ Eugene O'Neill, lors d'une conférence de presse donnée le 2 septembre 1946, cité dans Louis Sheaffer, *op.cit.*, 442.

⁵⁷² Travis Bogard, *Contour in Time, op.cit.*, 382.

Touch of the Poet les promesses utopiques sont incarnées par Simon Harford, derrière lequel on reconnaît la pensée de Thoreau. Sara décrit le rêve de Simon :

He wanted to prove his independence by living alone in the wilds, and build his own cabin, and do all the works, and support himself simply, and feel one with Nature, and think great thoughts about what life means, and write a book about how the world can be changed so people won't be greedy to own money and land and get the best of each other but will be content with little and live in peace and freedom together, and it will be like heaven on earth. (195)

Simon revendique son affiliation philosophique et idéologique à la pensée de Rousseau⁵⁷³, mais le passage cité permet d'établir aussi un lien avec les idées de Thoreau. Simon Harford se coupe du monde et s'installe au milieu de la forêt où il bâtit une petite maison en bois en guise d'habitat. Ce mode de vie, destiné à mettre la civilisation et ses dérèglements à distance pour y écrire un traité philosophique et politique, n'est pas sans rappeler *Walden*. Thoreau y raconte ses deux années passées dans une maison au milieu de la forêt, en communion avec la nature. Il met en évidence l'inanité des possessions matérielles qu'il oppose aux besoins essentiels :

Most of the luxuries, and many of the so called comforts of life, are not only not indispensable, but positive hinderances to the elevation of mankind. With respect to luxuries and comforts, the wisest have ever lived a more simple and meagre life than the poor.⁵⁷⁴

Faisant écho à Thoreau, Simon déclare à l'ouverture de *More Stately Mansions* :

In a free society there must be no private property to tempt men's greed into enslaving one another. We must protect man from his stupid possessive instincts until he can be educated to outgrow them spiritually. (...) We must renounce the idea of great centralized governments, and divide society into small, self-governing communities where all property is owned in common for the common good. (321)

L'idéal communautaire exprimé par Simon, dans lequel le système centralisé serait aboli, n'est pas sans évoquer le fonctionnement coopératif et indépendant des petits théâtres tels que les Provincetown Players qui se dressaient contre le monopole financier de Broadway.

A l'utopie inspirée du modèle soumis par Thoreau, s'oppose le rêve matérialiste poursuivi par Sara Melody. Au début de *More Stately Mansions*, alors que le couple jouit

⁵⁷³ Au début de la pièce, alors qu'il est un homme d'affaires en devenir, Simon contemple un rêve utopique qu'il a dû ajourner pour répondre aux aspirations financières de sa femme Sara : « I still believe with Rousseau, as firmly as ever, that at bottom human nature is good and unselfish. It is what we are pleased to call civilization that has corrupted it. We must return to Nature and simplicity and then we'll find that the People – those whom my Father sneers at as the greedy Mob – are as genuinely noble and honorable as the false aristocracy of our present society pretends to be! », *More Stately Mansions*, 321.

⁵⁷⁴ Henry David Thoreau, *Walden ; or, Life in the Woods* [1854], New York: Dover Publications, Inc., 1995, 8.

d'un départ financier prometteur, Sara, fière de sa réussite naissante, met en parallèle possession matérielle et liberté individuelle (« (...) for this is America not poverty-stricken Ireland where you're a slave! Here you're free to take what you want, if you've the power in yourself. », 305). Pour elle, l'Amérique est une terre de liberté et d'opportunité. Progressivement, le rêve matérialiste de Sara absorbe Simon qui, emporté par le succès et le pouvoir, réévalue la notion de liberté (« the possession of power is the only freedom », 392). Derrière la quête matérielle du couple Harford, se dessine le rêve américain qui concentre esprit d'entreprise, individualisme, spéculation, confiance et idéalisme.

La réalisation du rêve américain se concrétise au prix de la corruption des idéaux fondateurs. Le décor et l'apparence physique des personnages, en particulier celle de Sara, viennent illustrer le détournement de la promesse nationale. Dans l'acte 4, le bureau de Simon reflète la décadence spirituelle, la vulgarité et le mauvais goût autour desquels le luxe et le confort matériel se sont construits :

A sofa has been added to the furniture. Placed at front, center, it is too large for the room, too garishly expensive and luxurious, its blatant latest stylishness in vulgar contrast to the sober, respectable, conservatism of the old office of Simon's father. It offends the eye at once, as an alien presence. It has the quality of a painted loud-mouthed bawd who has forced her way in and defied anyone to put her out. (477)

L'image de la prostituée contenue dans les didascalies (« *the quality of a painted loud-mouthed bawd* ») nous renvoie à la figure biblique de la prostituée de Babylone, reprise par les puritains pour alimenter la rhétorique de la jérémiade. A l'idéal de rigueur et de pureté, les puritains opposent les vices et les tentations matérielles et charnelles qui menacent la communauté. Ainsi, dans *The Scarlet Letter*, Hawthorne élabore son intrigue autour de la femme adultère, bannie de la communauté puritaine. Hester Prynne est jugée, à l'image d'Anne Hutchinson avant elle, comme la prostituée de Babylone, condamnée à porter la couleur écarlate, symbole de son humiliation et de sa déchéance. O'Neill met en relation les excès matérialistes et la métamorphose physique de Sara, faisant écho à la rhétorique puritaine qui réprouve les dérives et les outrances. C'est la figure féminine qui sert à illustrer cette rhétorique, à travers la transformation physique et morale de la protagoniste au contact de l'argent. L'apparence de Sara, vêtue avec élégance et sophistication au début de l'acte 3 (« *she is dressed much better, with discriminating taste and style now, and expensively* », 395) s'oppose à celle de l'acte suivant qui laisse apparaître le mariage criard entre vice et pouvoir :

She is dressed extravagantly in flamboyant clothes, designed with the purpose of accentuating her large breasts, her slender waist, her heavy rounded thighs and buttocks, and revealing them as nakedly as the fashion will permit. Her face has a bloated, flushed,

dissipated, unhealthy look with dark shadows under her eyes. There is something feverishly nervous and morbidly excited about it. Its prettiness has been coarsened and vulgarized. Her mouth seems larger, its full lips redder, its stubborn character become repellently sensual, ruthlessly cruel and greedy. (477)

L'auteur montre la défiguration et la dépravation du rêve américain ; les personnages se trouvent vampirisés par le désir de possession, qu'elle soit matérielle (d'où la récurrence du terme « greedy » tout au long de *More Stately Mansions*) ou physique et psychologique.

En déclinant la notion de possession dans les sphères publique (professionnelle, matérielle) et privée (affective, physique, psychologique), O'Neill présente une nouvelle étude de la famille américaine. Le passage d'une pièce à l'autre laisse entrevoir la dégradation de la famille et des valeurs qu'elle incarne et plus exactement la dégradation du mariage. Le mariage entre Sara et Simon dans *A Touch of the Poet* qui reposait sur un idéal démocratique et égalitaire entre l'homme et la femme⁵⁷⁵, est mis en danger, dans la pièce suivante, par le matérialisme. A la vision moderne du couple succède aussi un modèle conservateur et patriarcal dans lequel le rôle de la femme se limite à la gestion du foyer et des enfants. Ainsi, l'épilogue de *More Stately Mansions* prône un retour aux principes de départ : un modèle familial et un mode de vie idéaux, car débarrassés de tout rapport de possession aliénant. Le couple Sara/Simon, dépossédé de ses biens matériels, part s'installer loin de la civilisation et de ses motivations cupides, dans la petite maison en bois dans laquelle Simon s'était retiré au début de *A Touch of the Poet*. Ce dénouement fait écho à la critique faite par William Carlos Williams de la culture matérialiste qui contamine l'Amérique et qui attire tel un aimant toute la population au cœur des villes :

The insecurity of all men felt in the predominance of this purchased culture, unrelated to the new conditions, made them rush for security in money all the more. With these consequences: the abandonment of the primary effort and the further concentration of population at the trade centers, the cities, and the steady depletion of the rural districts.⁵⁷⁶

O'Neill formule un argument similaire en suggérant un retour à la nature et une mise à distance du pouvoir exercé par l'argent. Le retour à l'ordre et la liberté individuelle passent donc par la suppression des visées matérialistes :

SIMON – (...) Freedom from greed! This is a happy awakening for me, Sara. I confess I always hoped something would turn up to release me from the soul-destroying

⁵⁷⁵ Au début de *More Stately Mansions* Sara explique à sa mère : « He [Simon] talks over everything with me. I've made him. At first, he was all for never sayin' a word about business at home, and treatin' me like a stuffed bird in a glass case he had to protect from the world, but soon I got him over that. Now he depends on me, an' I'll say for myself I've never advised him wrong. », (304).

⁵⁷⁶ William Carlos Williams, *Selected Essays of William Carlos Williams*, New York: Random House, 1954, 150.

compulsion to keep on enslaving myself with more and more power and possessions.
(555)

Ce dénouement peut être opposé à *Death of a Salesman* (1949) d'Arthur Miller, qui présente une vision plus pessimiste du rêve américain. Les deux pièces du cycle semblent fournir une critique des excès et des dérives matérialistes, non pour réfuter l'idéal national, mais plutôt pour le redéfinir. Dans *Death of a Salesman* au contraire, Willy Loman échoue dans sa quête de réussite et abandonne toute possibilité de progrès en mettant fin à ses jours. L'acquisition de la maison dont les dernières traites sont payées juste après sa mort, offre un traitement ironique des possibilités offertes par le rêve américain. Les mots de Linda, sa veuve (« We're free and clear. We're free. We're free... We're free... »⁵⁷⁷), suggèrent que la liberté se paie au prix fort. Dans le cycle, O'Neill se fait garant du rêve américain en condamnant la déformation des promesses nationales et la corruption liée à des attentes cupides. Les personnages du cycle s'inscrivent donc dans un mouvement de révolte et de dissidence destiné à réaffirmer les idéaux de la nation, parmi lesquels, la liberté et le progrès.

Chez ces deux auteurs, la maison revêt une fonction symbolique ; au-delà de la notion de propriété, celle-ci est l'expression du rêve national. C'est pourquoi le suicide du protagoniste qui précède le dernier règlement qui sépare les Lomans de la possession de la maison signifie l'échec du rêve américain. Chez O'Neill, la maison est aussi un objet fantasmé⁵⁷⁸, mais c'est surtout un objet aliénant qui asservit ses occupants. La réplique de Simon (« Sometimes I feel a stranger in my own house », 389) montre que les personnages, poussés par des visées matérialistes déréglées, sont devenus étrangers aux valeurs du foyer américain. Le passage du manoir des Harford à la petite maison en bois illustre la possibilité d'un retour à l'ordre.

Le cycle paraît osciller entre la promesse d'un idéal national (renfermant la notion d'élection et d'exceptionnalisme) et une vision prophétique annonçant une punition non pas divine, mais spirituelle ; l'auteur met en scène des personnages dont la lecture erronée de la mission américaine les condamne à une dépossession spirituelle. En incorporant dans le cycle un mode rhétorique analogue aux sermons puritains, O'Neill semble à première vue formuler un discours pessimiste ; il exprime une critique sociale et ses inquiétudes face aux désordres

⁵⁷⁷ Arthur Miller, *Death of a Salesman*, Requiem, in *Collected Plays 1944-1961* [1949], New York: The Library of America, 2006, 256.

⁵⁷⁸ On peut voir dans l'acte 4 le plan de la propriété que Sara souhaite acquérir dès que les revenus du couple permettront de quitter le manoir des Harford : « (...) a large architect's drawing in perspective of a pretentious, nouveau-riche country estate on the shore of a small private lake with a beach in the foreground and a wharf with a small pleasure craft moored to it. » *More Stately Mansions*, 477.

sociaux de l'Amérique des années 1940. Cette démarche a cependant pour finalité la réaffirmation de la mission de l'Amérique. La progression des intrigues qui mène le couple Harford à un retour symbolique au lieu (la maison en bois) où naît leur idylle, mais aussi où naissent les projets utopiques de Simon, signale la présence d'un consensus réaffirmé. Harold Clurman, qui met en scène *A Touch of the Poet* en 1958 estime que le cycle sert à promouvoir les principes fondateurs. Pour lui, il aurait tout aussi bien pu s'intituler « The Making of an American », ce qu'il justifie par une déclaration d'O'Neill : « America can only fulfil its promise when its inherited idealism becomes truly one with its genius for the practical »⁵⁷⁹. L'appel à la promesse, la rhétorique de la mission et de l'élection ainsi que la notion d'exceptionnalisme qui se manifestent dans les propos d'O'Neill, mettent en lumière la manière dont le cycle a pour objet de perpétuer le mythe de la nation. La suggestion de titre d'Harold Clurman qui introduit le mot « American », fait d'ailleurs écho au roman *The Making of Americans* (1925), dans lequel Gertrude Stein dessine une progression familiale qui couvre une période de soixante ans. L'épopée américaine d'O'Neill ne doit pas être prise comme une simple rétrospective historique ; elle matérialise la perte du modèle politique jeffersonien qui défend la démocratie et les libertés individuelles et dénonce l'éloignement de l'Amérique par rapport aux idéaux qui la définissent.

La présence de l'Amérique est palpable dans l'œuvre d'O'Neill qui évolue de l'expression d'une voix contestataire dans les débuts vers une écriture qui réintègre le consensus national, mais on constate l'absence du mot « America » ou de l'adjectif « American » dans l'ensemble des titres qui composent le corps de l'œuvre. A l'inverse, les successeurs d'O'Neill, tels que Tennessee Williams (*American Blues*, 1948), Edward Albee (*The American Dream*, 1961), ou bien encore Arthur Miller (*The American Clock*, 1980) écrivent la nation américaine dans le titre de leurs pièces. Le cycle « A Tale of Possessors Self-Dispossessed » est pourtant une œuvre qui fait de l'Amérique son principal objet et qui soutient l'utopie américaine contenue dans les principes fondateurs de la république.

⁵⁷⁹ Cité dans George Oppenheimer, « Caught Between Two Furies », *The Saturday Review*, 30 mai 1964, box n°45, folder 964: More Stately Mansions. Clippings of reviews and advertisements/ 1957-70, n.d. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

L'œuvre idéale : une rencontre impossible

*If it cannot exist as the unique whole I conceived, then I don't want it to exist at all.*⁵⁸⁰

Le cycle de neuf pièces envisagé par O'Neill dès 1934 après l'échec de *Days Without End* est un monument dont l'absence laisse une empreinte très marquée. Né de l'exil littéraire de l'auteur, il symbolise l'œuvre à venir, la pièce manquante vers laquelle les dernières années de la vie de l'auteur sont tendues. Dans l'œuvre tardive, O'Neill s'apparente à un auteur missionnaire, dont l'existence est alors dirigée vers un seul horizon d'attente : l'achèvement du cycle. À l'inverse des périodes de jeunesse et médiane caractérisées par des compromis esthétiques ou scéniques, l'œuvre tardive est marquée par l'absence de compromis :

Do this Cycle very much as if we were starting a new Guild or Provincetown Players, that's my idea. Keep it as far away from the amusement racket theatre and all Broadway connotations as we possibly can. Treat it as it should be treated from its very nature, as a special, unique thing. That's the only way to do it. It's only the one right way to produce it, artistically speaking, but it's sound practical showmanship. I'm very obdurate on this point. In fact, to be blunt, I won't allow it to be done any other way.⁵⁸¹

Deux phénomènes importants apparaissent dans l'œuvre tardive : d'une part, la nostalgie du passé qui s'exprime par une volonté de récupération de l'idéal initié par les petits théâtres et d'autre part, l'intransigeance de l'auteur qui refuse tout compromis artistique. Le rapport particulier qu'entretient O'Neill à cette œuvre en projection transparaît dans l'expression « a special, unique thing ».

Les plus gros succès de sa carrière, qu'ils soient financiers et critiques, se situent dans la période médiane, une période que l'auteur des années 1940 semble désavouer (« Keep it as far away from the amusement racket theatre and all Broadway connotations as we possibly can »). L'auteur célébré par des succès montés selon des contraintes et des critères dictés par Broadway est, à la fin des années 1930, à la recherche d'une œuvre idéale, conçue et produite dans l'esprit artistique des petits théâtres célébrant l'idéal des débuts. La démarche d'O'Neill se fonde sur la volonté de trouver dans le cycle la réponse aux paradoxes des périodes précédentes. Chaque période vit l'apparition d'antagonismes irréductibles : la communauté idéale face à des moyens financiers et matériels insuffisants, puis des possibilités matérielles

⁵⁸⁰ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à George Jean Nathan, 15 juin 1940, 507.

⁵⁸¹ Eugene O'Neill, lettre à Theresa Helburn, 13 Février 1938, (Beinecke), cité dans Travis Bogard, *Contour in Time, op.cit.*, 383.

et scéniques absorbées par un système anti-communautaire. Le cycle traduit un nouveau paradoxe car la volonté de perfection qui le nourrit contient sa propre impossibilité.

Œuvre à venir, en projection, le cycle est à la fois quête et conquête. L'auteur des années 1940, dont le succès et la notoriété ne sont plus à démontrer semble, avec un tel projet, en quête de lui-même⁵⁸². Le projet, que l'auteur décrit comme un travail qui consume son énergie, son moral et son temps, s'apparente à une quête introspective : « I may want to keep them for myself for years »⁵⁸³. Le cycle est aussi une conquête, un objet qui ne se laisse saisir. Cette rencontre impossible entre l'œuvre idéale et son auteur incarne quelque chose de comparable à la poursuite obsédante de Moby Dick par Achab retracée par Melville. La baleine blanche, objet monumental, qui dépasse toute proportion et à la conquête de laquelle tout le récit est engagé, représente non seulement l'obsession personnelle et unique d'Achab, mais aussi la page blanche sur laquelle l'œuvre se déroule. De même, le cycle constitue une préoccupation dévorante et accaparante (« *If I could forget the Cycle for a while.* »⁵⁸⁴), dont la rencontre se veut totale :

And if I become finally convinced it is not in me to go on with it, I shall destroy all I have done so far, the completed plays and everything else to the last note. If it cannot exist as the unique whole I conceived, then I don't want it to exist at all.⁵⁸⁵

A l'image de la poursuite acharnée d'Achab après Moby Dick, la (con)quête de l'œuvre parfaite s'apparente à une rencontre déterminante, vers laquelle toutes les pensées de l'auteur sont tournées. Chez Melville, cette rencontre outrepassé les limites du livre : l'objet et la quête finissent par se confondre. Comme le suggère Blanchot :

Il est bien vrai que c'est seulement dans le livre de Melville qu'Achab rencontre Moby Dick ; il est bien vrai toutefois que cette rencontre permet seul à Melville d'écrire le livre, rencontre si imposante, si démesurée et si particulière qu'elle déborde tous les plans dans lesquels elle se passe, tous les moments où l'on voudrait la situer et qu'elle paraît avoir lieu bien avant que le livre ne commence, mais telle cependant qu'elle ne peut aussi avoir lieu qu'une seule fois, dans l'avenir de l'œuvre et dans cette mer qui sera l'œuvre devenue un océan à sa mesure.⁵⁸⁶

⁵⁸² Cela apparaît particulièrement dans une lettre adressée à son fils Eugene. Il montre qu'il est à la recherche de quelque chose qui dépasse les acquis du dramaturge reconnu. « So you see how this Cycle has me involved in a hell of a lot of labor – and costly time – before I can expect any returns of any kind. You will also appreciate that I have many low days of O'Neill heebie-jeebies when I feel very old and tired, and doubt myself and my work, and wonder why in hell something in me drove me on to undertake such a hellish job when I might have coasted along and just written some more plays, as a well-behaved playwright does. » *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Eugene O'Neill, Jr., 20 juin 1936, 451.

⁵⁸³ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à George Jean Nathan, 1^{er} octobre 1939, 496.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, 496. Notons l'emphase portée sur la condition « if », qui suggère la soumission, l'asservissement de l'auteur vis-à-vis du cycle, qui le submerge et le déborde.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, lettre à George Jean Nathan, 15 juin 1940, 507.

⁵⁸⁶ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris : Editions Gallimard, 1959, 15.

Telle l'image obsédante de la baleine, dont la rencontre et sa préparation donnent naissance au chef d'œuvre de Melville, la gestation littéraire d'O'Neill d'un cycle de neuf pièces fait mûrir l'espoir de la naissance du chef d'œuvre manquant. L'omniprésence et la magnitude de la réalisation du cycle n'existent pas tant à travers les pièces restantes qu'à travers les lettres qui consignent l'importance du projet dans l'œuvre tardive. La rencontre finale qui signale l'accomplissement de l'œuvre, est un événement idéalisé ; cela explique que l'auteur exclue la possibilité de produire des pièces avant que le cycle complet n'ait vu le jour et qu'en 1953, anticipant sa disparition, il choisisse d'orchestrer la destruction du cycle, faisant disparaître l'œuvre avec lui.

La correspondance permet de retracer le parcours qui mène à la destruction finale du cycle. La tyrannie de l'œuvre, qui entraîne avec elle une souffrance physique et morale s'intensifie alors que débute la Seconde Guerre Mondiale⁵⁸⁷. Le projet représente non seulement pour l'auteur une rencontre idéale qu'il espère voir comme la clé de voûte de l'œuvre, mais il établit également un certain nombre de principes adressés à la société américaine. Pourtant, l'émergence du conflit mondial, les horreurs du nazisme et le climat d'incertitude occasionné par le contexte de guerre compromettent la réalisation du projet. En 1941, il écrit :

My cycle of nine plays job has been on the shelf since the outbreak of the war. Since then I have written two plays outside of it. Not that I have abandoned the cycle. I still work on it for a few days of notes every now and then. But the war made me feel there was not enough recognizable future in sight to go on with something that might take four or five more years to complete. I felt a sudden necessity to write plays that I knew *could be finished*. I also had a hunch the cycle would benefit by a rest in which it could reorient itself. The world has fallen apart since I began it, and a hell of a lot of assumptions can no longer be assumed until they have passed the test of this debacle. I say nothing about truths!⁵⁸⁸

La notion de projection dans l'avenir supposée par ce travail de grande ampleur perd tout son sens dans un contexte mondial d'hostilité et de terreur. La guerre, qui nourrit la crainte d'un avenir incertain, éloigne peu à peu l'auteur de sa rencontre idéale avec le travail achevé. A cela s'ajoute l'impression d'une renonciation à l'idéal soutenu par le cycle. O'Neill semble aussi, dans ce contexte, remettre en question la validité des propositions formulées par le projet (« The world has fallen apart since I began it, and a hell of a lot of assumptions can no

⁵⁸⁷ O'Neill en fait état dans une lettre adressée à Bennett Cerf : « the war news had me so infuriated – and disintegrated, with all kinds of emotional conflicts tearing me apart – that I could simply not think about anything else. », Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Bennett Cerf, 16 mai 1940, 504.

⁵⁸⁸ Eugene O'Neill, Eugene Gladstone. LS to Clayton (Meeker Hamilton) Tao house, Danville, Contra Costa County, CA, March 25, 1941, *Manuscript box*. New York Public Library (Berg Collection).

longer be assumed until they have passed the test of this debacle. »). Il décrit dans cet extrait un monde en crise, qui s'effondre, dans lequel la vision du futur semble avoir disparu (« not enough recognizable future in sight »). Cette déclaration fait émerger une vision apocalyptique qui atteste d'une fin imminente. Avec ce projet, O'Neill devient un auteur messianique, qui met l'Amérique en garde contre les désordres de la société. La démarche autorise un lien avec les théorisations de Frank Kermode. Selon lui, l'apocalypse et la vision du chaos sont des paradigmes exploités par l'histoire et la fiction pour donner sens à notre représentation du monde : « The apocalyptic types – empire, decadence and renovation, progress and catastrophe – are fed by history and underlie our ways of making sense of the world from where we stand, in the midst. ». Chez O'Neill, les crises personnelles et l'image corrompue de l'Amérique nourrissent la volonté, à travers le cycle, de faire sens de l'histoire. Toutefois en 1941, la vision inquiète d'un monde qui s'écroule paralyse l'écriture de ce projet monumental. Contrairement aux pièces des périodes précédentes initiées par l'environnement social et historique du moment, c'est ici le contexte qui empêche l'accomplissement du cycle.

Les pièces de l'œuvre tardive consacrées par la critique (*The Iceman Cometh*, *Long Day's Journey Into Night* et *A Moon for the Misbegotten*) apparaissent comme des pièces précipitées par l'impossibilité du cycle. Ces pièces tardives sont tournées vers le passé mais elles sont aussi projetées vers l'avenir puisque l'auteur souhaite qu'elles soient montées après sa mort. Le hiatus durant lequel il écrit sans produire aucune pièce éloigne O'Neill de la communauté théâtrale et du public de son temps. Au moment où il écrit les pièces qui seront plus tard jugées comme les plus réussies de l'œuvre, il demeure dans l'ombre de l'échec de *Days Without End*. En 1941, la critique souligne ce paradoxe :

Strange that the first dramatist of America should be so infrequently represented on the stages of New York. Until the Theatre Guild opened its savory revival of "Ah, Wilderness!" ten days ago there had not been a major production of a Eugene O'Neill play in this brassy, neighbourhood since January, 1934, when "Days Without End" met a fate worse than death. Mr. O'Neill is responsible for Broadway's desultory interest in his work. By temperament as well as ability he is a man of letters: he is more interested in rounding out his thoughts and expressing them thoroughly than in achieving the excitement of a production.⁵⁸⁹

La notion d'atemporalité qui caractérise les pièces finales est aussi représentative de cette volonté de décontextualiser l'œuvre, de la projeter au-delà de lui-même, après sa mort. Face à l'échec du cycle historique, O'Neill effectue dans l'œuvre tardive un retour en arrière plus intime et introspectif et une réécriture de soi à travers la communauté absente.

⁵⁸⁹ Brook Atkinson, « After all these Years », *The New York Times*, 12 oct 1941, Box n°40, folder 870: clippings of reviews and advertisements/ 1933-65, n.d, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

CHAPITRE 3 : LE THÉÂTRE DES ABSENTS. *The Iceman Cometh* (1946), *Long Day's Journey Into Night* (1956), *A Moon for the Misbegotten* (1957)

*In the work he undertook after 1934, he did not need the theatre.*⁵⁹⁰

Dans ses lettres, O'Neill juge les pièces de l'œuvre tardive (en particulier *The Iceman Cometh* et *Long Day's Journey Into Night*) comme les plus réussies de sa carrière (« [*Iceman*] is one of the best thing I have ever done. And the play I wrote immediately after it, (in 1940) *Long Day's Journey Into Night*, is the best. »⁵⁹¹), un sentiment d'ailleurs partagé par la critique dont les études consacrées à l'œuvre tardive⁵⁹² surpassent largement l'examen des pièces issues des périodes médiane et de jeunesse. Le réalisateur John Huston, connaisseur du travail d'O'Neill, formule un argument similaire. Pour lui, le travail d'O'Neill constitue un véritable héritage pour le théâtre américain : « My feeling then and now is that if any play by any American will endure, it will be *The Iceman Cometh*. To this I might add *Long Day's Journey Into Night*. »⁵⁹³. La réussite de l'œuvre tardive tend à effacer les succès antérieurs. Relayant les propos de l'auteur concernant les pièces de l'œuvre de jeunesse⁵⁹⁴, la critique envisage traditionnellement les pièces antérieures comment autant de tentatives pour aboutir à la consécration de l'auteur dans l'œuvre tardive, incarnée notamment par *The Iceman Cometh* et *Long Day's Journey Into Night*.

L'étude du théâtre d'O'Neill à travers la question de la communauté permet de mettre en valeur le principe de circularité qui organise l'œuvre. Elle atteste du passage de la révolution des débuts à la révolution finale ; celle-ci ne correspond plus à un mouvement radical de rejet, mais à une révolution au sens de retour sur soi et de retour aux origines. Dédié aux absents, le théâtre des années 1940 initie le mode confessionnel ; O'Neill compose des pièces introspectives qui paraissent attester de sa volonté de faire la paix avec les morts et les absents. Deux types de réconciliation apparaissent : une réconciliation communautaire

⁵⁹⁰ Travis Bogard, *Contour in Time*, *op.cit.*, 368.

⁵⁹¹ Eugene O'Neill, *Selected Letters*, *op.cit.*, lettre à Sean O'Casey, 5 août 1943, 546.

⁵⁹² En particulier *The Iceman Cometh* et *Long Day's Journey Into Night*.

⁵⁹³ John Huston, *An Open Book*, New York: Da Capo Press, 1994, 34.

⁵⁹⁴ O'Neill formule même un jugement très sévère à l'encontre des pièces de jeunesse : « To make a good case he [Barrett Clark] includes the earliest, most immature stuff, attempts at plays written when I was still trying to become a playwright. That these would-be plays were ever published is my misfortune. But published or not, anyone can see they are merely preliminary amateurish-melodramatic junk and should no more be considered as adult works than diapers should be rated as trousers. » Eugene O'Neill, *Selected Letters*, *op.cit.*, lettre à R.W. Cottingham, 12 mai 1944, 554.

d'ordre artistique (*The Iceman Cometh*) et une réconciliation familiale (*Long Day's Journey Into Night, A Moon for the Misbegotten*).

Le théâtre des années 1940 est aussi un théâtre qui s'absente, pour revenir à titre posthume. En 1940, O'Neill éprouve un sentiment d'aliénation vis-à-vis de l'institution ; « I feel out of the theatre. »⁵⁹⁵ avoue-t-il. Comme la communauté n'est plus et que la scène de théâtre ne reflète pas ses idéaux, O'Neill rend hommage au passé et rompt le lien avec la scène : *The Iceman Cometh* est la seule pièce de l'œuvre tardive produite de son vivant.

3.3.1. La Bohème revisitée. *The Iceman Cometh* (1946)

*The lie of a pipe dream is what gives life to the whole misbegotten mad lot of us, drunk or sober.*⁵⁹⁶

L'action de *The Iceman Cometh*⁵⁹⁷ se passe en 1912 à Greenwich Village dans un établissement miteux (un saloon au dessus duquel quelques chambres sont à louer⁵⁹⁸) tenu par Harry Hope. Les pensionnaires et habitués du saloon passent l'essentiel de leur temps attablés au saloon, où ils se font offrir des verres et ruminent les mêmes rêves et résolutions pour un avenir meilleur. L'intrigue, qui se divise en quatre actes principaux est pour ainsi dire vidée de toute action et se concentre sur trois jours, en un même et unique lieu : le saloon de Harry Hope. La progression de l'intrigue s'articule autour de trois grands moments liés à l'arrivée de Theodore Hickman, que tous les pensionnaires surnomment Hickey. L'action est minimaliste et se resserre essentiellement sur le dialogue, mais on observe des moments de tension et de respiration déclenchés par l'arrivée de Hickey sur scène. Son entrée sur scène à

⁵⁹⁵ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Kenneth Macgowan, 29 novembre 1940, 513-14.

⁵⁹⁶ Larry Slade, *The Iceman Cometh*, 569-70.

⁵⁹⁷ O'Neill écrit la pièce en 1939 mais celle-ci n'est produite et publiée que sept ans plus tard, en 1946. La première production, montée au Martin Beck Theatre, est réalisée par le Theatre Guild. La pièce est mise en scène par Eddie Dowling. Dix ans plus tard, en 1956, José Quintero produit et met en scène une reprise de la pièce au Circle In The Square. Le succès de la reprise dépasse largement celui de la production originale de 1946.

⁵⁹⁸ « The building, owned by Hope, is a narrow five-story structure of the tenement type, the second floor a flat occupied by the proprietor. The renting of rooms on the upper floors, under the Raines-Law loopholes, makes the establishment legally a hotel and gives it the privilege of serving liquor in the back room of the bar after closing hours and on Sundays, provided a meal is served with the booze, thus making a back room legally a hotel restaurant. This food provision was generally circumvented by putting a property sandwich in the middle of each table, an old desiccated ruin of dust-laden bread and mummified ham or cheese which only the drunkest yokel from the sticks ever regarded as anything but a noisome table decoration. », *The Iceman Cometh*, 563.

la fin du premier acte concrétise les attentes et les espoirs des clients, mais elle s'accompagne aussi d'une première révélation qui clôture l'acte : Hickey a décidé de devenir sobre et ce changement est le résultat, annonce-t-il, de l'abandon de ses illusions, les *pipe dreams*, qui alimentent la vie des habitués du lieu. Cette annonce constitue un premier choc pour ses amis ébahis par la métamorphose du personnage jovial qu'ils connaissaient. A cette nouvelle s'ajoute de manière sous-jacente la mission qui l'amène au saloon ; celle-ci consiste à les aider à renoncer à leurs *pipe dreams* respectifs. L'acte 2, qui correspond aux préparatifs pour l'anniversaire de Harry Hope, puis à la fête d'anniversaire, se conclut par une nouvelle révélation : Evelyn, la femme de Hickey ne l'a pas quitté, comme le prétend la rumeur, pour partir avec le marchand de glace, celle-ci est décédée. L'acte 3 fait apparaître les effets pesant de l'arrivée de l'ancien alcoolique au saloon. Les personnages se sont résolus, sous son influence, à renoncer à leurs *pipe dreams* respectifs et une atmosphère de profond désespoir (qui contraste avec l'ouverture de la pièce) semble les accabler. Les habitués ne trouvent plus refuge dans l'alcool qui n'a étrangement plus sur eux d'effet grisant et étourdissant. La troisième révélation retentit à la fin de l'acte 3 : Hickey dévoile qu'Evelyn a été assassinée. Le désespoir, la tension et l'animosité entre les personnages à l'approche du dénouement sont palpables. La métaphore du marchand de glace commence à faire sens, car les personnages observent une impression de mort et d'agonie dans le saloon depuis son arrivée. Le dernier acte délivre la révélation finale : Hickey est lui-même l'auteur du meurtre de sa femme. Employant d'ultimes ressources pour convaincre ses amis de l'importance de se libérer des illusions et des mensonges qui asservissent l'individu et l'enferment dans le déni, il se livre à une confession de son crime pour justifier son acte comme l'unique possibilité de se défaire des *pipe dreams*. Finalement, la police vient arrêter Hickey et le saloon donne l'impression (factice) d'un retour à la normale.

Le marchand de glace ou la mort de l'utopie

La question de l'utopie est centrale dans la pièce. Celle-ci fait écho aux idéaux communautaires, sociaux et politiques hérités de la formation bohème des années 1910. L'utopie renvoie donc à un modèle passé, à présent impossible.

L'existence des habitués du saloon de Harry Hope se résume à la créations d'illusions. L'arrivée de Hickey au saloon matérialise par contraste la mise en danger des idéaux nourris par les *pipe dreams*. Dans *The Iceman Cometh*, O'Neill présente, à travers une typologie variée de personnages, une série d'idéaux : personnel et familial, professionnel, social, politique/radical. Le choix de l'année 1912 qui sert de temps à l'intrigue n'est pas fortuit. Il est, comme le souligne John Patrick Diggins⁵⁹⁹, doublement symbolique puisqu'il correspond, sur un plan personnel, à l'année durant laquelle O'Neill tente de se suicider⁶⁰⁰ et sur un plan politique, aux résultats favorables pour le candidat socialiste Eugene Debs aux élections présidentielles américaines. C'est aussi une année qui marque les débuts d'O'Neill en tant que dramaturge et qui annonce sa rencontre, quelques années plus tard, avec le groupe bohème des Provincetown Players. L'ancrage de l'intrigue dans une période marquante, tant d'un point de vue personnel que d'un point de vue social et politique est tout à fait révélateur. Ainsi que le remarque Diggins, les pièces de l'entre-deux-guerres (à l'exception de *The Hairy Ape*, 1922), sont débarrassées de tout discours politique et social. Cette période est pourtant marquée par des événements qui agitent l'intelligentsia américaine. Diggins observe par exemple l'absence de réaction d'O'Neill concernant l'affaire Sacco et Vanzetti⁶⁰¹ ; alors que l'exécution en 1927 des anarchistes d'origine italienne soulève la sphère intellectuelle américaine, O'Neill, pleinement ancré dans un théâtre *mainstream*, produit *Strange Interlude*, une pièce emblématique du milieu social bourgeois nouvellement intégré. Si en 1927, O'Neill n'offre aucune réponse artistique au climat politique américain, en 1939, au moment où il écrit *The Iceman Cometh*, l'éclatement des conflits internationaux et la montée du nazisme marquent profondément son esprit. Face au cataclysme qui se joue sur la scène internationale à l'horizon des années 1940, il écrit des pièces non plus destinées à un public bourgeois en attente de thématiques et de personnages illustrant l'Amérique des classes sociales les plus aisées, mais des pièces qui rendent compte d'un idéal passé à présent impossible. A cet égard, le rôle de Hickey, figure annonciatrice de la mort de l'utopie, est significatif. Il sert à illustrer l'échec des idéaux fondateurs, mais aussi l'impossibilité, dans l'Amérique des années 1940, d'un retour aux impulsions radicales portées par la bohème de 1910.

Chaque personnage a été arraché à une carrière, à une vie, à des projets et des ambitions pour des raisons – le plus souvent liées à l'alcool – qu'il nie. Ils vivent ainsi dans l'ombre de ce qu'ils ont été, et de ce qu'ils espèrent redevenir. Chacun des personnages se

⁵⁹⁹ John Patrick Diggins, *Eugene O'Neill's America. Desire Under Democracy*, op.cit., 232.

⁶⁰⁰ Le suicide de Parritt dans l'acte final peut ainsi faire indirectement écho à la tentative de suicide de l'auteur à Greenwich Village la même année.

⁶⁰¹ John Patrick Diggins, *Eugene O'Neill's America. Desire Under Democracy*, op.cit., 231.

définit par rapport à ce qu'il fut jadis (Ed Mosher, *one-time circus man*, Pat McGloin, *one-time Police Lieutenant*, Joe Mott, *one-time proprietor of a Negro gambling house*, Piet Wejoen, *one-time leader of a Boer commando*, Cecil Lewis, *one-time Captain of British infantry*, James Cameron *one-time Boer War correspondent*, Hugo Kalmar, *one-time editor of Anarchist periodicals*, Larry Slade, *one-time Syndicalist-Anarchist*, 262). Anciennement rattachés à une fonction, à un corps d'appartenance, ou à la cause radicale, les personnages sont désormais liés par les illusions et les mensonges sur eux-mêmes et sur la société.

Or l'arrivée de Hickey fait éclater ce lien qui unit les personnages les uns aux autres et force l'individu à affronter la réalité pour, répète t-il, « être en paix avec soi-même ». Il arrive au saloon comme chargé d'une mission⁶⁰² et remet en question la validité des illusions. Hickey se retourne contre ce qu'il fut ; autrefois homme d'affaires faisant des *pipe dreams* son fond de commerce – identifiant les rêves des gens, flattant les égos pour tirer profit des penchants matérialistes – il s'attèle à présent à les démanteler, comme en témoigne l'extrait qui suit :

HICKEY – So I beat it to the Big Town. I got a job easy, and it was a cinch for me to make good. I had the knack. It was like a game, sizing people up quick, spotting what their pet pipe dreams were, and then kiddin' em along that line, pretending you believed what they wanted to believe about themselves. (696)

A première vue, Hickey incarne la possibilité du progrès. En tentant de convaincre ses amis de renoncer à leurs illusions, il les encourage à saisir les opportunités, à aller au devant de leurs craintes et à révéler les contradictions qui les animent. Son rôle de se définit par rapport à la double acception de la notion de « révélation » : révéler au sens d'« avouer » (son crime) et révéler au sens de « dévoiler ». Tout au long de sa mission, il perce le secret des uns et des autres et entend les convaincre d'entreprendre sans tarder les projets jusqu'alors remis au lendemain.

Sa mission est donc de faire surgir, sous les yeux de chacun, sa propre vérité et l'impossibilité de la réalisation du *pipe dream*. Dans une société mise à jour par Hickey, les inégalités sociales et ethniques sont donc rendues manifestes et les personnages, loin de trouver l'apaisement espéré par Hickey, sont écrasés par une réalité dans laquelle ils

⁶⁰² Cette mission est d'autant plus déterminante et urgente qu'il ne dispose, explique t-il, que d'un temps limité pour convertir les personnages à sa nouvelle vision : « I had to make you help me with each other. I saw I couldn't do what I was after alone. Not in the time at my disposal. I knew when I came here I wouldn't be able to stay with you long. I'm slated to leave on a trip. I saw I'd have to hustle and use every means could. Why, if I had enough time, I'd get a lot of sport out of selling my line of salvation to each of you all by my lonesome. » (647.) Si le temps de Hickey est compté, c'est qu'il a prévu, au lendemain de la fête d'anniversaire de Hickey, d'appeler la police depuis le saloon pour se dénoncer, orchestrant ainsi sa propre arrestation.

n'appartiennent à aucun groupe et n'ont de place nulle part (« HICKEY – Can't you see there is no tomorrow now! You're rid of it forever! You've killed it! », 689). Chaque rêve impossible renvoie le personnage à une forme d'exclusion. Par exemple, en prenant conscience de l'impossibilité d'utiliser ses anciennes relations pour ouvrir sa propre maison de jeu, Joe Mott saisit la discrimination ethnique dont il est victime et déclare : « I ain't comin' back. I's goin' to my own folks where I belong. I don't stay where I's not wanted. I's sick and tired of messin' round wid white men. »⁶⁰³ (659). De même Mosher, McGloin et Willie savent que l'idée de retrouver leur ancien emploi est une chimère, tant que la dépendance à l'alcool est pour eux une réalité. L'impossibilité du mariage entre Cora et Chuck les renvoie, avec violence, à ce qu'ils sont vraiment : une prostituée et un alcoolique. La déconstruction des *pipe dreams* vide ainsi l'existence des personnages de tout espoir.

La réincorporation du milieu social bohème et des thématiques radicales marque une rupture par rapport aux années 1920 caractérisées par un théâtre dépolitisé et conforme aux exigences artistiques et économiques de Broadway. Cette démarche ne peut pourtant s'analyser comme un retour aux idéaux défendus par les anarchistes bohèmes de Greenwich Village. Pour Diggins, *The Iceman Cometh* est une pièce apolitique, qui loin de soumettre un discours radical qui serait l'écho des années bohèmes aux côtés des Provincetown Players, signale davantage une vision nihiliste de la société : « O'Neill's characters are more natural than social, less civil than cynical. What they want most of all is to go back to sleep, to drink themselves into a stupor, to find peace in oblivion. »⁶⁰⁴. Elle met en lumière l'échec des idéaux révolutionnaires, comme en témoigne l'exemple de Hugo Kalmar, qui, autrefois anarchiste, trouve désormais refuge dans l'alcool au lieu d'embrasser la cause radicale. Ainsi entre deux verres d'alcool, il clame – par habitude – des slogans anarchistes, avant de sombrer dans un sommeil dont il ne sort que pour consommer à nouveau de l'alcool :

HUGO – (*raises his head and peers at Rocky blearily through his thick spectacles – in a guttural declamatory tone*) Capitalist swine! Bourgeois stool pigeons! Have the slaves no right to sleep even? (*Then he grins at Rocky and his manner changes to a giggling, wheedling playfulness, as though he were talking to a child.*) Hello, leedle Rocky! Leedle monkey-face! Vere is your leedle slave girls? (*with an abrupt change to a bullying tone*) Don't be a fool! Loan me a dollar! Damned bourgeois Wop! The great Malatesta is my

⁶⁰³ La frustration que génère l'échec des *pipe dreams* exacerbe les tensions entre les personnages, de sorte que Rocky investive Joe Mott, confirmant le sentiment de discrimination éprouvé par ce dernier : « Stay where yuh belong, yuh doity nigger ! » (658.). O'Neill révèle du même coup une société américaine dans laquelle, depuis les années 1920 où il écrit *The Emperor Jones*, la question ethnique et celle de l'égalité entre les Blancs et les Noirs n'est pas résolue. Il nous invite donc à entrevoir l'avancement social des noirs aux Etats-Unis comme une illusion, un mensonge.

⁶⁰⁴ John Patrick Diggins, *Eugene O'Neill's America. Desire Under Democracy*, op.cit., 238.

good friend! Buy me a trink! (*He seems to run down, and is overcome by drowsiness. His head sinks to the table again and is at once fast asleep.*) (570)

L'illustration la plus marquante de la mise à mal des idéaux radicaux se situe cependant dans le triangle qui unit Parritt, sa mère, avatar fictionnel d'Emma Goldman et Larry Slade. C'est la cause radicale qui détruit la famille, car l'engagement de la mère de Parritt dans le mouvement anarchiste et son adhésion à l'idéal bohème (qui prône l'union libre et l'émancipation de la femme), font éclater la possibilité d'un modèle familial traditionnel. Dans l'acte 2, Parritt fait part à Larry de ses souvenirs d'enfance et reconstitue les éléments qui mènent à l'impossibilité de la famille :

PARRITT – (...) She [Parritt's mother] was always getting the Movement mixed up with herself. But I'm sure she must really have loved you, Larry. As much as she could love anyone besides herself. But she wasn't faithful to you, even at that, was she? That's why you finally walked out on her, isn't it? I remember that last fight you had with her. I was listening. I was on your side, even if she was my mother, because I liked you so much; you'd been so good to me – like a father. I remember her putting on her high-and-mighty free woman stuff, saying you were still a slave to bourgeois morality and jealousy and thought a woman you loved was a piece of private property you owned. I remember that you got mad and you told her, "I don't like living with a whore if that's what you mean!" (634-35)

C'est le modèle de l'union libre contre lequel Larry se retourne, quittant la mère de Parritt et celui que l'on imagine être son fils. Abandonné et non reconnu par son père, Parritt est aussi négligé, délaissé par sa mère, entièrement dévouée à la cause radicale. Il ironise sur les valeurs familiales inculquées par le modèle bohème/radical à partir duquel il a été élevé : « She brought me up to believe that family-respect stuff is all bourgeois, property owning crap. » (635). Si l'idéal radical sépare les parents de Parritt et le prive d'un père, il éloigne aussi le fils de sa mère, qui n'a de famille que l'idéologie en laquelle elle croit (« She was never true to anyone but herself and the Movement » 666). L'engagement inconditionnel de sa mère dans le mouvement radical nourrit progressivement la haine de Parritt à son égard et le pousse à la trahison. Informant la police d'une opération menée par les anarchistes, il permet l'arrestation des radicaux, y compris de sa propre mère. Cette trahison s'apparente à une forme de matricide, car Parritt n'ignore pas que la prison équivaut pour sa mère – radicale bohème revendiquant sa liberté – à une forme d'exécution. Comparant son crime à celui de Hickey, Parritt confesse à Larry :

PARRITT – (...) You [Larry] know I'm really much guiltier than he [Hickey] is. You know what I did is a much worse murder. Because she is dead and yet she has to live. For a while. But she can't live long in jail. She loves freedom too much. And I can't kid myself like Hickey, that she's at peace. As long as she lives, she'll never be able to forget what I've done to her even in her sleep. She'll never have a second's peace. (704)

Le retour dans la bohème de 1910 sert non pas à illustrer la nécessité de revenir à un idéal social et politique passé, mais à montrer la tension entre le poids du passé (qui entraîne avec lui des sentiments de remords et de culpabilité) et la nostalgie d'un idéal qui n'a pas pu être saisi. Chaque personnage porte ainsi en lui la faillite d'un idéal, que les *pipe dreams* servent à masquer.

Dans un contexte social et politique marqué par la fin de la Grande Dépression, la peur du communisme et la montée du nazisme qui mène à la Seconde Guerre mondiale, O'Neill offre un retour en arrière dans la période charnière des années 1910 marquées par des impulsions radicales entretenues par les anarchistes de Greenwich Village comme Emma Goldman, John Reed ou Bill Haywood. Si la pièce ne porte pas de message politique explicite, le retour en arrière met en lumière les raisons de l'échec de l'idéal socialiste. Pour Larry, l'impossibilité de propager le modèle de liberté offert par le mouvement radical est liée à l'enracinement de la pensée capitaliste en Amérique :

LARRY – (...) I'm through with the Movement long since. I saw men didn't want to be saved from themselves, for that would mean they'd have to give up greed, and they'll never pay that price for liberty. (570)

Les mots de Larry font d'ailleurs écho à ceux d'O'Neill en 1942 :

If there are any noble-minded statesmen or diplomats in the world to-day who can be relied on to make an unselfish peace and then keep on waging it, I don't see them. They all seem to believe any end justifies any means – and the end to that is total ruin for man's spirit. Whether there is social revolution or not, it won't matter a damn. What have you left when you turn over a manure pile – but manure?⁶⁰⁵

Dans la pièce, à travers les mots de Larry (« they'd have to give up greed, and they'll never pay that price for liberty »), O'Neill indique que l'échec de l'idéal radical vient de l'Amérique elle-même ; d'où l'acte symbolique du matricide, par lequel Parritt (le fils qui incarne la génération suivante) trahit la mère et par extension, tue la cause radicale.

O'Neill semble suggérer que face à l'échec de l'idéologie radicale et face aux désordres sociaux et politiques qui écrasent l'Amérique des années 1940, seules les illusions demeurent valides. Aussi la destruction des illusions s'apparente-t-elle dans la pièce à une exécution qui donne la mort aux personnages. L'image du marchand de glace⁶⁰⁶ – métaphore

⁶⁰⁵ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Dudley Nichols, 16 décembre 1942, 538.

⁶⁰⁶ La figure du marchand de glace qui donne son nom à la pièce est une figure centrale qui traverse la pièce de part en part et se trouve étroitement liée au personnage de Hickey. A l'instar d'une pièce de l'après guerre comme *En attendant Godot* (1952) de Samuel Beckett, le début de l'intrigue est tourné vers l'attente d'un personnage dont l'arrivée sur scène est supposée bouleverser l'existence des personnages. Contrairement à Beckett chez qui la rencontre ne se matérialise pas, O'Neill donne lieu à cette rencontre

de la mort – et celle de Hickey qui tue les utopies, finissent par se fondre l'une dans l'autre et participent à la création d'une atmosphère macabre :

There is a desperate bluff in their manner as they walk in, which suggests the last march of the condemned. Hope is dressed in an old black Sunday suit, black tie, shoes, socks, which give him the appearance of being in mourning. (669)

La marche funèbre des personnages, comparable à celle d'un condamné, sert par contraste à illustrer la pensée d'O'Neill qui souligne la nécessité inhérente à chaque individu de cultiver « a hopeless hope », c'est-à-dire la nécessité de tendre vers un idéal, même s'il est inaccessible.

La mise en danger de la communauté peut aussi s'analyser à la lumière du genre des « saloon plays ». Pour Brenda Murphy *The Iceman Cometh* répond aux caractéristiques de ce genre qu'elle rattache au contexte des productions dramatiques américaines de la saison 1938-39.⁶⁰⁷ Pour B. Murphy, ces pièces répondent à la définition de : « dramas that place a large cast of misfit characters in a seedy bar where they form a community whose bond is threatened by an outside character bent on enforcing his will on them »⁶⁰⁸. On retrouve une dimension analogue dans *The Iceman Cometh*, dans laquelle la menace s'infiltré dans la communauté et tend à défaire les liens qui unissent ses membres. On distingue l'extérieur menaçant, qui signifie la réalisation des projets et la mise à mal des *pipe dreams*, de l'intérieur (le saloon) sécurisant, qui permet aux personnages de s'enfermer dans l'espace rassurant de la communauté.

L'opposition entre Hickey et le groupe permet de dégager deux rhétoriques principales: celle de Hickey qui condamne ce qu'il appelle les « nagging pipe dreams », les illusions nourries par les alcooliques et celle des habitués du saloon, qui prônent la croyance dans des constructions imaginaires qui permettent de faire écran avec la brutalité de la réalité.

entre le personnage attendu et les autres personnages à la fin de l'acte 1. Avant l'entrée de Hickey sur scène, il ne se passe pour ainsi dire rien, si ce n'est que les personnages se trouvent dans une position de projection : ils attendent et espèrent. Au fil de la pièce, la définition du « marchand de glace » se précise. On croit d'abord qu'il s'agit de l'amant d'Evelyn, la femme de Hickey, avec lequel celle-ci s'est enfuie, avant que l'on comprenne que le marchand de glace n'est autre qu'une allégorie de la mort, qui a emporté Evelyn et qui s'est introduite dans le saloon de Harry Hope pour détruire les rêves et les espoirs des personnages. Comme l'atteste la réplique de Larry : « I'd get blind to the world now if it was the Iceman of Death himself treating! (...) Well, be God, it fits, for Death was the Iceman Hickey called to his home. », (666-67).

⁶⁰⁷ Parmi les auteurs de « saloon plays » figurent Philip Barry et William Sarroyan. Citons à titre d'exemple *Here Come the Clowns* (1938) de Philip Barry et *The Time of Your Life* (1939) de William Sarroyan. *The Time of Your Life* est produite par le Theatre Guild et mise en scène par Eddie Dowling, qui mettra en scène *The Iceman Cometh* en 1946.

⁶⁰⁸ Brenda Murphy, « The Iceman in Context: An American Saloon Trilogy », *The Eugene O'Neill Review*, Vol. 26 (2004), Penn State University Press, 215.

Le discours de Hickey, qui dénonce les espoirs fallacieux des alcooliques, peut être mis en parallèle avec la rhétorique de la jérémiade qui célèbre le rêve américain. En désavouant les *pipe dreams* et les illusions procurées par l'alcool, Hickey défend le rêve américain de succès. Il critique les espoirs construits par les personnages qu'il analyse comme des entraves à la liberté d'entreprise et à la poursuite du bonheur. Cette rhétorique est mise en avant dès son entrée sur scène :

Well, I finally had the guts to face myself and throw overboard the damned lying pipe dream that'd been making me miserable, and do what I had to do for the happiness of all concerned – and then all at once I found I was at peace with myself and I needn't booze any more. (...) If you knew how free and contented I feel now. I'm like a new man. And the cure for them is so damned simple, once you have the nerve. Just the old dope of honesty is the best policy – honesty with yourself, I mean. Just stop lying about yourself and kidding yourself about tomorrows. (609-10)

L'emploi des termes « happiness », « free » nous renvoient aux fondements nationaux (liberty, pursuit of happiness) inscrits dans la Constitution. Hickey se fait missionnaire, répandant la promesse d'un renouveau possible. Cela est visible dans l'architecture du dialogue, qui permet d'isoler de longs monologues, qui culminent dans l'acte final où la jérémiade se mue en confession. Mettant sans cesse en exergue la dialectique vérité/mensonge (à travers la réitération des termes « kid », « lie », « pipe dream », « truth »), Hickey réaffirme l'idée du rêve américain qui, à l'opposé du *pipe dream*, n'est pas fondé sur l'illusion, mais sur une dimension qui intègre l'action et l'initiative.

A la jérémiade de Hickey s'oppose l'anti-jérémiade des alcooliques, qui signale la perte de foi en un rêve national, compensé par des constructions illusives et des simulacres. Cette désillusion vis-à-vis du rêve américain et des idéaux fondateurs présente les caractéristiques du phénomène, défini par Bercovitch, de l'anti-jérémiade, le versant négatif la jérémiade. L'anti-jérémiade repose sur une dénonciation des idéaux de la nation visant à présenter l'Amérique comme un mensonge. Dans *The Iceman Cometh*, chacun des personnages offre une facette de l'échec du rêve américain. O'Neill représente une série d'individus que la société américaine laisse dans la marge et ignore et pour lesquels les *pipe dreams* restent l'unique soulagement. Larry va dans ce sens lorsqu'il déclare dans l'acte 1 : « The lie of a pipe dream is what gives life into the whole misbegotten mad lot of us, drunk or sober » (569-70). Les individus qu'il décrit représentent une frange de la population illégitime (« misbegotten »), laissée pour compte, ce qui contredit les promesses d'intégration et de succès contenues dans le rêve américain. A l'inverse, après le départ de Hickey, l'alcool semble à nouveau faire effet, permettant ainsi le retour des illusions :

HOPE – (*jubilantly*) Bejees, fellers, I'm feeling the old kick, or I'm a liar ! It's putting life back in me! Bejees, if all I've lapped up begins to hit me, I'll be paralyzed before I know it! It was Hickey kept it from – (705)

La défense des *pipe dreams* donne à voir une logique comparable à celle de Whitman dont le travail affirme, comme le souligne Bercovitch, qu'il importe de ne pas renoncer au rêve qui constitue l'unique choix possible face au désespoir⁶⁰⁹. En signifiant, par l'arrestation de Hickey à la fin de la pièce, que le mal – figurativement la « mort » – est écarté, O'Neill semble valoriser les illusions, autrement dit l'anti-jérémiade défendue par les alcooliques. A travers ses personnages, l'auteur dit l'imposture des promesses de liberté et de réussite, d'opportunité et d'intégration. L'anti-jérémiade, qui se traduit par une dénonciation du rêve américain, est, comme l'écrit Bercovitch, fréquent chez les auteurs de la Renaissance américaine :

Our classic writers tended to uphold those ideals even when they most bitterly assailed their society. Their very radicalism, we might say, forced that upon them, since they identified America, symbolically, with the ideals of art and the self. Hence their quickness to condemn and the hyperbole or desperation we sometimes feel in their condemnation. When they abandoned their faith in America, they had no other recourse. The result was what we might call the anti-jeremiad: the denunciation of all ideals sacred and secular, on the grounds that America is a lie. I use the term anti-jeremiad to recall the ubiquity of the national symbol. In this country, both the jeremiad and the anti-jeremiad foreclosed alternatives: the one by absorbing the hopes of mankind into the meaning of America, the other by reading into America the futility and fraud of hope itself.⁶¹⁰

Ce sont ces deux rhétoriques mises en évidence par Bercovitch que la pièce nous donne à voir. On observe aussi, à la lumière de la définition des « saloon plays », que l'intrus, la menace extérieure qui envahit le saloon de Harry Hope, n'est autre que celui qui porte la jérémiade : le prophète qui défend le rêve américain. En ce sens, on voit émerger une subversion du scénario de la menace comme élément extérieur à la nation ; ici, c'est l'Amérique elle-même qui se fait menaçante et qui met en danger la communauté.

⁶⁰⁹ Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*, *op.cit.*, 198.

⁶¹⁰ *Ibid.*, 191.

La communauté réconciliée

Si le marchand de glace symbolise la mort de l'utopie et dépouille les personnages de tout espoir (détournant même le sens de « Hope », le nom du propriétaire du saloon, qui reflète aussi, avant l'arrivée de Hickey, le sentiment qui anime le groupe d'habitues), il sert aussi, par antithèse, à réaffirmer l'idéal communautaire. Au moment où il écrit la pièce, O'Neill est moralement affecté par les événements qui marquent la scène internationale. En 1940 il écrit : « With so much tragic drama happening in the world, it is hard to take the theatre seriously »⁶¹¹. Ainsi la pièce, qu'il écrit au moment où la Seconde Guerre mondiale éclate, reflète la dislocation des idéaux et la nécessité de trouver refuge dans des constructions imaginaires.

Malgré l'échec des revendications sociales (à travers la faillite du projet anarchiste), ethniques (à travers la remise en question des avancées pour le mouvement des droits civiques des Noirs), O'Neill démontre la nécessité d'une utopie portée et soutenue par la communauté. Les habitués du saloon de Harry Hope, forment un groupe qui rassemble des individus isolés, exclus de la société. Par la métaphore du marchand de glace, O'Neill signale la mise en danger de l'idéal communautaire. La progression de la pièce se divise en trois grands moments : l'attente de Hickey, son entrée au saloon qui conduit à la déliquescence du groupe et de ses idéaux et enfin le retour à l'ordre signalé par l'arrestation de Hickey. Notons que la résolution de l'intrigue, à savoir le retour à l'ordre, à l'équilibre, correspond à un retour aux origines, au point de départ. Dans le saloon de Harry Hope, l'espoir et la solidarité donnent corps au groupe. A l'image de la communauté des Provincetown Players, celle des habitués du saloon se forme autour d'un leader. Ici, c'est Harry Hope, le patron, qui maintient la cohésion et l'unité du groupe. Lorsque Hickey arrive et secoue les utopies du groupe, c'est l'unité et la raison d'être de la communauté qui vacillent.

Le saloon de Harry Hope représente le lieu de la communauté, le refuge qui sépare et isole les habitués du monde extérieur. Il revêt, comme le propose Christopher Bigsby, la double fonction symbolique de « womb and tomb »⁶¹². Il accueille et enfante la communauté, la retient en son sein, en même temps qu'il enterre et renferme les secrets coupables des personnages, qui engourdis par l'alcool, s'y réfugient pour attendre la mort. L'arrivée de Hickey perturbe non seulement les habitudes et les rituels, mais en convainquant ses membres

⁶¹¹ Eugene O'Neill, *Selected Letters op.cit.*, lettre à Oona O'Neill, 3 juin 1940, 508.

⁶¹² A *Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama: 1900-1940*, ed. C.W.E. Bigsby, *op.cit.*, 87.

de devenir sobres, elle compromet la raison d'être du saloon où l'on consomme de l'alcool. Son action consiste à encourager les alcooliques à franchir le seuil du saloon, à quitter le « ventre » de la communauté pour affronter leurs *pipe dreams*.

Si l'espace clos du saloon est un lieu où l'on enfouit les secrets, où l'on invente un futur meilleur, cela est rendu possible par la consommation d'alcool, un substitut qui soigne un mal existentiel. O'Neill s'inscrit donc dans la tradition américaine du roman alcoolique dont Maurice-Edgard Coindreau a fait l'analyse. Il souligne la naissance d'un genre littéraire – le roman alcoolique – proprement américain, dont Hemingway offre l'un des exemples les plus marquants. L'œuvre d'O'Neill dans son ensemble est traversée par la présence de personnages alcooliques, mais l'œuvre tardive (*The Iceman Cometh*, *Long Days' Journey Into Night*, *A Moon for the Misbegotten*) met plus spécifiquement l'accent sur la place de l'alcool dans l'univers des personnages. L'incrustation du motif de l'alcool dans l'œuvre tardive peut s'analyser comme le reflet d'un mal existentiel exacerbé par les désordres sociaux et les conflits mondiaux. Incapables d'affronter et de lutter contre une réalité qui les dépasse, les personnages se tournent vers l'alcool, une issue de secours face à une détresse morale intolérable. Pour Coindreau, le motif de l'alcool qui envahit la littérature américaine au point de donner naissance à un genre, trouve une réponse dans ce qu'il nomme « la pusillanimité morale des Américains »⁶¹³ :

Durs au mal, intrépides dès qu'il s'agit d'exercices physiques, téméraires jusqu'à l'inconscience, ils n'en sont pas moins des craintifs, des gens que la plus déshonorante des frayeurs fait trembler, la frayeur de la vie. Alors qu'ils sont capables de s'imposer les disciplines les plus pénibles pour augmenter leur force musculaire, ils n'ont jamais rien fait pour endurcir l'âme et l'esprit, et affronter sans défaillance les réalités de l'existence.⁶¹⁴

Les personnages alcooliques qui habitent les pièces d'O'Neill ne sont pas à la recherche des effets grisants de l'alcool pour eux-mêmes, mais de la possibilité d'une évasion, d'une fuite leur permettant, jusqu'à la dissipation des effets, d'endormir le mal-être. Or l'arrivée de Hickey au saloon s'accompagne d'une dissipation des effets de l'alcool qui ne semble plus à même de procurer aux personnages la torpeur nécessaire pour endurer une réalité inacceptable. Comme le précise Harold Bloom, l'alcool est pour les personnages d'O'Neill un exutoire, mais son absence est à l'inverse source de dérèglement : « when the possibility of sobriety is introduced into the ordered, alcoholic world of *Iceman*, it represents a threat of

⁶¹³ Maurice-Edgard Coindreau, *Aperçus de littérature américaine*, Paris : Editions Gallimard, 1946, 70.

⁶¹⁴ *Ibid.*, 70-71.

chaos »⁶¹⁵. L'inefficacité de l'alcool qui accompagne l'arrivée de Hickey au saloon, la destruction des *pipe dreams* et la mise à nu des vérités individuelles créent une paralysie des personnages. L'impossibilité du futur les fige dans le présent, d'où l'impression d'immobilisme, de raideur que reflète leur position dans l'espace scénique. Comme en témoignent les didascalies au début de l'acte 4 :

There is an atmosphere of oppressive stagnation in the room, and a quality of insensibility about all the people in this group at right. They are like wax figures, set stiffly on their chairs, carrying out mechanically the motions of getting drunk but sunk in a numb stupor which is impervious to stimulation. (681-82)

La destruction des *pipe dreams* et l'infiltration, dans l'espace du saloon, d'une impression de mort introduite par le « marchand de glace » corrompent le rituel de la prise d'alcool et emprisonnent les personnages – devenus des marionnettes de cire – dans un statisme pesant.

La pièce renvoie l'image importante du collectif (renforcé par les scènes de groupe): il constitue, même lorsque son unité vacille, une communauté. Dans *The Iceman Cometh*, le saloon fait fonction de bar, mais c'est aussi un foyer de substitution pour des personnages sans attaches. La communauté fictionnelle du saloon de Harry Hope présente aussi des ressemblances avec celle des Provincetown Players. Si la troupe amateur est dissoute par la concurrence d'une logique commerciale, dans la pièce, c'est aussi l'homme d'affaires qui détruit l'utopie communautaire. Le regard rétrospectif d'O'Neill sur le théâtre de formation apparaît donc à travers la communauté fictionnelle : d'où la place centrale des notions de trahison et de culpabilité qui parcourent la pièce, comme la trace d'une volonté de réconciliation avec la communauté perdue. O'Neill, qui en 1939 se sent exclu et aliéné vis-à-vis de la scène de théâtre de son temps, s'engage dans un mouvement de retour en arrière, par lequel il retrouve la communauté et se réconcilie avec les idéaux perdus.

A la mort de Jig Cook en 1924, les idéaux de la communauté volent en éclat et les trajectoires empruntées par ses membres révèlent des tensions irréconciliables. Dans une lettre adressée au groupe à la mort de son mari, Susan Glaspell établit une opposition entre le groupe de départ, porteur d'idéaux et de valeurs communes et solidaires créée par Jig Cook et la nouvelle faction (le Triumvirate qui réunit O'Neill, Jones et Macgowan) qu'elle juge comme une faction usurpatrice et illégitime qui désavoue les origines et les fondements des Provincetown Players :

⁶¹⁵ Harold Bloom, « The Role of Drinking and Alcoholism in O'Neill's Late Plays », in *The Eugene O'Neill Newsletter*, ed. Frederick Wilkins, Boston: Suffolk University, Vol. VIII, n°1, Spring 1984, <http://www.eoneill.com/library/newsletter/viii_1/viii-1e.htm> Vu le 20/06/2012.

There was never a more simple organization than the PP. It seems to me there never was a more cumbersome one than you who call yourselves P. Playhouse⁶¹⁶. We never went in for patrons and this and that kind of stock. We wrote plays and put them on. We did that for a while because we felt like doing it, and we stopped because we were not sure we felt like going on doing it. That's that. And I wish it should stay at that. (...) There was a man named Jig Cook. He gave some eight years of his life to creating the P. Playhouse. If it had not been for him there would not be that place in which you now put on your plays. He worked until he had worked himself out, and then he went away, and he died. You are profiting by what he did and you have forgotten him... There was no mention of Jig on the new program, nor when the play for which he put in the dome was revived⁶¹⁷. It is not a spirit that will ever make the kind of place he made...⁶¹⁸

Glaspell souligne la dette du nouveau groupe vis-à-vis de Jig Cook et dénonce la démarche anti communautaire du Triumvirate, aveuglé par une soif de reconnaissance. La construction mimétique des communautés fictionnelle et artistique nous permet de relier l'espace scénique des Provincetown Players – lieu de création et lieu du déchirement de l'idéal communautaire – au saloon de Harry Hope, espace qui renferme les utopies des personnages et que le monde des affaires (à travers Hickey) tente de briser. Derrière la figure de Harry Hope, le leader autour duquel les habitués du saloon se rassemblent (celui qui fédère la communauté), apparaît un autre chef de file – Jig Cook – bâtisseur et père spirituel du théâtre des Provincetown Players. Dans la pièce, les personnages se caractérisent par une conscience coupable. Cela est particulièrement vrai de trois personnages – Hickey, Parritt et Larry – que Travis Bogard désigne comme « the three betrayers »⁶¹⁹ ; Hickey est coupable du meurtre de sa femme, Parritt a dénoncé sa mère à la police et Larry, que l'on suppose être le père de Parritt, n'entreprend aucune action pour empêcher son fils présumé de mettre fin à ses jours. La trilogie coupable, « the three betrayers », offre un écho aux divergences dénoncées par Glaspell entre d'un côté, le groupe et ses idéaux et de l'autre, la « faction coupable » composée du trio O'Neill, Jones et Macgowan.

En soulignant l'importance de la communauté, O'Neill s'inscrit dans la lignée de Whitman qui fait l'éloge du sentiment communautaire, de camaraderie, qu'il envisage comme une ressource nécessaire pour compenser les visées matérialistes de la société américaine.

⁶¹⁶ Glaspell fait ici référence au Triumvirate formé par O'Neill, Jones et Macgowan après la mort du groupe.

⁶¹⁷ Glaspell fait allusion à la pièce *The Emperor Jones*, dont le succès fut renforcé par la mise en place d'un dôme construit par Cook. Il était destiné à étendre les possibilités scéniques de la pièce sur la petite scène de Greenwich Village. (Voir le chapitre sur *The Emperor Jones* de la deuxième partie)

⁶¹⁸ Susan Glaspell, lettre adressée à « Fizzie, though not to Fizzie alone, but to all those new members of the Provincetown Players », 23 mai 1924, Harvard Theatre Collection, cité dans Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, *op.cit.*, 150-51. (« Fizzie » renvoie à Mary Eleanor Fitzgerald, une amie d'Emma Goldman, qui à l'époque des Provincetown Players, s'occupait de la gestion financière du groupe.)

⁶¹⁹ Travis Bogard, *Contour in Time*, *op.cit.*, 417.

Intense and loving comradeship, the personal and passionate attachment of man to man – which, hard to define, underlies the lessons and ideals of the profound saviours of every land and age, and which seems to promise, when thoroughly develop'd, cultivated and recognized in manners and literature, the most substantial hope and safety of the future of these States, will then be fully express'd. It is to the development, identification, and general prevalence of that fervid comradeship, (the adhesive love, at least rivaling the amative love hitherto possessing imaginative literature, if not going beyond it,) that I look for the counterbalance and offset of our materialistic and vulgar American democracy, and for the spiritualization thereof.⁶²⁰

Les mots de Larry Slade au début de l'acte 1, « I've gotten beyond the desire to communicate with the world – or, what's more to the point, let it bother me any more with its greedy madness. » (580), mettent en lumière la pensée de l'auteur dans les années 1940 lorsqu'il confie qu'il se sent à l'écart du théâtre de son temps. C'est dans la communauté absente – la communauté bohème et la famille – que l'auteur de l'œuvre tardive capture les idéaux passés.

3.3.2. Théâtre de l'intime. *Long Day's Journey Into Night* (1956), *A Moon for the Misbegotten* (1957)

As it is, I will always be a stranger who never feels at home, who does not really want and is not really wanted, who can never belong, who must always be a little in love with death! (*Long Day's Journey Into Night*, 812)

L'œuvre tardive se referme sur la communauté intériorisée, qui est une communauté du souvenir. Avec deux pièces de l'œuvre tardive, *Long Day's Journey Into Night* et *A Moon for the Misbegotten*, O'Neill écrit un drame familial en deux actes dans lequel il se réconcilie avec les absents et leur rend hommage, un hommage qu'il destine à la postérité et dont il interdit toute production immédiate sur la scène de théâtre.

Drame en quatre actes qui rejoue un extrait d'une journée du mois d'août de l'année 1912 dans la résidence d'été familiale, *Long Day's Journey Into Night* met en scène le tissage complexe des relations entre les différents membres de la famille [O'Neill] Tyrone. Dans une lettre à George Jean Nathan, l'auteur décrit les liens contradictoires qui unissent les Tyrone :

(...) the story of one day, 8 A.M. to midnight, in the life of a family of four – father, mother and two sons – back in 1912, – a day in which things occur which evoke the whole past of the family and reveal every aspect of its interrelationships. A deeply tragic play, but without any violent dramatic action. At the final curtain, they still are, trapped within each other by the past, each guilty and at the same time innocent, scorning, loving,

⁶²⁰ Whitman, *Democratic Vistas*, *op.cit.*, 981-82.

pitying each other, understanding and yet not understanding at all, forgiving but still doomed never to be able to forget.⁶²¹

Comme pour *The Iceman Cometh*, O'Neill situe l'action en 1912, une année douloureuse sur un plan personnel. Selon Doris Alexander, l'année 1912 est marquée à la fois par la mort (la tentative de suicide) et la naissance (artistique) de l'auteur :

He had most probably timed his attempted suicide to take him out of life on New Year's 1912. Its failure to kill him brought him back to his family and to his first real attempt to adopt a congenial career as a journalist. But in December 1912 the threat of death returned with the frightening diagnosis of tuberculosis, at that time frequently fatal, and that in turn, brought him at last to his true profession with the realization that his lifelong knowledge of the theater and drama equipped him, as few would ever be equipped, to become a playwright. So by choosing 1912 for the settings of his plays, he returned to his most crucial year, the year of his rebirth into his life work.⁶²²

L'intrigue décrit la lente progression du jour à la nuit qui entraîne avec elle, à mesure que le brouillard épaissit et enveloppe la maison, une série de confrontations impuissantes dans lesquelles la vérité mise à nu déchire les personnages, exacerbe les rancœurs et les place tour à tour dans un mouvement de fuite et d'attente désespérées. Du début du jour à la tombée de la nuit, sont exposés la rechute de Mary Tyrone, morphinomane, la maladie d'Edmund, atteint de tuberculose, les vices de Jamie et l'avarice de Tyrone. Dédiant *Long Day's Journey Into Night* à sa femme, Carlotta Monterey O'Neill, l'auteur écrit : « Dearest, I give you the original script of this play of old sorrow, written in tears and blood. A sadly inappropriate gift, it would seem, for a day celebrating happiness. »⁶²³. En célébrant la contradiction qui mêle le souvenir douloureux du passé et l'anniversaire d'une union heureuse avec sa femme, O'Neill fournit un ultime exemple de ce théâtre de l'oxymore. Souvenir et commémoration sont projetés vers un après et un ailleurs, puisqu'à la demande d'O'Neill⁶²⁴, la pièce, pourtant achevée en 1942, doit être tenue à l'écart du public durant les vingt cinq ans qui suivent sa mort. A partir de ce délai, c'est au Royal Dramatic Theatre de Stockholm et non à Broadway, que doit être jouée la première représentation de la pièce. En 1955, deux ans après la disparition d'O'Neill, Carlotta outrepassa les instructions de son mari et demanda à Bennett Cerf de la maison d'édition Random House, de publier *Long Day's Journey Into Night*. Celui-ci refuse et c'est l'éditeur Yale University Library Press qui se charge de la publication. En

⁶²¹ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à George Jean Nathan, 15 juin 1940, 506. O'Neill met ici en évidence la contradiction des sentiments qui animent les sentiments des personnages de *Long Day's Journey Into Night* et qui offre une mise en abyme de ce théâtre de l'oxymore.

⁶²² Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Last Plays. Separating Art from Autobiography*, Athens: The University of Georgia Press, 2005.

⁶²³ Dédicace écrite à Tao House le 22 juillet 1941. *Long Day's Journey Into Night*, 714.

⁶²⁴ La demande est formellement exprimée dans un accord de 1945 signé par Bennett Cerf de la maison d'édition Random House.

dépit des vœux formulés par O'Neill, Carlotta cède les droits de la pièce au Royal Dramatic Theatre de Stockholm avant la date indiquée ; la pièce est montée à Stockholm le 2 février 1956. Il faut attendre le 7 novembre de la même année pour qu'une production américaine – celle de José Quintero – soit portée sur la scène new yorkaise.

Avec *A Moon for the Misbegotten* dont il achève l'écriture en 1943 et qu'il soumet à publication en juin 1952⁶²⁵, O'Neill nous donne à voir ce qui pourrait correspondre au deuxième acte du drame familial commencé avec *Long Day's Journey Into Night*. Contrairement à cette pièce qui met en scène les quatre membres de la famille Tyrone, double fictionnel de la famille O'Neill, *A Moon for the Misbegotten* se limite à la représentation d'un seul membre, Jamie Tyrone et sa rencontre avec Phil et Josie Hogan, un métayer irlandais et sa fille. L'intrigue débute vers midi et s'achève le lendemain matin suivant. Elle est située onze ans plus tard, en 1923, alors que les parents de Jamie sont décédés. Le souvenir de l'auteur emboîte le souvenir du personnage-frère. La mémoire et le souvenir sont ici solidaires d'un sentiment d'attente pesant dans lequel remords et culpabilité se confondent. Au cours du rendez-vous amoureux au clair de lune entre Josie Hogan et Jamie Tyrone, amour et désir refoulé s'entremêlent. O'Neill écrit le pardon et la réconciliation octroyés par procuration par Josie, figure maternelle, à Jim, personnage repenté. A l'instar de *Long Day's Journey Into Night*, *A Moon for the Misbegotten* n'est pas produite à Broadway du vivant d'O'Neill ; c'est le 2 mai 1957 qu'a lieu la toute première production de la pièce à New York.

Avec ces deux volets de l'œuvre tardive, O'Neill s'enfonce dans les méandres de la mémoire, livrant au lecteur-spectateur un théâtre situé entre autobiographie et testament. « L'écriture du moi » intègre dans ces pièces une dimension métathéâtrale, comme si la reconstruction du récit autobiographique ne pouvait se faire qu'à travers le prisme de la scène de théâtre, vers laquelle l'intrigue et les personnages nous renvoient sans cesse.

⁶²⁵ O'Neill publie la pièce avec l'annotation suivante :

« *A Moon for the Misbegotten* is published herewith with no revisions or deletions. It is an exact reproduction of the original manuscript which I delivered to Random House, Inc., on completing the play in 1943. It has never been presented on the New York stage nor are there outstanding rights or plans for its production. Since I cannot give it the attention required for appropriate presentation, I have decided to make it available in book form. E. O'N. *April, 1952.* » *A Moon for the Misbegotten*, 854.

Le métadrame autobiographique

Face à la communauté absente, O'Neill emprunte des voies personnelles en s'intéressant à deux éléments fondateurs : la famille (non plus d'un point de vue général, mais personnel) et le théâtre, comme deux polarités indissociables et pourtant conflictuelles. Les deux volets de l'œuvre tardive (*Long Day's Journey Into Night* en particulier) mettent en regard famille et théâtre dans une démarche introspective éclairant les contradictions qui se tissent au cœur des liens familiaux. O'Neill nous livre les complexités d'une famille façonnée et déchirée par le théâtre, en offrant un jeu de miroir entre la scène et la maison, deux espaces qui se superposent et se confondent.

Dans *Long Day's Journey Into Night*, la dialectique théâtre/maison apparaît comme le socle sur lequel toutes les tensions familiales se nouent. O'Neill explore le rapport conflictuel entre ces deux éléments, en montrant comment la vie instable des tournées⁶²⁶ (« MARY – One night stands, cheap hotels, dirty trains, living children, never having a home – », 777) mène à l'éclatement de la famille. La tension entre le théâtre et la maison remet en question le sentiment d'appartenance. Cela apparaît plus particulièrement à travers le personnage de Mary qui souligne le sentiment d'exclusion qu'elle éprouve vis-à-vis de l'univers théâtral (« I never felt at home in the theater » 775), en même temps qu'elle déplore l'impossibilité de se sentir chez elle dans la résidence familiale (« I've never felt it was my home. » 738 ; « Oh, I'm so sick and tired of pretending this is a home! » 752). La répétition à outrance du terme « home » dans la bouche de Mary, rend compte du caractère central de la quête d'appartenance, qui passe ici par le lieu : la maison, c'est-à-dire l'espace consacré à la famille.

Le caractère inhospitalier du foyer est le signe de l'éclatement de la cellule familiale. Le début de la pièce donne pourtant l'image d'un portrait de famille idéal : l'acte 1 s'ouvre sur l'étreinte complice du couple Tyrone (« *Tyrone's arm is around his wife's waist as they appear from the back parlor. Entering the living room he gives her a playful hug.* » 719) et met en scène l'entrée des frères qui étouffent des éclats de rire (« *Their sons James, Jr., and Edmund enter together from the back parlor. They are both grinning, still chuckling over what had caused their laughter* » 722). A cette illusion préliminaire s'oppose rapidement l'image écornée de la maison familiale que les hommes cherchent à fuir, préférant trouver refuge dans les bars. La maison est un lieu dans lequel l'atmosphère pesante du passé est

⁶²⁶ Les drames y sont associés : la mort du fils Eugene, décédé alors que Mary accompagnait James Tyrone en tournée, la prescription de morphine (à la naissance d'Edmund) qui mènera à la dépendance, ainsi que l'alcoolisme du père et des frères.

palpable. Alors que le dîner marque la réunion des membres de la famille, il laisse place aux reproches et aux invectives, d'où la réplique de Tyrone : « I'm a fool for coming home! » (781). Les retrouvailles familiales au moment du dîner constituent de ce point de vue l'envers exact du tableau dépeint dans *Ah, Wilderness!*, où régnaient l'insouciance et la bonne humeur. *A Moon for the Misbegotten* offre également une représentation négative du foyer. O'Neill met en évidence le dysfonctionnement de la cellule familiale, à travers le départ des fils Hogan face à la tyrannie du père. De même, Jim Tyrone, personnage solitaire, est caractérisé par l'absence de foyer. Le traitement des personnages montre ainsi le contraste entre leur aspiration à trouver dans la cellule familiale un sentiment d'unité et d'harmonie et l'impossibilité de cette cohésion familiale.

Dans chacune des pièces, la notion de foyer nous renvoie inévitablement à la scène de théâtre. Dans *Long Day's Journey Into Night*, le théâtre, c'est la communauté qui unit les acteurs (le père James Tyrone et son fils Jamie) et l'écrivain en devenir (Edmund), mais c'est aussi celle qui isole Mary, étrangère à l'univers du spectacle, retranchée dans des chambres d'hôtel sordides à attendre le retour de son mari, comme le soir de sa nuit de nocce :

MARY – I had waited in that ugly hotel room hour after hour. I kept making excuses for you [Tyrone]. I told myself it must be some business connected with the theater. I knew so little about the theater. Then I became terrified. I imagined all sorts of horrible accidents. I got on my knees and prayed that nothing had happened to you – and then they brought you up and left you outside the door. (*She gives a little, sad sigh*). I didn't know how often that was to happen in the years to come, how many times I was to wait in ugly hotel rooms. I became quite used to it. (783)

On observe que la maison des Tyrone, présentée au début de l'acte 1 comme un foyer idéal, se transforme peu à peu, figurativement, en une scène de théâtre sur laquelle les personnages sont aussi des acteurs. Si l'auteur réserve *Long Day's Journey Into Night* – qu'il destine à la postérité – à la page plutôt qu'à la scène, l'omniprésence du médium théâtral au cœur même de la pièce est pourtant significative.

La pièce se construit sur une sorte de jeu réflexif sur le théâtre et les membres qui le composent. L'image idéalisée de la famille unie qui nous est donnée à l'ouverture de la pièce avec l'entrée sur scène, par binôme, des époux Tyrone, puis des frères Edmund et Jamie, s'effiloche au fil des scènes et des actes pour laisser place à un jeu dans le jeu. On comprend dès la fin de l'acte 1 que la mise en scène et le jeu d'acteur, se superposent à la réalité et qu'il convient de se conformer à la distribution initiale des rôles sous peine de modifier le jeu. A la fin de l'acte 1, on décèle des failles dans le jeu des personnages et notamment dans celui de Mary, qui ne parvient plus à se conformer au rôle de morphinomane guérie qu'elle jouait pour

rassurer sa famille. L'impression idéale du début se fissure et nous conforte dans l'impression factice d'une mise en scène, ou d'une pièce dans la pièce :

TYRONE – (*turns from the window – with an actor's heartiness*) Yes, it's too fine a morning to waste indoors arguing. Take a look out the window, Mary. There's no fog in the harbor. I'm sure the spell of it we've had is over now.

MARY – (*going to him*) I hope so dear. (*to Jamie, forcing a smile*) Did I actually hear you suggesting work on the front hedge, Jamie? Wonders will never cease! You must want pocket money badly.

JAMIE – (*kiddingly*) When don't I? (*He winks at her, with a derisive glance at his father.*) I expect a salary of at least one large iron man at the end of the week – to carouse on!

MARY – (*does not respond to his humor – her hands fluttering over the front of her dress*) What were you two arguing about?

JAMIE – (*shrugs his shoulders*) The same old stuff.

MARY – I heard you say something about a doctor, and your father accusing you of being evil-minded.

JAMIE – (*quickly*) Oh, that. I was saying again Doc Hardy isn't my idea of the world's greatest physician.

MARY – (*knows he is lying – vaguely*) Oh. No, I wouldn't say he was, either. (*changing the subject – forcing a smile*) That Bridget! I thought I'd never get away. She told me all about her second cousin on the police force in St. Louis. (*then with nervous irritation*) Well, if you're going to work on the hedge why don't you go? (*hastily*) I mean, take advantage of the sunshine before the fog comes back. (*strangely, as if talking aloud to herself*) Because I know it will. (*Suddenly she is self-consciously aware that they are both staring fixedly at her – flurriedly, raising her hands*) Or I should say, the rheumatism in my hands knows. It's a better weather prophet than you are, James. (*She stares at her hands with fascinated repulsion.*) Ugh! How ugly they are! Who'd believe they were once beautiful? (*They stare at her with a growing dread.*)

TYRONE – (*takes her hands and gently pushes them down*) Now, now, Mary. None of that foolishness. They're the sweetest hands in the world. (736)

On voit apparaître dans cet extrait la concurrence des voix : celle du personnage (le père, la mère et le fils) et celle de l'acteur, dans la peau duquel le personnage se glisse pour mettre la réalité à distance. Les didascalies font ainsi entendre la voix de l'acteur derrière celle de Tyrone (« *with an actor's heartiness* »). De même, le discours de Mary révèle un tiraillement entre le rôle qu'elle tente de tenir et le masque de l'actrice qui peu à peu se déchire.

Deux événements spécifiques – la rechute de Mary et le diagnostic du médecin qui annonce qu'Edmund est atteint de la tuberculose – conditionnent et encouragent les mises en scène des personnages. Face à ces vérités inacceptables, les personnages travestissent leur comportement et leurs réactions, forcent le jeu et adaptent leur discours pour maintenir l'impression d'une harmonie familiale. Dès l'acte 1, alors que les personnages se trouvent dans l'attente du diagnostic concernant l'état de santé d'Edmund, Tyrone reproche à Jamie d'exacerber l'inquiétude de Mary à son sujet (« You're a fine lunkhead! Haven't you any sense? The one thing to avoid is saying anything that would get her more upset over Edmund. » 729). Sorte de métapersonnage, Mary rappelle toutes les facettes du théâtre sur lesquelles

réside l'existence des Tyrone. Elle souligne le fait que Tyrone ne quitte jamais son costume d'acteur, même lorsqu'il travaille au dehors à la taille de la haie : « There go the Chatfields in their new Mercedes. (...) They bowed to your father and he bowed back as if he were taking a curtain call. » (738). De même lorsqu'elle note que dans le quotidien, le discours du mari et de l'acteur se confondent. Réagissant sur le compliment fait par Tyrone au sujet de ses cheveux blancs, Mary déclare : « Will you listen to your father, Jamie – after thirty-five years of marriage ! He isn't a great actor for nothing, is he? » (728).

Tout au long de l'intrigue, le discours de Mary, qui se caractérise par une construction analeptique, est invariablement tendu vers la scène de théâtre, comme le point de rencontre où se nouent toutes les tensions de la pièce. C'est en effet le lieu de la rencontre entre Mary et Tyrone, lorsque Mary, alors étudiante au Couvent vit Tyrone, en coulisses, après la représentation d'une pièce sur la révolution française dans laquelle il incarnait le rôle d'un noble. C'est ainsi un sentiment mêlé de nostalgie et d'amertume qui engage le souvenir de cette rencontre :

MARY – (*bitterly*) You're a sentimental fool. What is so romantic about that first meeting between a silly romantic schoolgirl and a matinee idol? You were much happier before you knew he existed, in the Convent when you used to pray to the Blessed Virgin. (779)

La scène de théâtre et la vie d'acteur ont, à partir de cette rencontre, façonné l'existence de la famille. Mary évoque le souvenir d'une vie instable et nomade, de ville en ville, d'hôtel en hôtel, cadencée par le rythme éreintant des tournées. C'est cette vie inconsistante, qu'elle oppose au foyer traditionnel dont elle rêvait, qu'elle rend responsable de la mort de son fils Eugene, né avant Edmund⁶²⁷.

Sans le vouloir, le personnage de Mary fait aussi figure de metteur en scène : ses faits et gestes conditionnent les mots des autres personnages, leur positionnement, ainsi que leur absence/ présence sur scène. La maison devient pour les hommes le lieu où la réalité les saisit avec violence – d'où l'absence prolongée du père et des fils qui retardent le plus possible le retour au foyer – tandis qu'elle devient pour Mary le lieu où elle se met en scène. En incarnant un rôle facilité par la prise de morphine, Mary se sert du théâtre comme point de fuite. Or loin

⁶²⁷ Les tensions sont antérieures au lever du rideau. La construction analeptique de la pièce – qui apparaît plus particulièrement dans le discours de Mary, plus ancré encore que les autres dans le passé – révèle l'origine des tensions. La reconstruction du passé nous permet de comprendre les circonstances de la mort de Eugene, le fils cadet. Voulant accompagner Tyrone en tournée, Mary confia à la nourrice le jeune Jamie et Eugene, nouveau-né. Malgré les recommandations de Mary à Jamie, alors atteint de la rougeole, de ne s'approcher du bébé sous aucun prétexte, Jamie outrepassa les instructions de sa mère. A la mort de Eugene, les époux Tyrone voulurent avoir autre enfant, mais la naissance d'Edmund occasionna des souffrances physiques qui furent traitées avec de la morphine, marquant les débuts de la dépendance de Mary, dont les épisodes sont relatés par les hommes durant la pièce.

de s'éloigner de la scène de théâtre familiale où se joue le drame des Tyrone, Mary braque les projecteurs sur elle-même. C'est notamment le cas au début de l'acte 4, où Tyrone et Edmund, seuls dans le séjour, entendent les pas de Mary à l'étage, qui symbolisent l'agitation due à la prise de morphine :

EDMUND – (...) You can't accuse me of not knowing Shakespeare. Didn't I win five dollars from you once when you bet me I couldn't learn a leading part of his in a week, as you used to do in stock in the old days. I learned Macbeth and recited it letter perfect, with you giving me the cues.

TYRONE – (*approvingly*) That's true. So you did. (*He smiles teasingly and sighs*) It was a terrible ordeal, I remember, hearing you murder the lines. I kept wishing I'd paid over the bet without making you prove it. (*He chuckles and Edmund grins. Then he starts as he hears a sound from upstairs – with dread*) Did you hear? She's moving around. I was hoping she'd gone to sleep.

EDMUND – Forget it! How about another drink? (*He reaches out and gets the bottle, pours a drink and hands it back. Then with a strained casualness, as his father pours a drink*) When did Mama go to bed? (799)

Cet extrait montre la place centrale du théâtre dans les souvenirs, mais aussi la manière dont les errances de Mary à l'étage viennent interrompre le moment de complicité entre le père et le fils et encouragent la prise d'alcool. On note l'abondance du jeu et des substituts dans lesquels les personnages se réfugient pour éviter d'affronter une réalité qui les accable. Jeu d'acteur, jeux de rôle, jeu de cartes, jeu de piano sont, dans la pièce, autant d'écrans entre soi et les autres. La polysémie du mot « play », désignant à la fois le jeu de l'acteur et le jeu de cartes, apparaît dans l'acte 4, dans la question plusieurs fois répétée par Tyrone : « Whose play is it ? ». L'autobiographie déguisée d'O'Neill est-elle-même un jeu de travestissement de la réalité qui sert à adoucir le contact avec la vérité. Ainsi, au lieu d'en faire une pièce autobiographique, O'Neill maquille le souvenir sous les traits de la fiction. Manifeste sur le théâtre, testament, drame familial, pour le dramaturge Tony Kushner, *Long Day's Journey Into Night* intègre une réflexion sur le théâtre et la famille : « The play is about actors, about the theatre, it is a theatrical manifesto as much as it is a gravestone or a resurrection or the definitive family drama or an indictment of the marketplace or a definitive drama of American immigrant life, or anything else. »⁶²⁸.

Le traitement, sur un même plan, de la famille et du théâtre permet de comprendre l'origine de la contradiction qui s'installe dans le théâtre d'O'Neill dès l'œuvre de jeunesse. A travers Tyrone, l'acteur vedette, passé à côté d'une brillante carrière d'acteur par cupidité, Jamie, l'acteur qui subsiste grâce à la réputation de son père, lequel le qualifie de « Broadway

⁶²⁸ Tony Kushner, « The Genius of O'Neill », *The Eugene O'Neill Review*, Vol. 26 (2004) Penn State University Press, 256.

loafer » (758), Edmund, l'auteur en devenir et en quête de reconnaissance et Mary, qui attribue tous les drames familiaux à la scène de théâtre comme le lieu du déchirement, O'Neill indique que le théâtre fait partie intégrante des personnages et coule dans leurs veines. Mary elle-même qui rejette le théâtre avec fermeté, se trouve à la fin de l'acte 4 mise sur le devant de la scène, sous le regard pétrifié des autres personnages et par conséquent, actrice d'un drame qu'elle met en scène. Or O'Neill, qui à l'instar de Mary, rejette Broadway et le théâtre américain dans son ensemble, montre dans *Long Day's Journey Into Night* l'impossibilité de se défaire de la scène. Au moment où il écrit cette pièce, le théâtre en tant que communauté – telle qu'elle existait à l'époque des Provincetown Players – n'est plus possible. Pourtant, même si en l'absence de production, la scène, dans sa matérialité (les planches de l'espace scénique, les acteurs, les décors), n'est plus possible, le théâtre ne cesse d'habiter le texte. Au moment même où il choisit de se désengager de la scène américaine et déclare s'adresser de préférence à un public de lecteurs, O'Neill produit une pièce qui traduit avec plus de force son affiliation au medium théâtral.

La déchirure du souvenir

Les pièces de l'œuvre tardive sont dédiées au souvenir et nous renvoient irrémédiablement au passé. Avec une mise en scène épurée, des décors minimalistes, une concentration du temps et du lieu de l'action et un nombre limité de personnages sur scène, les dernières pièces (*Long Day's Journey Into Night* et *a Moon for the Misbegotten*) se resserrent sur l'individu en privilégiant des thématiques personnelles et intimes. Le recentrement de l'action sur l'individu signale le retour vers une construction similaire à celle des pièces en un acte des débuts, intéressées par l'exploration d'une « tranche de vie ». L'exploration de thématiques personnelles, détachées d'un contexte social déterminé, dévoile un repli sur soi. La place prépondérante du passé dans les pièces de l'œuvre tardive fait intervenir deux aspects : la présence d'un théâtre autobiographique, à l'intérieur duquel nous avons mis en évidence le métadrame autobiographique (le théâtre dans le théâtre) et l'écriture testamentaire qui autorise la confession car elle s'adresse à la postérité. Evoquant le contexte qui encadre la publication/production des pièces de l'œuvre tardive, Robert Dowling fait

référence à ce qu'il appelle « the drama behind the drama »⁶²⁹. La fin de la carrière de l'auteur, ainsi que les années qui suivent sa mort, donnent en effet lieu à quelque chose qui s'apparente à un « drame derrière le drame ». Avec la destruction des pièces du cycle et l'interdiction de publier et produire la pièce avant 1978, O'Neill se fait metteur en scène de l'œuvre tardive. A sa mort, sa femme Carlotta prend en charge l'œuvre léguée par O'Neill et l'on assiste, comme le suggère Dowling, à « un drame derrière le drame », à travers la violation des vœux de l'auteur. Personnage de l'ombre du vivant de son mari, Carlotta joue à la mort d'O'Neill un rôle clé dans le devenir des pièces inédites. Le contexte et les consignes qui accompagnent le testament étendent le drame au-delà du texte ; le « drame derrière le drame » nous montre que l'œuvre tardive n'a pas besoin du théâtre pour se mettre en scène.

L'œuvre de la maturité voit émerger un théâtre autobiographique, un mariage qui ne va pas nécessairement de soi. Si comme l'indique Geneviève Jolly, « a priori, le théâtre pourrait paraître étranger au genre autobiographique »⁶³⁰, c'est qu'il est possible de trouver une confusion du « je » sur scène avec le « je » de l'auteur. Par définition, le « je » de l'acteur sur scène, énonciateur du texte, pose problème lorsqu'il désigne celui de l'auteur. Patrice Pavis souligne également cette ambiguïté : « Paradoxalement, le fait d'avoir sur scène la vraie personne de l'acteur, rend le processus d'autobiographie, de dénudation, suspect et artificiel, ou du moins invraisemblable »⁶³¹. Parmi les formes de l'autobiographie scénique, Pavis propose celle du jeu avec l'identité. Nous pouvons appliquer cette forme au théâtre autobiographique d'O'Neill qui joue délibérément sur l'ambiguïté du double auteur/personnage. O'Neill ne va pas jusqu'au bout du « pacte autobiographique » pour reprendre la terminologie de Philippe Lejeune, dans le sens où il masque les identités des personnages inspirés de la famille O'Neill. Pourtant, ce sont bien les membres de sa propre famille qui se cachent derrière les Tyrone : Ella O'Neill derrière Mary Tyrone, l'auteur lui-même derrière Edmund Tyrone, qui a pris le nom du fils défunt (nommé Edmund dans les faits et non Eugene). L'effet de distanciation produit par cette autobiographie travestie reflète la démarche paradoxale de l'auteur, qui vise à être reconnu sans toutefois avouer qu'il s'agit de soi.

Plus qu'un théâtre autobiographique, on peut parler chez O'Neill de théâtre confessionnel, à l'image des *Confessions* de Rousseau, publiées à titre posthume. Si *Long*

⁶²⁹ Robert Dowling, *Critical Companion to Eugene O'Neill: A Literary Reference to His Life and Work*, *op.cit.*, 271.

⁶³⁰ Geneviève Jolly, « Théâtre et autobiographie : théorie et exemples », in *Le propre de l'écriture de soi*, sous la direction de Françoise Simonet-Tenant, Paris : Téraèdre, 2007, 99.

⁶³¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit.*, « Théâtre autobiographique », 361.

Day's Journey Into Night peut s'analyser comme une confession testamentaire, il s'agit aussi d'une confession dans la confession, puisque chaque personnage à l'intérieur de la pièce se soumet à cet exercice. Judith E. Barlow met en évidence un schéma confessionnel⁶³² dans les pièces de l'œuvre tardive (Hickey/ Parritt dans *The Iceman Cometh*, Jamie dans *Long Day's Journey Into Night* et Jim dans *A Moon for the Misbegotten*), qui consiste à libérer le personnage du poids de la culpabilité qu'il porte. La confession et le repentir des personnages dans ces trois pièces s'associent à la démarche d'O'Neill qui vise, ainsi qu'il le décrit dans la dédicace de *Long Day's Journey Into Night* à Carlotta, à « affronter ses morts » (« face my dead at last »).

Théâtre confessionnel dans lequel l'auteur, derrière ses personnages, se met à nu, ou théâtre de l'intime. A l'image de Strindberg qui a fourni un modèle d'inspiration sans cesse rappelé par la critique, O'Neill consacre les dernières pièces de sa carrière à un « théâtre intime » dans lequel il s'écrit et met en scène les siens et leurs confessions. Comme l'autobiographie qui, au théâtre, ne va pas de soi, la notion d'intimité pourrait à première vue sembler incompatible avec la scène de théâtre. C'est ce que suggère Yves Chevrel :

L'étymologie même de théâtre rappelle une évidence : lieu où on voit, lieu d'où on voit, le théâtre a pour fonction de réunir des gens qui regardent et des gens qui sont regardés ; l'action dramatique, quelle qu'elle soit, est offerte aux regards des spectateurs. Or la présence même de spectateurs, dans quelque espace que ce soit (...) paraît suffire à invalider d'emblée toute intimité.⁶³³

Chez O'Neill, la mise en scène participe à la fabrication d'une atmosphère intime, permettant de résoudre le lien *a priori* problématique entre « théâtre » et « intimité ». Le théâtre de l'intime conçu par O'Neill est un théâtre qui vise à plonger dans l'obscurité qui, par analogie, évoque les profondeurs du moi. Le long voyage « du jour à la nuit » dont il est question dans *Long Day's Journey Into Night* est un voyage métaphorique qui emmène le lecteur-spectateur dans l'intimité des personnages. L'éclairage joue aussi un rôle dans la construction métaphorique du voyage intime auquel l'auteur nous invite. Pavis rappelle le rôle de la lumière dans la construction dramatique :

La lumière intervient dans le spectacle ; elle n'est pas simplement décorative, mais participe à la production de sens du spectacle. (...) Située à l'articulation de l'espace et du

⁶³² Judith E. Barlow, *Final Acts. The Creation of Three Late O'Neill Plays*, Athens: The University of Georgia Press, 1985, 142.

⁶³³ Yves Chevrel : « Strindberg à la recherche d'un théâtre de l'intimité : de *Fröken Julie* à l'*Intima Teatern* », in *Ecriture de la personne. Mélanges offerts à Daniel Madélnat*. Etudes réunies et présentées par Simone Bernard Griffiths, Véronique Gély et Anne Tomiche, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, 113.

temps, la lumière est un des énonciateur principaux de la mise en scène, car elle commente toute la représentation et même la constitue, en en marquant le parcours.⁶³⁴

Dans la pièce, la lumière contribue à moduler l'atmosphère et signaler les changements qui se mettent en place du point de vue de l'action dramatique. On peut opposer la représentation jouée de la maison familiale dans l'acte 1, dans laquelle la lumière pénètre et inonde les pièces (« *Sunshine comes through the windows at right* » 717) à la diminution progressive de l'intensité lumineuse dans l'acte 2 (« *No sunlight comes into the room now through the windows at right* » 743) et dans l'acte 3 (« *Dusk is gathering in the living room, and early dusk due to the fog which has rolled in from the Sound and is like a white curtain drawn down outside the windows* » 772) qui correspond à la préparation des confessions. Dans l'acte 4, la lumière naturelle s'est évanouie pour faire place à l'obscurité qui envahit l'intérieur de la maison, faiblement éclairée par une seule ampoule (« *The lamp in the front hall as been turned out, so that no light shines through the front parlor. In the living room only the reading lamp on the table is lighted.* » 792). L'éclairage joue ici véritablement un rôle puisqu'il ne permet pas seulement de mesurer le passage du temps, mais bel et bien de révéler les secrets enfouis. Lorsque la nuit tombe, la parole se libère et les personnages lèvent le voile sur leurs secrets. L'obscurité apparaît presque comme une condition à la confession ; l'acte 4 commence par la demande de James Tyrone à Edmund d'éteindre la lumière : « Turn that light out before you come in » (792). De même dans *A Moon for the Misbegotten*, la lumière intervient dans le déroulement de l'action dramatique. On peut voir, outre la dimension poétique du clair de lune, une dimension picturale dans la composition scénique qui joue sur la création d'un clair obscur : la lune offre un éclairage doux, tamisé, propice au développement d'une atmosphère intime, mais elle révèle en même temps les secrets obscurs, la face la plus sombre de Jim.

La construction analeptique de la pièce, par laquelle les personnages reconstruisent le passé à travers le filtre de la mémoire et du souvenir, marque la prééminence du passé. Ainsi, dans *Long Day's Journey Into Night*, le passé cristallise le présent et le futur, ainsi que le rappelle Mary : « The past is the present, isn't it ? It is the future, too. » (765). L'écriture autobiographique qui implique une reconstruction de soi à travers un retour vers le passé, sert de support à la reconstruction du souvenir, mais elle illustre par ailleurs le mouvement caractéristique de l'œuvre tardive qui regarde en arrière⁶³⁵. Ce retour aux origines donne lieu à

⁶³⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op.cit.*, « Eclairage », 111.

⁶³⁵ On peut opposer ce regard en arrière caractéristique de l'œuvre tardive, au reste du corpus, projeté vers l'avant, vers le futur.

la dichotomie entre Broadway, c'est-à-dire le théâtre américain populaire du début du XXe siècle incarné par James Tyrone et l'univers littéraire et culturel d'Edmund⁶³⁶ qui traduit une volonté de s'affranchir de l'ordre *mainstream*. C'est sur une telle opposition que le théâtre des débuts se construit.

Le traitement du souvenir ainsi que l'écriture autobiographique permettent un parallèle avec les pièces d'Arthur Miller et de Tennessee Williams. Entre 1946 où *The Iceman Cometh* est produite pour la première fois sur la scène américaine et 1957, année de production de *A Moon for the Misbegotten* (précédée en 1956 de celle de *Long Day's Journey Into Night*), on observe la concurrence des pièces avec celles de voix émergentes. O'Neill, disparu de la scène publique depuis l'échec de *Days Without End* en 1934, n'est plus le dramaturge dominant à Broadway et de nouveaux auteurs, comme Arthur Miller et Tennessee Williams, font leur entrée sur la scène américaine. Il importe donc de replacer la production des pièces de l'œuvre tardive par rapport à celle de ces nouveaux talents. Les années 1940 et 1950 voient émerger des pièces majeures dans l'histoire du théâtre américain : *The Iceman Cometh* (1946, précédée, un an plus tôt de *The Glass Menagerie* (1945)), *A Streetcar Named Desire* (1949), *Death of a Salesman* (1949), *Long Day's Journey Into Night* (1956), *Cat on a Hot Tin Roof* (1956), *A Moon for the Misbegotten* (1957). Avant sa mort, O'Neill, un auteur déclassé, oublié de Broadway, écrit des pièces qui offrent de nombreuses résonances avec celles des nouvelles voix du théâtre américain. On y trouve le même regard nostalgique vis-à-vis du passé, qui contient la critique sous-jacente de la société américaine.

A l'image de Willy Loman dans *Death of a Salesman* (1949), les personnages de *Long Day's Journey Into Night* et de *A Moon for the Misbegotten* dialoguent avec le passé et leurs souvenirs. Si O'Neill exprime de la nostalgie vis-à-vis d'une communauté artistique issue de sa jeunesse, le souvenir familial expose une plaie ouverte. Comme O'Neill dans les pièces de l'œuvre tardive, dans *Death of a Salesman*, Miller met en relation souvenir et culpabilité. Chez lui, le « souvenir involontaire » – ainsi que le nomme Peter Szondi⁶³⁷ après Proust – fait surface indépendamment de la volonté du personnage et les visions du passé se mêlent à celle du présent pour fusionner avec la réalité de l'action en cours. Cette résurgence involontaire du passé intervient avec une fréquence accrue et marginalise Willy Loman qui passe pour un

⁶³⁶ Cette opposition entre la culture du père et la culture du fils suit la progression de l'intrigue au travers des nombreuses citations qui parcourent le texte, mais elle est également perceptible dans le décor même qui laisse apparaître des oppositions littéraires et idéologiques renfermées dans la bibliothèque du fils (qui contient les ouvrages de Balzac, Zola, Stendhal, Schopenhauer, Nietzsche, Marx, Engels, Kropotkin, Stirner, Ibsen, Shaw, Strindberg, Swinburne, Rossetti, Wilde, Dowson et Kipling) et celle du père (Dumas, Hugo, Lever, Shakespeare, Hume, Thiers, Smollett, Gibbon).

⁶³⁷ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne, op.cit.*, 144.

personnage excentrique. Au début de la pièce, il raconte comment, en route pour la Floride au volant de sa voiture, ses pensées se sont mises à vagabonder : « And then all of a sudden I'm goin' off the road! I'm tellin' ya, I absolutely forgot I was driving (...) I have such thoughts, I have such strange thoughts. »⁶³⁸. Tout au long de la pièce, ses souvenirs jaillissent de manière autonome et quittent l'axe principal tracé par l'action en cours. Ces incursions hors route ne sont pas sans danger puisqu'elles compromettent l'interaction de Willy Loman avec les personnages qui appartiennent au présent. Peter Szondi analyse le mode par lequel Miller introduit le souvenir dans *Death of a Salesman* :

A la différence de la procédure judiciaire ibsénienne, le souvenir est pleinement réalisé dans la forme, sans qu'il soit besoin d'en parler. Le héros regarde celui qu'il est dans le passé, il est le sujet qui se remémore, et donc accueilli dans la subjectivité formelle de l'œuvre. La scène n'en montre que l'objet épique : le sujet remémoré lui-même, le commis-voyageur dans le passé, en train de parler avec les membres de sa famille. Ceux-ci ne sont plus des *dramatis personae* autonomes, mais ils apparaissent dans leur rapport au sujet central, tout comme les figures projetées sur écran du théâtre expressionniste.⁶³⁹

Death of a Salesman fonctionne sur un mode opératoire différent de *Long Day's Journey Into Night*, où le lexique du souvenir et de la mémoire (à travers la récurrence des termes « remember », « remind », « forget ») accapare le dialogue et devient un sujet de réflexion à part entière. Chez O'Neill, le souvenir n'est pas simplement le moyen par lequel les personnages accèdent au passé ; c'est aussi un sujet qui est discuté et débattu entre les personnages, comme le montre le passage suivant entre Mary et Edmund. Alors qu'elle ressasse le passé – l'avarice du père, le foyer qui, à ses yeux, n'a rien de chaleureux – Edmund l'interrompt pour lui rappeler ses propres responsabilités :

EDMUND – (*irritably*) Oh Mama, forget it! Who cares? Jamie and I would be bored stiff. And about the Old Man, what's the use of talking, you can't change him.
 MARY – (*mechanically rebuking*) Don't call your father the Old Man. You should have more respect. (*then dully*) I know it's useless to talk. But sometimes I feel so lonely. (*Her lips quiver and she keeps her head turned away.*)
 EDMUND – Anyway, you've got to be fair, Mama. It may have been all his fault in the beginning, but you know that later on, even if he'd wanted to, we couldn't have had people here – (*He flounders guiltily*) I mean, you wouldn't have wanted them.
 MARY (*wincing – her lips quivering pitifully*) Don't. I can't bear having you remind me.
 EDMUND – Don't take it that way! Please Mama! I'm trying to help. Because it's bad for you to forget. The right way is to remember. So you'll always be on your guard. You'll know what's happened before. (*miserably*) God, Mama, you know I hate to remind you. I'm doing it because it's been so wonderful having you home the way you've been, and it would be terrible – (*LDJ, 739*)

⁶³⁸ Arthur Miller, *Death of a Salesman*, *op.cit.*, 163.

⁶³⁹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, *op.cit.*, 145.

Le souvenir est aussi intimement lié au non-dit. L'extrait montre de quelle manière le souvenir est refoulé, censuré, ou comment il est explicitement évoqué sans pouvoir être nommé. Ici, le souvenir dont il est question est la dépendance de Mary à la morphine, or l'allusion se fait sans que le mot soit prononcé. La manifestation du souvenir est différente chez Miller. Comme le suggère Szondi, chez Miller, le souvenir n'a pas besoin d'être nommé et la mise en scène se charge de mettre en lumière la porosité des frontières entre présent et passé. On le voit dans les didascalies présentes à l'ouverture de la pièce :

*Whenever the action is in the present the actors observe the imaginary wall-lines, entering the house only through its door at the left. But in the scenes of the past these boundaries are broken, and characters enter or leave a room by stepping "through" a wall onto the forestage.*⁶⁴⁰

Dans *Long Day's Journey Into Night*, la résurgence du souvenir se fait de manière artificielle, par la prise d'alcool et de morphine. Chez Miller, chaque fragment de souvenir signale la conscience coupable de Willy Loman et nous aide à assembler les pièces afin de reconstituer l'épisode qui conditionne le regard que porte Biff aujourd'hui sur son père. Cette technique cinématographique du flash back permet d'éclairer le présent et de comprendre les tensions entre le père et le fils, dont l'origine est située dans le passé. *Long Day's Journey Into Night* fait intervenir deux types de souvenir : le souvenir chargé de culpabilité, de remords et d'accusations et le souvenir innocent de Mary, qui devance la rencontre avec James O'Neill et de fait, l'histoire familiale dans laquelle se glissent les souvenirs douloureux. Alors que Miller fait dialoguer présent et passé, que le passé, via ce que Peter Szondi nomme « le souvenir involontaire » surgit sous les yeux de Willy Loman, qui interagit avec les *dramatis personæ* du passé, chez O'Neill, le passé devient présent, comme l'annonce Mary dès le début de la pièce (« The past is the present, isn't it ? » 765). Tandis que les prises de morphine s'intensifient, Mary remonte le cours du souvenir et dérive jusqu'au point où le présent ne peut plus la toucher.

La douleur associée à la mémoire reparaît avec violence dans *A Moon for the Misbegotten* où Tyrone, personnage maudit, porte le poids écrasant du souvenir qui rappelle à sa conscience l'acte coupable dont il est l'auteur. Faisant écho aux mots de Mary lorsqu'elle dit que le présent et le passé ne font qu'un, dans *A Moon for the Misbegotten*, Jim confie à Josie : « There is no present or future – only the past happening over and over again – now. You can't get away from it. » (920). La confession et le souvenir font œuvre de résistance. A l'image de ses personnages scindés entre le désir d'oublier et le poids du passé qui s'impose à

⁶⁴⁰ Arthur Miller, *Death of a Salesman*, *op.cit.*, 161.

la mémoire blessée, l'auteur semble lutter contre un souvenir trop lourd à porter mais dont l'aveu est intolérable. Les paradoxes de la confession dans *A Moon for the Misbegotten* et *Long Day's Journey Into Night* mettent en scène cette déchirure du souvenir. Autobiographies testamentaires, les dernières pièces de l'œuvre tardive attestent de la mémoire douloureuse du passé, d'où la volonté de l'auteur de ne se dévoiler au public qu'à titre posthume.

Comme O'Neill, Tennessee Williams se livre à l'écriture autobiographique dans *The Glass Menagerie* (1945) largement inspirée d'éléments appartenant à son passé familial. Présentée comme « a memory play », c'est une pièce dans laquelle la voix du narrateur, Tom, fait écho à celle de l'auteur. On pourrait associer la fragilité du souvenir chez O'Neill ainsi que la fragilité de l'équilibre familial qui repose sur la promesse de Mary (une promesse brisée, rompue dès le début de la pièce), à la métaphore de la ménagerie de verre choisie par Williams. Dans les notes destinées à la production de la pièce, Williams explicite la signification et la portée symbolique de la figurine de verre qui soutient l'idée de la contradiction :

When you look at a piece of delicately spun glass you think of two things: how beautiful it is and how easily it can be broken. Both of those ideas should be woven into the recurring tune, which dips in and out of the play as if it were carried on a wind that changes. It serves as a thread of connection and allusion between the narrator with his separate point in time and space and the subject of his story. Between each episode it returns as reference to the emotion, nostalgia, which is the first condition of the play. It is primarily Laura's music and therefore comes out most clearly when the play focuses upon her and the lovely fragility of glass which is her image.⁶⁴¹

La métaphore du verre cassant, qui se brise et dont les éclats symbolisent la blessure psychologique de Laura, n'est pas étrangère au souvenir douloureux mis en scène chez O'Neill. Comme Williams qui fait coexister l'opposition entre la beauté du verre et sa fragilité, O'Neill construit ses pièces dédiées au souvenir des absents sur la contradiction entre la douleur et la culpabilité causée par le souvenir et l'espoir entretenu par la mémoire. Le dénouement des pièces d'O'Neill repose sur l'ambiguïté du souvenir, qui met en lumière le principe oxymorique de « hopeless hope ». Dans *Long Day's Journey Into Night*, la dernière scène illustre l'impuissance des hommes face à Mary, dont la rechute est à présent sans retour. Le dernier monologue de Mary qui conclut la pièce met en évidence le souvenir des jours heureux lorsqu'elle était au Couvent. Puis, dit-elle, un événement est survenu : « Then in the spring something happened to me. Yes, I remember. I fell in love with James Tyrone and I was so happy for a time. » (828). Même si l'expression « for a time » marque le

⁶⁴¹ Tennessee Williams, *The Glass Menagerie*, in *Plays 1937-1955* [1945], New York: The Library of America, 2000, Production Notes, 396-97.

caractère temporaire du bonheur, l'auteur choisit de fermer le rideau à l'endroit précis qui correspond à la fois un épisode heureux « so happy » dans la vie de Mary et à l'instant à partir duquel les drames et les souffrances surgissent. De même dans *A Moon for the Misbegotten*, au petit matin, pour la première fois, le souvenir ne laisse pas pour Tyrone l'empreinte du remords et de la répulsion : « TYRONE – I do remember! I'm glad I remember! I'll never forget your love » (944). Pourtant, si comme dans l'extrait précédent, le souvenir est associé au bonheur et au sentiment amoureux, dans les deux pièces, à l'instar du verre brisé chez Williams, la blessure est toujours visible.

« Stammering is the eloquence of us fog people » : le bégaiement poétique

Long Day's Journey Into Night est un miroir dans lequel se réfléchit l'importance et l'omniprésence du théâtre dans la vie d'O'Neill, mais il s'agit aussi d'un retour au langage poétique exploité dans les pièces de l'œuvre de jeunesse. L'œuvre tardive offre en ce sens un dialogue avec les pièces du début (notamment les pièces marines du cycle Glencairn), avec lesquelles elle présente une résonance poétique. Dans la pièce, c'est la figure de jeunesse de l'auteur, dans l'Amérique de 1912, qui donne voix à ce langage. L'auteur adulte donne la parole à son double de jeunesse, derrière lequel se cache l'œuvre des années 1910 caractérisée par le développement d'un théâtre qui se veut porteur d'une expression lyrique. On considèrera plus particulièrement l'acte 4, dans lequel les voix du poète se libèrent : le dernier acte délivre un lyrisme que l'on peut isoler du reste de la pièce. Si le langage poétique d'Edmund est commenté par Jamie dans l'acte 1 (« Some of the poems and parodies he's written are damned good. », 733), l'acte 4 donne libre cours à cette quête. Le dernier acte se singularise du reste de la pièce et pourrait être envisagé, de manière autonome, comme une pièce en un acte. La convocation des voix poétiques en fait un acte à part, qui ainsi isolé nous renvoie aux pièces courtes des débuts. L'auteur y déploie un langage qui isole les images, dans une démarche comparable à celle de la poésie imagiste. L'acte 4 rassemble et fait dialoguer les voix ; O'Neill procède par collage en intégrant la voix des poètes et la sienne, à travers celle d'Edmund :

EDMUND – To hell with sense! We're all crazy. What do we want with sense? (*He quotes from Dowson sardonically.*)
 “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.”

(*staring before him*) The fog was where I wanted to be. Halfway down the path you can't see this house. You'd never know it was here. Or any of the other places down the avenue. I couldn't see but a few feet ahead. I didn't meet a soul. Everything looked and sounded unreal. Nothing was what it is. That's what I wanted – to be alone with myself in another world where truth is untrue and life can hide from itself. (795-96)

Ici les mots de Dowson offrent une caisse de résonance à ceux d'Edmund. L'extrait « Vitae Summa Brevis » (1896) de Dowson s'emboîte dans la parole d'Edmund et vient combler les apories d'un discours en quête de poésie. La démarche d'Edmund consiste à reconstruire son propre langage poétique à partir de la vision de Dowson (« Out of a misty dream /Our path emerges for a while, then closes/Within a dream »), pour accéder à une vision qui lui est propre (« The fog was where I wanted to be. Halfway down the path you can't see this house. »). Tout au long de l'acte 4, Edmund, mais aussi Tyrone et Jamie, empruntent les mots des autres, de sorte que le discours des personnages se double des textes canoniques, comme ceux de Dowson, Shakespeare, Baudelaire et Kipling. L'emprunt aux textes trace aussi la frontière entre l'héritage classique de James Tyrone, qui revient sans cesse à Shakespeare et les références d'Edmund, qui allient socialisme, décadence et matérialisme historique. Tyrone critique les influences philosophiques et littéraires de son fils :

TYRONE – That damned library of yours! (*He indicates the small bookcase at rear.*) Voltaire, Rousseau, Schopenhauer, Nietzsche, Ibsen! Atheists, fools and madmen! And your poets! This Dowson, and this Baudelaire, and Swinburne and Oscar Wilde, and Whitman and Poe! Whoremongers and degenerates! Pah! When I've three good sets of Shakespeare there (*he nods at the large bookcase*) you could read. (799)

A la stature classique de Shakespeare, Edmund oppose un penchant pour les auteurs décadents comme Dowson, Baudelaire, Swinburne et Rossetti. Dans *Long Day's Journey Into Night* et *A Moon for the Misbegotten*, ces auteurs, abondamment cités, occupent le devant de la scène. Tout comme le recours anachronique aux formes dialectales dans *The Iceman Cometh* et dans les pièces du cycle long, la présence du décadentisme, une esthétique fin-de-siècle, place l'auteur – derrière Edmund – en décalage avec une esthétique moderniste.

L'impossibilité du présent contenue dans la pièce se loge aussi dans un ancrage esthétique qui appartient au passé. Comme Richard dans *Ah, Wilderness!*, Edmund constitue

le double de jeunesse de l'auteur, qui fait renaître des goûts littéraires emblématiques des années bohèmes. Si la pièce est dédiée aux absents, à la famille dont les membres ne sont plus, elle est aussi un poème adressé à la bohème des années 1910. Les auteurs préraphaélites, tels que Swinburne et Rossetti, reflètent la décadence et l'esprit rebelle qui anime Greenwich Village durant la première décennie du XXe siècle. Ainsi le théâtre d'O'Neill dans les pièces de l'œuvre tardive n'est plus marqué par un esprit de révolte et de contestation qui se traduit par une écriture politiquement engagée ; il témoigne de la survivance d'auteurs qui, au moment où O'Neill écrit son testament autobiographique, paraissent le mieux exprimer son pessimisme et son goût du déclin. La fascination morbide liée aux auteurs décadents doit être aussi rattachée à la projection posthume de l'écriture. La parole d'Edmund est habitée par la thématique de la mort. On voit se superposer la figure d'Edmund, atteint d'une maladie susceptible de le condamner et celle de l'auteur, à l'approche de la mort, qui attend que sonne le glas.

L'assemblage de voix dans l'acte 4 offre une construction comparable au poème moderniste de Hart Crane, « The Bridge » (1930). O'Neill et Crane sont deux auteurs qui, au-delà de leur amitié, sont unis par le motif marin. Chez Crane comme chez O'Neill, la mer et le voyage s'invitent dans l'écriture. Les auteurs sont aussi unis par une obsession de la mort qui les hante. Crane se suicidera à l'âge de 32 ans en se jetant dans la mer des Antilles. En 1925, il demande à O'Neill de préfacer son recueil *White Buildings*. O'Neill accepte d'abord, esquisse un brouillon, puis il estime qu'il n'est pas qualifié pour rédiger un texte à la hauteur du recueil. C'est finalement le poète Allen Tate qui préface le recueil qui paraît en 1926. La préface ébauchée par O'Neill subsiste cependant et met en lumière l'importance du motif marin chez Crane. « In Crane's sea-poems, Voyages, in allusions to the sea throughout his work, there is something of Melville's intense brooding on the mystery of "the high interiors of the sea" »⁶⁴², écrit O'Neill. Pour Robert Combs, on trouve dans la mer et l'alcool des liens qui unissent la poésie de Crane et celle d'O'Neill: « The sea and all its liquid avatars in Crane and O'Neill, including alcohol is the magic in the poetry and plays: enchantment, transformation, Eros, the unconscious, love and death. »⁶⁴³. Le lien entre eux est probablement le plus fort dans *Long Day's Journey Into Night*, où O'Neill emprunte des

⁶⁴² Eugene O'Neill, cité dans Marc Simon, « Eugene O'Neill's Introduction to Hart Crane's "White Buildings": Why he "would have done it in a minute but ... » , *The Eugene O'Neill Review*, Vol. 15, No.1, (Spring 1991), Penn State University Press, 50.

⁶⁴³ Robert Combs, « Affinities Between the Poetry of Hart Crane and the Plays of Eugene O'Neill », *The Eugene O'Neill Review*, Vol. 27 (2005), Penn State University Press, 59.

techniques comparables à celle du montage chez le poète. La section 3 « Cutty Sark » du poème « The Bridge » de Crane met en évidence ce procédé :

I met a man in South Street, tall –
a nervous shark tooth swung on his chain.
His eyes pressed though green glass
– green glasses, or bar lights made them
so –

shine –
GREEN–
eyes–
stepped out – forgot to look at you
or left you several blocks away –

in the nickel-in-the-slot piano jogged
“Stamboul Nights” – wearing somedody’s nickel – sang –
O Stamboul Rose – dreams weave the rose!

Murmurs of Leviathan he spoke,
and rum was Plato in our heads ...

“It’s the S.S. *Ala* – Antwerp – now remember kid
To put me out at three she sails on time. (...)”⁶⁴⁴

« Cutty Sark » s’organise autour du montage de plusieurs voix : celle du poète, celle du marin et la mélodie « Stamboul Nights » qui scande la section. Si « The Bridge » est un poème que l’on imagine nourri par des textes préexistants, inspiré des marins chez Melville, ou de ceux d’O’Neill dans les pièces marines des années 1910, O’Neill utilise *Long Day’s Journey Into Night* comme un miroir tendu aux pièces marines des débuts. Dans l’acte 4, il utilise, à la manière de Crane, un effet de collage qui met en lumière les artifices du texte qui s’enrichit et se nourrit d’autres voix. C’est Edmund – la doublure de jeunesse de l’auteur – qui souligne les limites du texte qui se construit sur les mots qu’il emprunte aux autres, à l’image, dit-il du « type qui cherche toujours à vous taper une cigarette »⁶⁴⁵ :

EDMUND – (...) You’ve just told me some high spots in your memories. Want to hear mine? They’re all connected with the sea. Here’s one. When I was on the Squarehead square rigger, bound for Buenos Aires. Full moon in the Trades. The old hooker driving fourteen knots. I lay on the bowsprit, facing astern, with the water foaming into spume under me, the masts with every sail white in the moonlight, towering high above me. 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! (...)

TYRONE – (*stares at him, impressed*) Yes, there’s the makings of a poet in you all right. (...)

EDMUND – (*sardonically*) The *makings* of a poet. No I’m afraid I’m like the guy who is always panhandling for a smoke. He hasn’t even got the makings. He’s got only the habit.

⁶⁴⁴ Hart Crane, « The Bridge », in *The Complete Poems of Hart Crane*, ed. Marc Simon, New York: Liveright, 2001, 71.

⁶⁴⁵ Traduction française de Françoise Morvan, *Long voyage du jour à la nuit*, Paris : L’Arche, 1996, 153.

I couldn't touch what I tried to tell you just now. That's the best I'll ever do. I mean, if I live. Well, it will be faithful realism, at least. Stammering is the native eloquence of us fog people. (811-13)

Edmund nous donne accès aux mécanismes du texte dans l'acte 4 qui se fabrique sur l'emprunt et plus précisément l'assemblage de textes empruntés. On a donc une fonction métalittéraire du discours qui s'explique en même temps qu'il se construit. Dans ce passage, Edmund (et O'Neill derrière lui) dit le regret de ne pas avoir « l'étoffe d'un poète ». O'Neill, par le truchement d'Edmund, fait une confession importante : il invite le lecteur-spectateur à voir en lui l'usurpateur qui emprunte les mots des autres. L'image retenue par Edmund, celle du bégaiement, traduit, si l'on file la métaphore de l'emprunt textuel, l'idée de la répétition, qu'il s'agisse pour l'auteur de reproduire, d'employer les mots des autres, ou de se répéter en réemployant des images et des formes présentes dans les pièces antérieures. Le bégaiement, au sens littéral, concerne un trouble de la parole : le flot de parole est modifié, affecté par des répétitions, des hésitations, des ruptures ou des silences plus ou moins prolongés. Par bégaiement, on peut entendre le tâtonnement poétique d'Edmund, qui après avoir copié les mots des autres, balbutie, trébuche sur la langue. Il est ainsi à la recherche d'une expression poétique qu'il ne parvient à saisir : « I couldn't touch what I tried to tell you just now. That's the best I'll ever do. » confie-t-il. L'énonciation saccadée d'Edmund est visible dans l'épître « The peace, the end of the quest, the last harbor, the joy of belonging to a fulfillment beyond men's lousy, pitiful, greedy fears and hopes and dreams! » (812). Ce type de syntaxe donne lieu à un phénomène comparable à ce que Deleuze analyse lorsqu'il écrit que l'auteur devient « bègue de la langue »⁶⁴⁶. Pour O'Neill, le balbutiement ne signifie pas, pour reprendre l'expression de Deleuze, faire du bégaiement « une affection de la langue », mais « un affect de la langue »⁶⁴⁷. Lorsqu'Edmund déclare qu'il n'a rien fait d'autre de que de bégayer – « I just stammered » – il y a là un phénomène qui ne se situe pas tant du côté de la parole, que du côté de la langue, qui comme le dit Deleuze, « se met à vibrer »⁶⁴⁸, libérant un langage poétique. C'est en effet le bégaiement de la langue qui renferme la vision extatique qu'Edmund nous restitue en tâtonnant.

Dans l'expression « I just stammered », se glisse aussi l'idée des effets de l'alcool sur l'élocution. La tirade d'Edmund, dans laquelle il déploie son bégaiement poétique, s'inscrit dans un tête à tête avec son père qui ritualise les pratiques alcooliques des hommes. Les

⁶⁴⁶ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris : Les Editions de Minuit, 1993, 135.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, 139.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, 136.

didascalies qui précèdent la tirade d'Edmund exposent les effets recherchés dans l'alcool : « *Edmund drinks. He puts down the glass. His expression changes. When he speaks it is as if he were deliberately giving way to drunkenness and seeking to hide behind a maudlin manner.* » (811). L'alcool coule même dans le discours d'Edmund qui déclare : « I became drunk with the beauty and singing rhythm of it », faisant écho à Baudelaire, qu'il cite un peu plus tôt dans le même acte : « Be always drunken (...) Drunken with what? With wine, with poetry, or with virtue, as you will. But be drunken » (797).

Le bégaiement est le propre « des gens de brouillard » (« *stammering is the eloquence of us fog people* »), dit Edmund. L'expression semble renfermer l'idée, pour l'auteur des années 1940 qui revient sur son passé et sur son œuvre, d'une renommée qui s'efface, d'un écran de brouillard qui masque et enveloppe l'auteur, séparé depuis 1934 de toute communauté artistique. L'œuvre de jeunesse s'intéresse aux personnages exclus, minorés, oubliés. Cette fois-ci, à travers Edmund, son avatar fictionnel, c'est l'auteur lui-même qui fait figure d'exclu et que la communauté rejette.

Les pièces de l'œuvre tardive tentent de capturer le langage poétique posé dans les débuts, dans les premières pièces caractérisées par la répétition du motif marin. La nostalgie apparaît dans le titre de la pièce à travers la métaphore du voyage, qui consiste en un voyage temporel (le passage du jour à la nuit), mais qui nous renvoie invariablement à la mer, quintessence poétique pour O'Neill. L'importance du voyage et de la mer qui resurgit dans l'œuvre tardive tend à montrer que le lyrisme des pièces tardives ne doit pas s'analyser (comme le propose la critique o'neillienne) comme la conquête ultime d'une expression poétique par opposition au « bégaiement » des pièces issues des périodes précédentes, mais plutôt comme le retour à une expression poétique avec laquelle l'œuvre commence. Les pièces de l'œuvre tardive puisent dans l'œuvre de jeunesse et réemploient des motifs représentatifs comme la mer/le voyage et la lune. Cela apparaît dans le choix des titres « *Long Day's Journey Into Night* » et « *A Moon for the Misbegotten* » qui rendent hommage aux pièces marines des débuts : « *The Long Voyage Home* » (et *Bound East for Cardiff* qui contient également l'idée de voyage), « *The Moon of the Caribbees* ».

L'empreinte poétique de l'œuvre tardive est aussi propice à la construction du paradoxe ; c'est l'image poétique qui traduit l'oxymore. Dans *Long Day's Journey Into Night*, Edmund développe l'image du brouillard qui masque, empêche d'être vu et revêt une fonction rassurante puisqu'il met la réalité à distance et protège l'individu des agressions extérieures (« *That's what I wanted – to be alone with myself in another world where truth is untrue and*

life can hide from itself. » 796). Dans *A Moon for the Misbegotten*, c'est la lune qui cristallise l'oxymore : la demi-teinte met en lumière les paradoxes du rendez-vous amoureux de Tyrone et Josie. « Sure, even the moon is laughing at us. » (92), ironise Josie. La lune reflète la contradiction entre l'ombre et la lumière, la mémoire et l'oubli. Dans ces deux pièces tardives, la lune et le brouillard constituent deux images poétiques fortes qui capturent et reflètent la contradiction : le visible et l'invisible et le clair-obscur. Si l'oxymore sert à véhiculer la vision poétique de l'auteur dans les dernières pièces, il semble également que le théâtre de l'œuvre tardive, simplifié, minimaliste et libéré de tout artifice scénique, nous renvoie à la scène amateur des débuts. Dans la dernière période, l'auteur s'affranchit des procédés scéniques complexes mis au point dans la période médiane. En même temps qu'il minimalise la scène de théâtre au profit de décors épurés, O'Neill met en valeur le texte, qui dans l'œuvre finale revêt une importance accrue, mais il réhabilite également le théâtre symboliste des débuts.

L'œuvre tardive se crée à l'ombre de la scène de théâtre et du public. En 1940, O'Neill est, à l'image de son théâtre oxymorique, un auteur en demi-teinte, qui est malgré son statut de chef de file de la scène américaine, peu à peu oublié. Les pièces de l'œuvre tardive, écrites à l'écart de l'univers du théâtre, sont justement les pièces qui, au moment de leur production dans les années 1960, feront de l'ombre aux pièces de jeunesse et aux succès de la période médiane.

3.3.3. *L'œuvre au-delà. Long Day's Journey Into Night, A Moon for the Misbegotten*

*Almost the first words of my father I remember are "The theater is dying." And those words seem true to me today [1946] as when he said them. But the theater must be a hardy wench, for although she is still ailing, she will never die as long as she offers an escape.*⁶⁴⁹

« They don't belong » : la communauté négative⁶⁵⁰

L'œuvre d'O'Neill reflète, à chaque moment et selon des modes distincts, des aspirations communautaires. Depuis la communauté idéale des Provincetown Players où se définit la notion d'appartenance à un groupe, à l'impossibilité de la communauté figurée par le système de Broadway dans lequel l'auteur est une partie du système, O'Neill écrit des pièces qui font ressortir la vision clivée entre son esprit solitaire et marginal et son désir caractéristique d'intégration. Le retour en arrière, qui ramène l'auteur dans ses années de jeunesse où l'envie d'écrire commence à germer, met en lumière l'appartenance impossible qui précède l'œuvre : on observe d'un côté, la figuration d'un foyer inhospitalier, de l'autre, Broadway, foyer de substitution qui servira aussi de terrain de contestation dans les commencements de l'œuvre. C'est dans une famille déchirée par des drames que l'auteur grandit, dans une maison qui abrite les contradictions et les impasses d'une famille perturbée par la vie instable des tournées. C'est sur cette contradiction antérieure à l'écriture que l'auteur paraît revenir en retraçant le passé : « MARY – He [Tyrone] doesn't understand a home. He doesn't feel at home in it. And yet, he wants a home. » (749). La représentation d'un foyer éclaté, dans lequel la notion d'appartenance est sans cesse à redéfinir, sert de prélude à la quête future d'un sentiment communautaire. Les toutes dernières pièces reviennent sur les origines et les fondements de cette recherche impossible. Les remarques formulées par les membres de la famille Tyrone permettent une double lecture de la notion d'appartenance, dans laquelle l'auteur et les personnages semblent se confondre. Prenons l'exemple de Mary dans l'acte 3 : « I've never felt at home in the theater. » (775). Cette

⁶⁴⁹ Louis Sheaffer, « O'Neill's Remarks On His Own Life », *New York Herald Tribune*, September 9, 1956, Box n°61, folder 1196: Long Day's Journey. Clippings of reviews and advertisements/ 1956 Aug-57. Beinecke Rare Book and Manuscript.

⁶⁵⁰ « They don't belong », Eugene O'Neill, *A Moon for the Misbegotten*, 915. Nous empruntons l'expression « la communauté négative » à Maurice Blanchot, qui en fait l'objet d'étude du premier chapitre de *La communauté inavouable*, op.cit.

réplique traduit son malaise vis-à-vis de Broadway, mais elle pourrait aussi s'appliquer à la position marginale d'O'Neill vis-à-vis de son medium : né pour ainsi dire au théâtre (« I was practically born in the theatre »⁶⁵¹, écrit-il), O'Neill ne cesse tout au long de sa carrière de chercher sa place au sein de la communauté théâtrale.

L'œuvre d'O'Neill reflète la tension entre les aspirations communautaires et l'impossibilité d'appartenir sans compromis à un groupe. L'absence d'un véritable foyer, ainsi que l'absence d'un sentiment familial de cohésion et d'unité (que l'auteur trouvera à l'inverse chez les Provincetown Players), peuvent servir de point de départ pour justifier l'existence d'un théâtre qui ne cesse de se définir par rapport à la communauté. Dans l'acte 2, scène 1, Mary observe :

None of us can help the things life has done to us. They're done before your 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 forever. (749)

Elle fait implicitement référence à l'engrenage infernal de la dépendance à la morphine. A travers Mary, qui regrette le caractère incoercible des événements qui échappent à son contrôle, s'insinue l'idée analogue d'un enchaînement incontrôlable qui menace l'auteur qui écrit pour Broadway : d'où l'irréparable clivage qui caractérise les pièces issues du système commercial. Le retour aux années de jeunesse et la dénonciation par Mary de la perte d'une identité (« your true self »), pourraient matérialiser les regrets de l'auteur et la volonté de retour à un théâtre plus authentique, en accord avec des principes fondateurs. Revenir en arrière, porter un regard sur le passé via l'autobiographie, l'écriture de soi, signifie revenir à une expression plus proche de l'esthétique et de l'idéologie de jeunesse. La pièce met en scène les regrets des personnages par rapport aux trajectoires qu'ils ont empruntées, qu'il s'agisse de Mary, ou de Tyrone qui déplore ses choix de carrière :

TYRONE – (...) Yes, maybe life overdid the lesson for me, and made a dollar worth too much, and the time came when that mistake ruined my career as a fine actor. (...) That God-damned play I bought for a song and made such a great success in – a great money success – it ruined me with its promise of an easy fortune. I didn't want to do anything else, and by the time I woke up to the fact I'd become a slave to the damned thing and did try other plays, it was too late. They had identified me with that one part, and didn't want me in anything else. They were right, too. I'd lost the great talent I once had through years of easy repetition, never learning a new part, never really working hard. Thirty-five to forty thousand dollars net profit a season like snapping your fingers! It was too great a temptation. Yet before I bought the damned thing I was considered one of the three or four young actors with the greatest artistic promise in America. (809)

⁶⁵¹ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Carlotta Monterey, 4 mars 1927, 235.

Dans ce passage, Tyrone exprime lui aussi des regrets : la grande carrière manquée, le succès financier et non artistique (« a great money success – it ruined me with its promise of an easy fortune »). Derrière cette critique, c'est tout le système de Broadway encore en vigueur à la fin du XIXe siècle et durant la première décennie du XXe siècle qui est visé : le « star système » dans lequel l'artiste n'incarne qu'un seul rôle (« They had identified me with that one part, and didn't want me in anything else ») et un art du divertissement vivement critiqué par O'Neill. Séduit par la possibilité d'un enrichissement facile (comme le permettra plus tard Hollywood aux dramaturges et aux acteurs en mal de reconnaissance), Tyrone, prolongement fictionnel de James O'Neill, monnaya une grande carrière d'acteur contre un rôle.

O'Neill, dont la carrière commence pourtant en réaction contre le modèle paternel qu'il associe à l'image commerciale de Broadway, est plus tard confronté à ce même dilemme. Au milieu des années 1920, il se trouve pris en tenaille entre la volonté de continuer à produire un théâtre avant-gardiste et les contraintes posées par la rentabilité et la réception des pièces. Le passage d'un théâtre de la « rébellion » stimulé par une révolte esthétique et idéologique vis à vis des normes *mainstream* de Broadway, à un théâtre de la « collaboration » où les idéaux initiaux sont renégociés selon des critères économiques, conduit l'auteur, à partir des années 1930, à se mettre en retrait. En 1929, O'Neill écrit :

I certainly admit that my worst plays have all been built around a germ idea that was in its essence theatre first and life secondarily. In justice to myself, I don't mean this in any meretricious "theatrical" sense; it simply means that my medium has at times taken the upper hand and become an end in itself and the slumbering director in me (son of the Count of Monte Cristo) has swamped the author.⁶⁵²

Il établit ici un rapprochement entre le théâtre commercial légué par son père et l'influence de cet héritage sur son écriture. Il suggère dans cette lettre que dans le système de Broadway, organisé sur un principe de rentabilité et d'efficacité qui emploie continuellement des formules normées et sans risque, la créativité de l'auteur s'efface. Il critique cette logique de succès, dans laquelle l'auteur reproduit un canevas conventionnel qui exclut toute rupture esthétique avec la culture *mainstream*. Les regrets de Tyrone vis-à-vis d'une carrière manquée offrent en ce sens une double lecture dans laquelle apparaissent les regrets de l'auteur vis-à-vis du chef d'œuvre manquant, vers lequel tend toute son œuvre. La frénésie créatrice des années 1920 et l'obsession du cycle dans les années 1930 portent la marque d'une œuvre tourmentée par l'absence du chef d'œuvre. A l'instar de Tyrone absorbé par un système qui le déborde et n'autorise pas de retour en arrière, O'Neill voit son œuvre engloutie dans une

⁶⁵² Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Barrett Clark, 21 juin 1929, 344.

industrie culturelle qu'il continue à dénoncer en même temps qu'il la nourrit. On trouve à travers les mots de Tyrone une comparaison possible avec l'auteur tiraillé jusqu'à la fin de son œuvre entre la communauté idéale des débuts et le système qui assure la visibilité de l'artiste et garantit la production de ses pièces.

Si le retour aux origines consiste à retrouver ses morts et à analyser des liens familiaux problématiques, l'œuvre tardive se tourne également vers la communauté de souche : la communauté irlandaise. L'irlandisation de *Long Day's Journey Into Night* et *A Moon for the Misbegotten* ne passe pas par des voies linguistiques, mais par la confrontation avec l'Amérique, la terre d'accueil. A travers la tension entre communauté d'origine et intégration difficile, O'Neill met en scène la dialectique inclusion/exclusion, gravée dans l'histoire de James Tyrone/O'Neill. Tyrone raconte le parcours ardu d'une famille irlandaise arrivée en Amérique, en terre étrangère, sans ressources et sans chef de famille :

My mother was left, a stranger in a strange land, with four small children, me and a sister a little older and two younger than me. My two older brothers had moved to other parts. They couldn't help. They were hard put to it to keep themselves alive. There was no damned romance in our poverty. Twice we were evicted from the miserable hovel we called home, with my mother's few sticks of furniture thrown out in the street, and my mother and sisters crying. (807)

Pour Tyrone, l'arrivée en Amérique, sur un sol étranger, s'accompagne d'un processus d'intégration lent et difficile qui fait écho à la peinture sinistre des conditions de vie et de travail d'immigrés lituaniens faite par Upton Sinclair dans *The Jungle*. Des conditions de vie sordides, un rôle de chef de famille à assumer pour remplacer le père reparti seul en Irlande, la nécessité de se débarrasser du dialecte irlandais pour faire sa place à Broadway (« I got rid of that Irish brogue you could cut with a knife » 809) et plus tard, la promesse d'une fortune facile ; l'idéal de réussite offert par le rêve américain se déforme au profit d'un pacte commercial avec Broadway dans lequel les rôles de personnages shakespeariens se dissipent : « I loved Shakespeare. I would have acted in any of his plays for nothing, for the joy of being alive in his great poetry. » (809).

De même, *A Moon for the Misbegotten* explore la question du déracinement. Les personnages, arrachés à leur terre irlandaise, sont le reflet de la maison, plantée de manière incongrue dans le paysage du Connecticut :

The house is not, to speak mildly, a fine example of New England architecture, placed so perfectly in its setting that it appears a harmonious part of the landscape, rooted in the earth. It has been moved to its present site and looks it. (856)

L'arrivée en Amérique n'offre pas aux Hogan les promesses d'ascension sociale et d'enrichissement attendu. Le rêve américain est, dans la pièce, une fois encore déçu et laisse place à des personnages invariablement forcés de lutter contre le pouvoir établi. A l'idée de déracinement s'ajoute la menace de l'expulsion : locataires d'une parcelle de terre sur laquelle leur maison semble tout juste posée, les Hogan craignent d'être forcés à partir si Jim Tyrone décide de vendre les terres qu'il a héritées de sa mère. Ainsi, Hogan rappelle à Josie: « Don't forget, if we have lived on it twenty years, we're only tenants and we could be thrown out on our necks any time. » (871). Déracinement, misère, rejet. Si ces notions sont livrées presque en filigrane, derrière le développement psychologique des personnages, elles attestent cependant d'une démarche faisant écho à l'auteur qui, dans les années 1910, donnait la parole aux classes populaires et aux personnages laissés dans la marge. La présence de personnages irlandais dans les dernières pièces de l'œuvre tardive n'est pas fortuite. Elle fait partie de la reconstruction autobiographique de l'auteur, qui revient sur ses origines. Mais elle sert aussi, pour l'auteur, déçu par l'incapacité de l'Amérique à perpétuer les idéaux fondateurs, à inscrire ses personnages irlandais dans une quête d'intégration problématique afin de dire l'imposture du rêve américain.

O'Neill ne cesse à travers son œuvre de traiter de la communauté. Les pièces de l'œuvre tardive, ainsi que ses déclarations extraites de la correspondance montrent la présence redoublée de la thématique de l'appartenance et de son pendant négatif, la non-appartenance. Dans les années 1940, il exprime son mal-être par rapport à une société, une époque et surtout un théâtre dans lesquels il ne trouve pas sa place. Dès lors, le terme « belong » qui cristallise la problématique soulevée par l'œuvre entière, apparaît avec une prégnance accrue dans cette période marquée par la communauté perdue. Lorsqu'il pose la question de l'intégration dans *Long Day's Journey Into Night* et *A Moon for the Misbegotten*, O'Neill dit l'impossibilité de la communauté, en s'intéressant aux phénomènes d'exclusion et de marginalisation. La question de l'appartenance impossible ne se résout pas dans l'œuvre tardive ; la notion d'illégitimité s'infiltré dans les trois derniers volets (*The Iceman Cometh*, *Long Day's Journey Into Night*, *A Moon for the Misbegotten*). Cette notion est mise en avant par Larry Slade dans *The Iceman Cometh* qui désigne le groupe comme : « the whole misbegotten mad lot of us » (569) ; elle l'est aussi à travers Parritt, le fils illégitime. Dans *Long Day's Journey Into Night*, c'est autour du personnage d'Edmund, dont la naissance est douloureusement associée à l'enfant mort (Eugene), que se situe l'idée d'illégitimité. Edmund est donc, en ce sens, l'enfant qui n'aurait pas dû naître, à l'image de son homonyme, le fils illégitime de

Gloucester dans *King Lear* de Shakespeare. « As it is, I will always be a stranger who never feels at home, who does not really want and is not really wanted, who can never belong, who must always be a little in love with death. » (812), dit Edmund à son père, soulignant l'impossibilité de prendre part à l'expérience communautaire. Faut-il ainsi lire en filigrane, derrière le personnage d'Edmund, exclu, intrus, indésirable, la relation complexe que l'auteur entretient avec Broadway au moment où il écrit la pièce ?

Jamie, que l'on retrouve dans *A Moon for the Misbegotten* qui prolonge *Long Day's Journey Into Night* constitue aussi un exemple parlant de cette figure de l'exclu. Il incarne le personnage marginalisé par excellence, car il renvoie l'image de celui qui ne peut s'intégrer et qui met en péril sa propre intégration, qu'il s'agisse de l'assimilation dans la cellule familiale (dans *Long Day's Journey Into Night*) ou plus généralement, dans la société (*A Moon for the Misbegotten*) alors que tous ses proches ne sont plus. Dans *Long Day's Journey Into Night*, Jamie est désigné comme une menace pour le groupe. Il est associé lui aussi à la mort de Eugene ; soupçonné lorsqu'il était enfant de s'être approché (en dépit des interdictions), de son petit frère Eugene, alors qu'il avait la rougeole, Jamie incarne la doublure médiocre et décevante du père, accumulant les échecs et nourrissant la sévérité de Tyrone à son égard. Animé par des pulsions et des sentiments contraires, Jamie reflète surtout la difficulté de trouver sa place dans la famille et dans la société, d'où l'emprunt des mots de Rossetti pour illustrer son sentiment d'exclusion :

Look in my face. My name is Might-Have-Been;
I'm also called No More, Too Late, Farewell. (822)

On voit donc derrière la citation de Rossetti, le fléau du nom du père, que Jamie, acteur raté, n'a pas su égaler.

A cette impossibilité de la communauté, ou pour reprendre la désignation de Georges Bataille, à cette « communauté négative » qui constitue ce qu'il nomme « la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté »⁶⁵³, O'Neill oppose le sentiment d'appartenance d'Edmund, rendu possible par la communion avec la nature et plus exactement avec la mer. Edmund raconte à Tyrone ses souvenirs en mer et décrit le sentiment d'harmonie et de plénitude ressenti :

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, to Life itself! (811-12)

⁶⁵³ Georges Bataille, cité par Maurice Blanchot, in *La communauté inavouable*, *op.cit.*, 45.

Le sentiment extatique qu'il décrit, selon lequel le sujet se perd dans l'expérience de la beauté du monde, s'oppose à l'expérience extatique théorisée par Bataille, qui présuppose la communauté. L'union avec la nature et la vision solitaire semblent seules capables de répondre à la quête d'appartenance ; d'où l'utilisation du terme « belong » dans sa forme positive. En introduisant dans le discours d'Edmund le ravissement produit par la communion avec la nature⁶⁵⁴, O'Neill offre un nouveau retour à l'essence de son théâtre qui trouve son origine dans les pièces marines produites dans la communauté idéale des Provincetown Players.

Théâtre posthume, théâtre expatrié

Il est possible d'établir un lien entre le rejet du présent dans les pièces que les personnages perçoivent comme une simple répétition du passé et l'impossibilité du présent pour l'auteur qui projette ses pièces tardives pour un après et un ailleurs. *Long Day's Journey Into Night* et *A Moon for the Misbegotten* sont des pièces rétrospectives et introspectives, dédiées à la mémoire et à l'histoire personnelle de l'auteur. Or leurs intrigues reflètent une même omniprésence du passé, qu'il s'impose par le souvenir volontaire et nostalgique ou au contraire par les réminiscences d'un passé qui ne peut s'oublier. Les pièces offrent un miroir à la pensée de l'auteur à partir de 1935, moment à partir duquel l'œuvre se tourne vers le passé (du point de vue de la forme et des intrigues) et à partir duquel il juge la production immédiate des pièces secondaire ou impossible. En 1942 par exemple, alors que les conflits mondiaux ne sont pas encore résolus, l'auteur estime que la production de *The Iceman Cometh* n'est pas envisageable ni même souhaitable :

⁶⁵⁴ Les pièces ainsi que la correspondance montrent la place importante de la mer dans la vie de l'auteur. La mer procure à O'Neill le sentiment d'appartenance après lequel toute l'œuvre théâtrale se met en quête et c'est justement dans un décor marin, dans la baie de Provincetown entre 1916 et 1920, que l'auteur accède à un sentiment de complétude que reflètent les pièces du cycle marin. Une lettre de 1944 met en évidence un discours dans lequel se réfléchissent les mots d'Edmund dans *Long Day's Journey Into Night* : « God, if you knew how I long to get back to and in the sea. One thing our ranch in the San Ramon valley taught me was that no matter how beautiful the hills and woods and meadows, and a valley of orchards with fertile earth, I can admire it objectively but not in any deep spiritual sense. I don't belong. I am not it and it is not me. Beach grass is the only verdure I really understand, dunes are my hills, the beach-sun is my only sun and the sea is the symbol of the mystery of the life to which I belong, and has been that for me since I was a small boy. *Sometimes in a moment of sun-beach-sea, or on the sea, I have lost myself, all identity, and become one with the rhythm of life itself.* », Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Elizabeth Shepley Sergeant, 4 décembre 1944, 566 (nous soulignons) .

No, *The Iceman Cometh* would be wrong now. A New York audience could neither see nor hear its meaning. The pity and tragedy of defensive pipe dreams would be deemed downright unpatriotic, and uninspired by the Atlantic Charter, even if the audience did catch the meaning. But after the war is over, I am afraid from present indications that American audiences will understand a lot of *The Iceman Cometh* only too well.⁶⁵⁵

Les instructions quant à la production de *Long Day's Journey Into Night* et *A Moon for the Misbegotten* sont plus rigides puisqu'au moment où l'auteur entreprend leur rédaction, les pièces ne sont pas destinées à une production sur scène de son vivant.

Les pièces des années 1940 traduisent un ancrage impossible dans le présent. Les personnages, comme l'auteur, se tournent vers le passé. Regarder en arrière signifie rejeter le présent ; ce refus du présent, illustré notamment par Mary (« MARY – Only the past when you were happy is real », 777), correspond en même temps à celui de l'auteur de produire les pièces de son vivant. Si les pièces semi-autobiographiques de l'œuvre tardive mettent l'accent sur le passé à travers la mise en scène du souvenir, l'auteur semble en même temps effacer la frontière entre les différentes temporalités. Dans *Long Day's Journey Into Night*, malgré la persistance des rituels (les repas notamment, qui servent à marquer le passage du temps, du jour à la nuit) qui raccrochent les personnages à un semblant de réalité, c'est un sentiment d'atemporalité qui prévaut. Mary, qui est le personnage le plus déconnecté de la réalité, semble garder pour seul repère le moment des repas, qui permet traditionnellement la réunion des différents membres de la famille autour de la table. Or le retour à la maison est sans cesse différé, retardé puisqu'il symbolise le retour vers un présent impossible, caractérisé par l'interaction compromise des hommes avec Mary, dont la dérive vers le passé s'accroît avec la tombée de la nuit et l'intensification du brouillard.

Dans *A Moon for the Misbegotten*, les personnages sont plongés dans une impression d'atemporalité que suggère le rendez-vous nocturne de Josie et Tyrone (« JOSIE – Everything is far away and doesn't matter – except the moon and its dreams, and I'm part of the dreams – and you are, too. », 917). O'Neill insère une parenthèse – le rendez-vous au clair de lune qui reflète une union impossible – au milieu de l'axe temporel, faisant de la fin de l'acte 2 au début de l'acte 4 un intermède durant lequel le temps se fige et se suspend, pour reprendre son cours à la clôture de l'acte 4 alors que la silhouette de Tyrone s'évanouit à l'horizon.

Les consignes affectant la production et la publication des pièces sont également soumises à une décontextualisation. Les vœux exprimés par O'Neill mettent à la fois en lumière le passé remémoré à travers le travail semi-autobiographique, l'impossibilité/le rejet

⁶⁵⁵ Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Dudley Nichols, 16 décembre 1942, 537.

du présent et la projection dans le futur. La hantise du passé qui affecte l'auteur à partir des années 1930 et qui transparaît clairement dans les intrigues des pièces issues de cette période (par rapport à des pièces antérieures profondément ancrées dans le temps de leur écriture), est décrite par Mary, qui suggère que le passé absorbe présent et futur à travers son irrésistible répétition. Une telle lecture est applicable à l'œuvre tardive d'O'Neill : en projetant ses dernières pièces pour des générations futures, il fait de son théâtre un théâtre du passé, que le présent renouvelle. Les mots de Mary qui signalent que présent et futur ne sont autres qu'un recommencement du passé, permettent de cerner le paradoxe de la démarche d'O'Neill dans les dernières pièces de l'œuvre : écrire au sujet du passé en s'adressant à un public futur. Cette logique s'oppose à l'ensemble de l'œuvre, caractérisée à l'inverse par la volonté de traiter du contexte présent pour porter à la scène des phénomènes sociaux et des thématiques contemporains du public de l'époque.

Les pièces tardives marquent le franchissement d'une barrière temporelle, comme l'atteste le théâtre posthume d'O'Neill, mais on distingue également le franchissement d'une frontière géographique. Les pièces autobiographiques sont la marque d'un théâtre expatrié, qui signale une dimension nouvelle dans l'œuvre. En effet, même lorsqu'O'Neill attaque et fustige la société américaine ou le système culturel de Broadway, prônant un idéal dissident, on trouve, à l'image des auteurs de la Renaissance américaine – ainsi que le souligne Bercovitch –, une dynamique de cooptation qui réintègre l'idéologie américaine dans un mouvement consensuel. Or, en projetant son théâtre en dehors des frontières américaines, O'Neill semble se défaire de l'idéal national. Du début de son œuvre où l'auteur, aux côtés des Provincetown Players, s'inscrit dans un mouvement de protestation vis-à-vis de l'ordre *mainstream* (mais qui défend et promeut l'expansion d'un théâtre indigène), aux pièces de la période médiane qui mettent en évidence la vision clivée de l'auteur entre les dernières traces d'un théâtre engagé et l'impact d'une culture *mainstream*, O'Neill se situe à chaque moment dans un rapport conflictuel vis-à-vis de la culture dominante. Le théâtre d'O'Neill est un théâtre de l'oxymore puisqu'il fait coexister la contradiction entre le projet d'écriture et les contraintes/consignes de production et de mise en scène. L'œuvre oscille entre dénonciation et célébration : chaque critique, chaque mouvement de scepticisme ou de dissidence vis-à-vis de l'idéal américain et de son modèle culturel, sert en même temps à renforcer le projet national. L'œuvre tardive se caractérise par la persistance de cette contradiction qui fait coïncider dénonciation et assertion de l'utopie américaine. Mais c'est l'échec du cycle long, consacré à l'histoire américaine et destiné à mettre la société américaine en garde contre les

dérives du matérialisme, qui initie l'écriture des pièces tardives. O'Neill y inscrit la quête des origines qui ne sont pas des origines nationales dans lesquelles l'utopie nationale viendrait se refléter, mais personnelles, intimes, touchant à la famille et à ses racines irlandaises. Le projet de l'auteur dans l'œuvre tardive ne s'écrit plus dans la nation, mais dans un espace autobiographique projeté hors des frontières américaines et hors du temps de l'écriture.

A chaque moment de l'œuvre, la présence, l'absence ou l'impossibilité de la communauté, donne lieu à un nouveau type de questionnement sur la société américaine de son temps. L'expatriation de son théâtre en Suède, hors du sol américain, offre une nouvelle illustration de l'impossible quête d'un sentiment d'appartenance. C'est à une nation étrangère, non-américaine, qu'O'Neill confie la mise en scène et la réception de sa pièce *Long Day's Journey Into Night*. Ainsi, au lieu de rendre hommage à la scène américaine pour et en réaction à laquelle il a travaillé sa carrière durant, O'Neill exprime un ultime rejet du système de Broadway.

Or, après sa mort, c'est en terre du paradoxe que l'on retrouve O'Neill. Dans la décennie qui précède sa disparition et au moment de sa mort en 1953, O'Neill est, malgré son statut de chef de file du théâtre américain, tombé dans l'oubli et rejeté du public. Sa femme Carlotta insiste sur le fait que c'est à la Suède et non à l'Amérique que l'on doit la production de *Long Day's Journey Into Night* et la réhabilitation de l'œuvre d'O'Neill : « The Swedes did this to O'Neill, not America. America was not a damn bit interested, excuse my language. »⁶⁵⁶. C'est en effet l'œuvre tardive, écrite au moment où il est, à l'image des personnages « déshérités » de *A Moon for the Misbegotten*, devenu en quelque sorte l'enfant illégitime de Broadway, qui rétablit O'Neill sur la scène américaine et dans le canon littéraire. Et c'est peut-être aussi la position d'auteur déclassé, désavoué par la scène américaine, qui encourage O'Neill à déshériter l'Amérique des pièces que la critique jugera plus tard comme les chefs d'œuvre de sa carrière.

⁶⁵⁶ Carlotta Monterey O'Neill citée dans *The Times Literary supplement*, 6 novembre 1959, « By the Lights of Times Square. The Sweet and Sour Smell of Theatrical Success. », box n°47, folder 988: A Touch of the Poet. Clippings of reviews and advertisements. 1957-67, n.d. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

CONCLUSION : L'œuvre et ses paradoxes : une réconciliation impossible ?

« O'Neill gave birth to the American theater and died for it », ⁶⁵⁷ Tennessee Williams

He don't belong

« He don't belong » (*The Iceman Cometh*, 574) dit Rocky à Larry au sujet de Parritt, le fils illégitime de Larry, une expression, qui, au terme de cette étude, peut s'appliquer à l'auteur lui-même. Le terme « belong », qui fait vibrer toute l'œuvre, offre une clé de lecture, une voie d'accès au théâtre d'O'Neill. Ainsi dans les pièces, la notion d'appartenance, sans cesse remise en question, renvoie invariablement un écho négatif. Notion pivot, l'appartenance a fait l'objet d'un travail d'analyse visant à montrer l'émergence et le rôle de la communauté impossible dans la construction de l'œuvre d'O'Neill. Des bas-fonds de la société américaine (à travers les classes sociales marginalisées, tels que les marins et les prostituées), aux enfants illégitimes (Parritt, (*The Iceman Cometh*), le fils illégitime, non reconnu par son père Larry ; Edmund, (*Long Day's Journey Into Night*) le fils dont la naissance porte la marque indélébile de la mort du fils Eugene ; James Tyrone, (*A Moon for the Misbegotten*) figure illégitime, « misbegotten ») en passant par l'exclusion des individus issus de la communauté afro-américaine, l'œuvre met en scène des personnages dont la quête d'appartenance échoue irrémédiablement. Montrant le dysfonctionnement des structures sociales américaines qui font fi des laissés-pour-compte, l'éclatement de la cellule familiale qui passe notamment par la faillite du mariage, les pièces se concentrent, invariablement, sur la dialectique de l'intégration/exclusion pour mettre en évidence l'impossibilité pour la quête d'atteindre son but.

A l'image des personnages exclus, marginalisés, rejetés, déclassés, oubliés, qu'il met en scène, O'Neill ne parvient pas aisément à trouver sa place. O'Neill, fils prodigue, ou enfant illégitime de Broadway ? Comme le souligne Bigsby, « Critics know they cannot do without O'Neill ; their problem is what to do with him » ⁶⁵⁸. Auteur incontournable dans la mesure où il a fait du théâtre américain un espace dédié à l'avant-garde, bâtisseur d'une scène américaine moderne, O'Neill est pourtant, à en croire Bigsby, un auteur dont la place reste à déterminer.

⁶⁵⁷ Tennessee Williams, interview menée par A. et B. Gelb, 1956, cité dans Arthur et Barbara Gelb, *Life With Monte Cristo*, op.cit., 640.

⁶⁵⁸ C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama, 1945-1990*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 14.

En ce sens, au lieu d'incarner la figure exemplaire que son rang de premier dramaturge américain pourrait logiquement légitimer, il semble plus juste de dire qu'O'Neill fait figure d'exception, de contre-exemple.

Le théâtre d'O'Neill se caractérise par l'impossibilité du présent : chaque période de l'œuvre est un lieu de tension entre un projet et un contexte (c'est-à-dire le système de production et le public). Dans l'œuvre de jeunesse, aux côtés des Provincetown Players défenseurs d'un théâtre d'avant-garde, O'Neill est l'auteur de pièces de facture réaliste, moins expérimentales que celles des amateurs bohèmes. On perçoit progressivement qu'à l'inverse des membres des Provincetown Players dont les pièces amateur s'adressent à un public bohème habitué à l'exigence non commerciale de la petite scène, O'Neill destine ses pièces au public *mainstream* de Broadway. Dans la période médiane où il intègre une scène *mainstream* et se trouve soumis à des lois commerciales, O'Neill fait de la scène de théâtre un lieu d'expérimentation caractéristique d'un théâtre d'avant-garde. Les pièces de cette période portent ainsi la marque d'un tiraillement entre les contraintes de Broadway, la nécessité de se conformer aux attentes d'un public bourgeois et la volonté de poursuivre, avec des possibilités matérielles adaptées, le théâtre expérimental entrepris avec les Provincetown Players. L'œuvre tardive marque en outre le refus du présent. Après l'échec de *Days Without End* qui le pousse à s'exiler de la sphère publique et de la scène de théâtre, O'Neill met fin à l'irréductible tension entre écriture et production/réception en écrivant pour un public posthume, signe ultime de sa résistance au présent. On a ainsi l'impression d'une œuvre qui ne parvient pas à s'inscrire dans son temps. C'est le cas en 1936, lorsqu'O'Neill se voit récompensé par le prix Nobel de littérature – une récompense qu'aucun autre dramaturge américain n'a reçu – tandis que sa réputation a déjà commencé à s'étioler. En 1953, alors qu'il a depuis vingt ans disparu de la scène américaine (à l'exception de la production de *The Iceman Cometh* en 1946, qui est du reste un échec), la mort d'O'Neill passe presque inaperçue. L'œuvre posthume offre à l'auteur une renaissance inattendue : en 1957, le *New Haven Register* titre : « O'Neill's Plays More Popular Than When He Was Alive »⁶⁵⁹. A cet égard, O'Neill doit être considéré comme une exception : après s'être éclipsé de la scène, de son vivant, pendant vingt ans, il la monopolise à titre posthume, regagnant en quelque sorte la place qu'il avait perdue :

⁶⁵⁹ William Glover, « O'Neill's Plays More Popular Than When He Was Alive », *New Haven Register*, April 28, 1957, box n°61, folder 1204: Long Day's Journey Into Night. Clippings of reviews and advertisements/ 1956 Aug-57, n.d. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

There is no precedent in the glowing and sometimes gloomy history of the American stage for what has happened this season. One playwright, dead since 1953, completely dominates the current scene with four of his plays running simultaneously, Eugene O'Neill, a man of great dramatic power and high seriousness, has returned to triumph over a theater which had pampered, then neglected him. He is indisputably America's greatest tragic playwright; and a new generation of theatregoers has appeared who find his powerful, tortured works strangely congenial to their inner needs.⁶⁶⁰

La mort de l'auteur ouvre par conséquent l'accès à l'œuvre posthume, c'est-à-dire un pan manquant, invisible de l'œuvre, qui serait resté caché sans la violation par Carlotta des vœux d'O'Neill concernant la divulgation des pièces. S'il obtient la reconnaissance et le succès de son vivant, un succès qui atteint son apogée en 1931 après la production de *Mourning Becomes Electra*, ce sont les pièces posthumes qui, aux yeux de la critique, couronnent l'œuvre. A l'image de Kafka dont les œuvres majeures, telles que *Le procès* (1925) et *Le château* (1926), sont connues du public à titre posthume, O'Neill laisse à la postérité une œuvre parcellaire, inachevée. Ces fragments posthumes, que l'on découvre après sa mort, font renaître l'auteur sous un jour plus intime, plus personnel, qui offre au public et à la critique un filtre nouveau à travers lequel le récit autobiographique se dessine. Lorsqu'il écrit ses pièces qu'il destine à la postérité, O'Neill se donne métaphoriquement la mort, afin de pouvoir, outre-tombe, gagner cette place qu'il n'a jamais cessé de désirer. Toutefois en même temps qu'elle signale la consécration de l'auteur, la reconnaissance des années 1960 s'accompagne d'une ultime illustration de la communauté impossible. Le dévoilement des pièces posthumes au public – contrairement à la volonté d'O'Neill qui en 1945 indique à la maison d'édition Random House que *Long Day's Journey Into Night* ne doit être publiée que vingt-cinq ans après sa mort et qu'elle ne doit jamais être produite sur scène⁶⁶¹ – peut être lu, avec la trahison de Carlotta, comme l'expression ultime de l'impossibilité de la communauté, car elle met à mal une conception idéalisée du mariage. Il faut ainsi voir dans l'œuvre posthume un ultime paradoxe puisque la reconnaissance assurée par la production des pièces de l'œuvre tardive à la fin des années 1950, qui se construit sur la violation des vœux du dramaturge, contredit – en rompant l'union entre O'Neill et Carlotta, dont l'auteur n'a cessé de revendiquer le caractère idéal – la quête communautaire qui définit l'œuvre.

Si elle s'adresse aux absents et si son dévoilement, qui se fait au prix d'une trahison, brise la communauté des amants, l'œuvre posthume s'inscrit dans la continuité de la quête impossible d'une communauté, une quête au cœur de laquelle se noue la tension entre

⁶⁶⁰ « Special Theater Report » “Dead Man Triumphant », *Newsweek*, June 17, 1957, Box n°42, folder 907: clippings of reviews and advertisements/ 1919-57, n.d. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

⁶⁶¹ Voir Eugene O'Neill, *Selected Letters, op.cit.*, lettre à Random House, 29 novembre 1945, 575.

inclusion et exclusion, assimilation et rejet. Cette quête d'appartenance qui ne peut aboutir rapproche O'Neill d'auteurs de la génération perdue, tels que Gertrude Stein, Hemingway, Dos Passos, T.S. Eliot ou encore Fitzgerald. Elle reflète, d'un bout à l'autre de l'œuvre, ce que les auteurs de la génération perdue ont voulu décrire : des personnages meurtris (physiquement et spirituellement), l'exil, l'aliénation et l'illusion d'un bonheur possible.

La question de l'héritage, l'héritage en question

Puisqu'elle est la notion sur lequel le projet d'écriture achoppe, la communauté impossible constitue une clé de lecture permettant une réévaluation féconde de l'œuvre théâtrale d'O'Neill. Cette analyse ne visait pas à s'inscrire dans un consensus critique qui souligne l'idée de progression et de maturation, mais à interroger les mécanismes de construction de l'œuvre afin de faire apparaître une esthétique de la contradiction. Chez O'Neill, la contradiction n'est pas, comme dans le théâtre de Brecht, l'expression d'un théâtre dialectique. La contradiction n'est pas, en somme, le sujet des pièces, elle est plutôt le produit de l'affrontement entre le texte et le contexte. Plutôt que de fournir une lecture qualitative des pièces, il convenait de reconstruire cette quête d'une communauté impossible, c'est-à-dire reconstruire le lien étroit entre l'univers des pièces et l'univers dans lequel elles sont écrites et produites. En insistant sur les aspirations communautaires, nous avons voulu montrer que les contradictions inhérentes aux pièces, l'imperfection de l'œuvre, ne sauraient être clarifiées sans une mise en relation entre le texte et le contexte de production.

Dramaturge fondateur d'un théâtre américain moderne, pionnier qui a conquis et défriché l'espace vierge qu'était la scène américaine avant son arrivée en 1916, ou dramaturge déclassé, dépassé dont il convient de s'affranchir ? Il semble, au regard de l'affirmation de Bigsby (« their problem is what to do with him »), que la critique n'ait pas encore tranché. Qu'en est-il de l'héritage laissé par O'Neill ? Les études sur son théâtre ont fait montre d'un intérêt significatif pour les auteurs qui l'ont précédé et influencé. Elles ont établi le lien entre les pièces d'O'Neill et le théâtre d'Ibsen et celui de Strindberg, souligné l'empreinte visible de la pensée de Nietzsche et fait apparaître l'influence de Jung ou de Schopenhauer. La reconstruction des liens intertextuels qui nourrissent l'œuvre a ainsi fait l'objet d'une attention soutenue de la part de la critique. Cependant, si elle s'est intéressée à l'héritage littéraire et

philosophique dans lequel O'Neill a puisé, elle s'est moins attachée à explorer l'héritage laissé par O'Neill aux dramaturges américains des générations suivantes.

Les affinités thématiques (les refuges illusoire qui se construisent sur un paysage mental dévasté) et génériques (l'empreinte autobiographique) entre O'Neill et Tennessee Williams ont été mises en évidence. Anne Fleche offre par exemple un rapprochement entre les deux auteurs dans *Mimetic disillusion: Eugene O'Neill, Tennessee Williams, and U.S. dramatic realism* (1997), mais il s'agit ici non pas d'une analyse de la marque du théâtre d'O'Neill sur celui de Williams, mais plutôt d'une étude de la transition et de la continuité entre les pièces de l'œuvre tardive, telles que *Long Day's Journey Into Night/The Iceman Cometh*, *The Glass Menagerie* (1944) et *A Street Car Named Desire* (1947). Dans son article « Exorcisms of the Past: Avatars of the O'Neillian Monologue in Modern American Drama »⁶⁶², Marc Maufort étudie toutefois la manière dont les successeurs (Williams, Albee, Shepard) récupèrent et exploitent le monologue o'neillien. Dans *Tennessee: A Cry of the Heart*, Dotson Rader met en lumière le sentiment de rivalité éprouvé par Williams vis-à-vis d'O'Neill, sentiment exacerbé par le travail d'Arthur et Barbara Gelb pour maintenir O'Neill dans le panthéon, qui selon Williams, se fait au détriment de sa propre intronisation. Si pour Williams, O'Neill incarne une entrave à sa propre reconnaissance artistique, Miller s'intéresse davantage aux aspects politiques et sociaux d'O'Neill⁶⁶³. En 1930, Miller perçoit O'Neill comme un auteur répondant à des valeurs bourgeoises : « O'Neill seemed the playwright of the mystical rich, of high society and the Theatre Guild escapist 'culture' »⁶⁶⁴. Il souligne à l'inverse ses propres affinités avec Clifford Odets, affilié, tout comme lui, à l'idéologie marxiste. Pourtant en 1946, après la production de *The Iceman Cometh*, Miller révisé son analyse antérieure :

Despite the extremely weak production of *The Iceman Cometh* in 1946, the same season *All my Sons* opened, I was nevertheless struck by O'Neill's radical hostility to bourgeois civilization, far greater than anything Odets had expressed ... It was O'Neill who wrote about the working-class men, about whores and the social discards and even the black man in a white world, but since there was no longer a connection with Marxism and the man himself, his plays were never seen as the critiques of capitalism that objectively they were.⁶⁶⁵

⁶⁶² Marc Maufort, « Exorcisms of the Past: Avatars of the O'Neillian Monologue in Modern American Drama », *The Eugene O'Neill Review*, Vol. 22, No.1/2, Penn State University Press, (Spring/Fall 1998).

⁶⁶³ Voir à ce sujet Dan Isaac, « Founding Father: O'Neill's Correspondence with Arthur Miller and Tennessee Williams », *The Eugene O'Neill Review*, Vol.17, No.1/2, Penn State University Press, (Spring/ Fall 1993).

⁶⁶⁴ Arthur Miller, *Timebends*, New York: Grove Press, 1987, 228, cité dans Dan Isaac, « Founding Father: O'Neill's Correspondence with Arthur Miller and Tennessee Williams », *ibid.*, 127.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, 127-128, Arthur Miller, *Timebends*, 228-229.

Miller laisse apparaître un point de vue intéressant sur le théâtre d'O'Neill et la manière dont il est perçu par la critique. L'opposition entre l'impression qui se dégage d'O'Neill dans les années 1930 et celle qui émerge en 1946 avec la production de *The Iceman Cometh* est importante pour saisir la nature ambivalente de la réception de son théâtre. Miller fait apparaître deux visages d'O'Neill : l'un, représentatif d'un théâtre *mainstream*, reflétant une élite sociale et culturelle blanche, l'autre, renvoyant à la figure de jeunesse anarchiste, hostile à la société bourgeoise et utilisant la scène pour projeter des environnements et des personnages déclassés et marginaux. Or il semble que l'impossibilité d'appartenance qui traverse et déchire l'œuvre telle une blessure, émane de la contradiction, de cette tension entre les deux visages de l'auteur. C'est en effet contre un milieu social d'origine bourgeoise, à l'image d'une grande majorité des résidents bohèmes de Greenwich Village, qu'O'Neill se positionne dans les années 1910. Dans cet esprit contestataire par rapport à la scène *mainstream*, mais aussi par rapport à une élite bourgeoise, O'Neill écrit ses premières pièces. Loin de mettre en avant son affiliation à James O'Neill, l'acteur célébré et enrichi par Broadway, O'Neill se réclame de l'univers populaire partagé avec les marins lors de ses séjours en mer. L'influence d'une pensée radicale dans les années de jeunesse, caractérisées par une vision anarchiste et une idéologie libertaire bohème, se trouve nuancée, puis éclipsée par la reconnaissance et l'entrée dans un système *mainstream*, dans lequel le public est issu de la bourgeoisie. Par contraste, dans l'œuvre tardive, à travers le retour nostalgique à la bohème, mettant en scène des habitués de bars, anarchistes et prostituées, ou dans *A Moon for the Misbegotten*, en faisant de la protagoniste une fille de métayer, O'Neill contredit l'image *mainstream* et bourgeoise à laquelle les pièces de la fin des années 1920 et des années 1930 sont associées ; il marque le retour sur scène des personnages exclus, semblant ainsi vouloir décoller l'image que porte son théâtre des années 1930.

L'œuvre, à travers les environnements sociaux et les personnages qu'elle met en scène, traduit des changements de milieu, en fonction du public auquel les pièces s'adressent et du contexte social dans lequel l'auteur, lui-même, évolue. Le changement de topographie sociale au fil des pièces a permis de souligner la corrélation entre le texte et le contexte en suggérant que les thématiques, les personnages et leur environnement réfléchissent l'environnement et le public auxquels les pièces se destinent. Le retour, dans l'œuvre tardive, à une peinture des milieux sociaux marginaux invite à prendre en compte la tension entre l'arrière-plan social d'origine, la bourgeoisie qu'O'Neill met d'abord à distance, puis vers laquelle son succès à Broadway l'entraîne peu à peu et les classes marginales qui habitent

l'œuvre de jeunesse. Par conséquent, on peut analyser cette friction entre bourgeoisie et *mainstream* et milieu contestataire comme le signe d'une crise identitaire que son théâtre ne parvient pas à résoudre. L'appartenance impossible à laquelle les personnages se heurtent dans ses pièces est aussi le reflet de cette tension entre une formation radicale et anarchiste en laquelle il ne croit plus et une élite capitaliste qu'il désigne comme le symptôme d'une Amérique viciée.

Cette contradiction, soulignée par Miller, entre un auteur dont le théâtre s'adresse à une élite et celui qui fait de la scène un théâtre social qui donne la parole au prolétariat et aux individus socialement et ethniquement exclus et marginalisés, n'est peut-être pas étrangère aux paradoxes de la réception. La critique demeure divisée quant à la place qu'il convient d'accorder à O'Neill dans l'histoire du théâtre américain et à l'héritage qu'il laisse à la scène américaine. Son œuvre montre qu'il est à la fois l'auteur d'un théâtre social, plurivocal et pluriethnique et d'un théâtre bourgeois qui renvoie l'image du self-made man présent dans l'imaginaire américain. Alors que le succès de *Strange Interlude* fait d'O'Neill un auteur qui aux côtés du Theatre Guild incarne un théâtre d'élite, les Marx Brothers se saisissent de cette exposition médiatique pour parodier ce qu'ils perçoivent comme les stigmates d'une culture *highbrow*, apanage d'une élite sociale et culturelle. O'Neill est donc à la fois regardé comme l'avatar d'un théâtre intellectuel réservé à une élite sociale et un auteur recyclé, exploité par la culture populaire. A sa mort, la machine commerciale – qu'il s'agisse de Broadway ou de Hollywood – continue à exploiter (avec l'autorisation de Carlotta Monterey O'Neill) le matériau dramatique légué par O'Neill. Ainsi, en plus des pièces inédites révélées au public après sa mort, Broadway et Hollywood récupèrent les succès des années 1920 et 1930. En 1957, *Anna Christie* (1921) sert de support à la création d'une comédie musicale, *New Girl in Town*. En 1959, c'est la comédie *Ah, Wilderness!* (1933) qui donne lieu à une adaptation sous forme de comédie musicale, avec la production de *Take Me Along*. De même en 1958, Hollywood livre une adaptation cinématographique du succès de 1924, *Desire Under the Elms*, une pièce controversée mettant en scène inceste et adultère, des thématiques inhabituelles au cinéma, ainsi que le souligne le *Saturday Review* qui titre : « Unthinkable in Movies a few Years Back! »⁶⁶⁶. Sophia Loren et Anthony Perkins, égéries de Hollywood, y interprètent les rôles principaux.

⁶⁶⁶ « Unthinkable in Movies a few Years Back! », *The Saturday Review*, mars 1958, Box n°50, folder 1030: *Desire Under the Elms*. Clippings of reviews and advertisements/ 1941-65, n.d. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

L'exploitation des succès des années 1920 et 1930 reflète l'ambivalence inhérente au théâtre d'O'Neill, c'est-à-dire la porosité de la frontière entre art sérieux et art populaire, succès d'avant-garde et succès commercial. C'est ce flottement, ce tiraillement qui marque O'Neill toute sa carrière durant. A ce titre, la projection posthume de son œuvre peut s'analyser comme l'impossibilité pour l'auteur de résorber cette tension et comme la volonté de s'inscrire en dehors de tout système. La récupération de son œuvre par Broadway et Hollywood, signale « l'exploitabilité » du matériau dramatique et offre une nouvelle illustration des rouages des systèmes culturels commerciaux, qui satellisent les productions artistiques pour les conformer aux exigences d'une culture *mainstream*, « the Broadway showshop » contre lequel O'Neill s'était lui-même dressé. C'est du reste peut-être cette exploitation de l'œuvre par Broadway et Hollywood qui empêche l'entrée d'O'Neill dans le canon moderniste. Mais c'est aussi son caractère inclassable qui donne au théâtre d'O'Neill toute sa force, perpétuant l'ambiguïté d'une œuvre difficile à appréhender dans sa globalité.

Le « he don't belong » emblématique d'une œuvre dans laquelle la quête d'appartenance est un leitmotiv, ne se limite pas aux pièces mais s'applique aussi aux questions de la canonisation et de l'héritage. O'Neill témoigne de la question du devenir d'un auteur face à un paysage culturel mouvant, face à des bouleversements culturels (la concurrence des médias télévisuels et cinématographiques), des systèmes de production successifs, qui redessinent sans cesse la topographie de la littérature américaine. Selon Harold Bloom, le théâtre américain souffre de l'absence de grands auteurs indigènes : « American novelists and poets have vastly surpassed American playwrights : there is no dramatic William Faulkner or Wallace Stevens to be acclaimed among us »⁶⁶⁷. La communauté impossible vers laquelle O'Neill édifie son œuvre, est l'un des visages de l'auteur dramatique américain, qui n'est jamais véritablement à l'intérieur ni en dehors du système.

⁶⁶⁷ Harold Bloom in *Arthur Miller*, ed. Harold Bloom, New York: Infobase Publishing, 2007, 2.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sources primaires

Œuvres de Eugene O'Neill

Corpus principal

Complete Plays. 1913-1920. New York: The Library of America, 1988.

- *Thirst* [1914]. New York: The Library of America, 1988.
- *Bread and Butter.* New York: The Library of America, 1988.
- *Bound East for Cardiff* [1919]. New York: The Library of America, 1988.
- *The Personal Equation.* New York: The Library of America, 1988.
- *Before Breakfast.* New York: The Library of America, 1988.
- *Now I Ask You.* New York: The Library of America, 1988.
- *Beyond the Horizon* [1920]. New York: The Library of America, 1988.
- *The Dreamy Kid* [1920]. New York: The Library of America, 1988.
- *The Emperor Jones* [1921]. New York: The Library of America, 1988.

Complete Plays. 1920-1931. New York: The Library of America, 1988.

- *The Hairy Ape* [1922]. New York: The Library of America, 1988.
- *All God's Chillun Got Wings* [1924]. New York: The Library of America, 1988.
- *Strange Interlude* [1928]. New York: The Library of America, 1988.
- *Dynamo* [1929]. New York: The Library of America, 1988.

Complete Plays. 1932-1943. New York: The Library of America, 1988.

- *Ah, Wilderness!* [1933]. New York: The Library of America, 1988.
- *Days Without End* [1934]. New York: The Library of America, 1988.
- *A Moon for the Misbegotten* [1945]. New York: The Library of America, 1988.
- *A Touch of the Poet* [1946]. New York: The Library of America, 1988.
- *More Stately Mansions.* New York: The Library of America, 1988.
- *The Iceman Cometh* [1946]. New York: The Library of America, 1988.
- *Long Day's Journey Into Night* [1956]. New York: The Library of America, 1988.
- *Hughie* [1959]. New York: The Library of America, 1988.

Traductions françaises

- *Long voyage du jour à la nuit*. (Trad. Françoise Morvan). Paris : L'Arche, 1996.
- *Théâtre complet. 10. (Long voyage vers la nuit. Hughie. Une Lune pour les déshérités)*. (Trad. Jacqueline Antrusseau et Maurice Goldring). Paris : l'Arche, 1965.

Autres pièces citées, poèmes, écrits

Complete Plays. 1913-1920. New York: The Library of America, 1988.

- *In the Zone* [1919]. New York: The Library of America, 1988.
- *The Long Voyage Home* [1919]. New York: The Library of America, 1988.
- *The Moon of the Caribbees* [1919]. New York: The Library of America, 1988.

Complete Plays. 1920-1931. New York: The Library of America, 1988.

- *Desire Under the Elms* [1924]. New York: The Library of America, 1988.
 - *Marco Millions* [1925]. New York: The Library of America, 1988.
 - *Mourning Becomes Electra* [1931]. New York: The Library of America, 1988.
- *Exorcism. A Play in One Act*. New Haven, London: Yale University Press, 2012.
- *Poems. 1912-1944*, ed. Donald Gallup. New Haven and New York: Ticknor & Fields, 1980.

BOGARD, Travis (ed). *The Unknown O'Neill: Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O'Neill*. New Haven: Yale University Press, 1988.

- O'Neill, *The Nobel Prize Acceptance Letter. The Unknown O'Neill. Unpublished or Unfamiliar Writing of Eugene O'Neill*. New Haven: Yale University Press, 1988.

CARGILL, Oscar (ed). « What the Theatre Means to Me ». *O'Neill and His Plays. Four Decades of Criticism*. New York: New York University Press, 1961: 107.

O'NEILL, Eugene. « Eugene O'Neill on the Negro Actor: Opinions of America's Greatest Playwright ». *Messenger* 7, no.1 (Jan 1925), in Chidi Ikonné. *From Dubois to Van Vechten: the early Negro Literature, 1903-1926*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1981.

Correspondance

BOGARD, Travis, BRYER, Jackson R. (eds). *Selected Letters of Eugene O'Neill*. New Haven: Yale University Press, 1988.

BRYER, Jackson R. (ed). *The Theatre We Worked For*. New Haven: Yale University Press, 1982.

O'NEILL, Eugene. Lettre à James Light. Le Plessis, Saint-Antoine du Rocher, Indre-et-Loire (France). One typed document giving Light authority to negotiate European motion picture rights to his plays. *Manuscript box*, Berg Collection, New York Public Library. (14 avril 1930).

- Lettre à Clayton (Meeker Hamilton). Tao house, Danville, Contra Costa County, CA, *Manuscript box*, Berg Collection, New York Public Library, (25 mars 1941).
- Lettre à Elaine Freeman. Eugene O'Neill Papers, Series III. Outgoing Correspondence, Berg Collection, New York Public Library, (19 septembre 1917).
- Lettre à Elaine Freeman. Eugene O'Neill Papers, Series III. Outgoing Correspondence, Berg Collection, New York Public Library, (19 septembre 1917).

Théâtre, roman, autobiographie, poésie

- ADAMS, Henry. *The Education of Henry Adams* [1907]. Forgotten Books, 1973.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Paris : Gallimard, 1920.
- BECKETT, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 2006.
- BOYCE, Neith, KREYMBORG, Alfred, O'NEILL, Eugene. *The Provincetown Plays. Third Series*. New York: Frank Shay, 1916.
- BRECHT, Bertolt. *Théâtre complet 1*. Paris : L'Arche Editeur, 1974.
- COOK, George Cram, SHAY, Frank (eds). *The Provincetown Plays*. Cincinnati: Stewart Kidd Company Publishers, 1921.
- CRANE, Hart. *The Complete Poems of Hart Crane*, ed. Marc Simon. New York: Liveright, 2001.
- CRANE, Stephen. *Maggie: A Girl of the Streets and Other Short Fiction*. New York: Batam Classics, 2006.
- DELL, Floyd. *Homecoming, An Autobiography*. New York: Farrar & Rinehart, 1933.
- *Love in Greenwich Village*. New York: George H. Doran Company, 1926.
- <http://www.bohemianlit.com/full_text/dell/contents.htm> Vu le 19 avril 2012.
- DODGE LUHAN, Mabel. *Intimate Memories* [1933]. Santa Fe: Sunstone Press, 2007.
- DOS PASSOS, John. *Three Plays*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1934.
- *Manhattan Transfer* [1925]. New York: Mariner Books Edition, 2000.
- EASTMAN, Max. *Enjoyment of Living*. New York: Harper and Brothers, 1948.
- ELIOT, Thomas Stearns. *The Waste Land and other Poems*. New York: Penguin, 2003.
- ERVINE, St John G. *John Ferguson. A Play in Four Acts* [1915]. New York: Macmillan, 1923.
- FITZGERALD, Francis Scott. *The Great Gatsby* [1925]. London: Penguin Books, 1994.
- FREEMAN, Joseph. *An American Testament. A Narrative of Rebels and Romantics*. London: Victor Gollancz Ltd, 1938.
- GARDNER MAYORGA, Margaret. *Representative One-Act Plays by American Authors*. Boston: Little, Brown & Company, 1919.

- GLASPELL, Susan. *The People and Close the Book: Two One-Act Plays*. New York: Frank Shay, 1918.
- GOLDMAN, Emma. *The Social Significance of Modern Drama*. Boston: Richard G. Badger, 1914.
- <<http://sunsite.berkeley.edu/Goldman/Writings/Drama/ibsen.html>> Vu le 10/08/2012.
- HAPGOOD, Hutchins. *A Victorian in the Modern World*. New York: Harcourt, Brace, 1939.
- HUSTON, John. *An Open Book*. New York: Da Capo Press, 1994.
- IBSEN, Henrik. *Théâtre*. Paris : Gallimard, 2006.
- LARSEN, Nella. *Passing* [1929]. New York: Dover Publications Inc., 2004.
- LAWRENCE, D.H. *Kangaroo* [1923]. London: Penguin, 1986.
- LAWSON, John Howard. *Processional*. New York: Thomas Seltzer, 1925.
- SIFTON, Claire, SIFTON, Paul (eds). *The "Lost" Group Theatre Plays*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2011.
- LEWIS, B. Roland (ed). *Contemporary One-Act Plays*. New York: Charles Scribner's Sons, 1922.
- LEWIS, Sinclair. *Babbitt* [1922]. New York: Dover Publications, Inc., 2003.
- LINDSAY, Vachel. *The Congo and Other Poems*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 1992.
- LONDON, Jack. *The Sea-Wolf* [1904]. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2000.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres Complètes I*. Paris : Editions Gallimard, 1998.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick* [1851]. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- MILLAY, Edna St Vincent. *Renascence and Other Poems* [1917]. ValdeBooks, 2010.
- MILLER, Arthur. *Collected Plays 1944-1961*. New York: The Library of America, 2006.
- *Timebends*. New York: Grove Press, 1987.
- MURGER, Henri. *Scène de la vie de bohème* [1851]. Paris : Editions Gallimard, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 2000.
- ODETS, Clifford. *Six Plays of Clifford Odets*. New York: Random House, 1963.
- POUND, Ezra. *Personae. The Shorter Poems of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 2001.
- REED, John. *The Peace that Passeth Understanding. The Liberator*, n°13, (mars 1919): 25-31.
- *The Day in Bohemia or Life Among the Artists*. Riverside, CT. : Hillacre Bookhouse, 1913.
- <http://www.bohemianlit.com/full_text/reed/day.htm> Vu le 18/08/2009.
- RICE, Elmer. *Three Plays*. New York: Hill and Wang, 1993.
- SAROYAN, William. *The Time of Your Life* [1939]. London: Methuen Drama, 2008.
- SHAKESPEARE, William. *King Lear* [1608]. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- SINCLAIR, Upton. *The Jungle* [1906]. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2001.

- TRAVEN, B. *The Death Ship* [1934]. New York: Lawrence Hill Books, 1991.
- TWAIN, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn* [1885]. New York: Penguin Books, Ltd, 1985.
- VAN VECHTEN, Carl. *Nigger Heaven*. Champaign: University of Illinois Press, 1926.
- VORSE, Mary Heaton. *A Footnote to Folly: Reminiscences of Mary Heaton Vorse*. New York: Farrar & Rinehart, 1935.
- WHITMAN, Walt. *Complete Poetry and Collected Prose*. New York: The Library of America, 1982.
- WILLIAMS, Tennessee. *Plays 1937-1955*. New York: The Library of America, 2000.
- WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway* [1925]. London: Grafton Books, 1987.
— *To the Lighthouse* [1927]. London: Penguin Books, 1996.
- WRIGHT, Richard. *Native Son* [1940]. New York: Harper Perennial, 1993.
- ZANGWILL, Izrael. *The Melting Pot*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.

2. Sources secondaires

Etudes consacrées à O'Neill

Ouvrages critiques

- ALEXANDER, Doris. *The Tempering of Eugene O'Neill*. New York: Harcourt, Brace & World, 1962.
— *Eugene O'Neill's Creative Struggle*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1992.
- BARLOW, Judith E. *Final Acts. The Creation of Three Late O'Neill Plays*. Athens: The University of Georgia Press, 1985.
- BLACK, Stephen A. *Eugene O'Neill: Beyond Mourning and Tragedy*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- BLOOM, Harold (ed). *Eugene O'Neill's Long Day's Journey Into Night. Modern Critical Interpretations*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987.
- BOGARD, Travis. *Contour in Time. The Plays of Eugene O'Neill*. New York: Oxford University Press, 1972.
- BRIETZKE, Zander. *The Aesthetics of Failure. Dynamic Structure in the Plays of Eugene O'Neill*. Jefferson: McFarland & Company, 2001.
- CARGILL, Oscar, FAGIN, N. Bryllion, FISHER, William J. (eds). *O'Neill and His Plays. Four Decades of Criticism*. New York: New York University Press, 1961.
- CARPENTER, Frederic I. *Eugene O'Neill*. Boston: Twayne Publishers, 1979.

- CLARK, Barrett. *Eugene O'Neill. The Man and his Plays*. New York: Robert M. Mc Bride & Company, 1929.
- CLOTHIA, Jean. *Forging a Language. A Study of the Plays of Eugene O'Neill*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- DU CHAXEL, Françoise. *Eugène O'Neill*. Paris : Editions Seghers, 1971.
- ENGEL, Edwin A. *The Haunted Heroes of Eugene O'Neill*. Cambridge: Harvard University Press, 1953.
- FLECHE, Anne. *Mimetic Disillusion. Eugene O'Neill, Tennessee Williams, and U.S. Dramatic Realism*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1997.
- FLOYD, Virginia (ed). *Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays*. New York: Ungar, 1981.
- GALLUP, Donald C. *Eugene O'Neill and his Eleven-Play Cycle. "A Tale of Possessors Self-Dispossessed"*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- HINDEN, Michael. *Long Day's Journey Into Night: Native Eloquence*. Boston: Twayne Publishers, 1990.
- MANHEIM, Michael (ed). *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- *Vital Contradictions. Characterization in the Plays of Ibsen, Strindberg, Chekhov and O'Neill*. Brussels: Peter Lang, 2002.
- ORLANDELLO, John *O'Neill on Film*. East Brunswick: Associated University Presses, Inc., 1982.
- PFISTER, Joel. *Staging Depth. Eugene O'Neill and the Politics of Psychological Discourse*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995.
- PORTER, Laurin. *The Banished Prince: Time, Memory, and Ritual in the Late Plays of Eugene O'Neill*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1988.
- STROUPE, John H. *Critical Approaches to Eugene O'Neill*. New York: AMS Press, 1988.
- TIUSANEN, Timo. *O'Neill's Scenic Images*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- TÖRNQVIST, Egil. *Eugene O'Neill: a Playwright's Theatre* Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2004.
- VOGLINO, Barbara. *Perverse Mind: Eugene O'Neill's Struggle with Closure*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1999.
- WAINSCOTT, Ronald H. *Staging O'Neill. The Experimental Years 1920-1934*. New Haven: Yale University Press, 1988.

Encyclopédies, dictionnaires

- DOWLING, Robert. *Critical Companion to Eugene O'Neill: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Infobase Publishing, 2009.
- LOFTUS RANALD, Margaret. *The Eugene O'Neill Companion*. Wesport: Greenwood Press, 1984.

MILLER, Jordan Y. *Eugene O'Neill and the American Critic. A Biographical Checklist* [1962]. Hamden: Archon Book, 1973.

SMITH, Madeline C., EATON, Richard (eds). *Eugene O'Neill Production Personnel. A Biographical Dictionary of Actors, Directors, Producers, and Scenic and Costume Designers in Stage and Screen Presentations of the Plays*. Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2005.

Ouvrages biographiques

ALEXANDER, Doris. *The Tempering of Eugene O'Neill*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1962.

— *Eugene O'Neill's Last Plays: Separating Art from Autobiography*. Athens: University of Georgia Press, 2005.

BOULTON, Agnes. *Part of a Long Story*. Jefferson: McFarland and Co. Inc., 2011.

BOWEN, Crowell. *The Curse of the Misbegotten. A Tale of the House of O'Neill*. New York: McGraw-Hill, 1959.

<<http://www.eoneill.com/library/curse/contents.htm>> Vu le 30/01/2012.

DIGGINS, John Patrick. *Eugene O'Neill's America. Desire Under Democracy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

GELB, Arthur, GELB, Barbara. *O'Neill. Life with Monte Cristo*. New York: Applause Books, 2000.

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

— *O'Neill: Son and Artist*, New York: Paragon House Publishers, 1990.

Articles, recueils d'article, chapitres d'ouvrage

ALEXANDER, Doris. « O'Neill as a Social Critic », in *O'Neill and His Plays. Four Decades of Criticism*. Oscar Cargill, N. Bryllion Fagin, William J. Fisher (eds), New York: New York University Press, 1961: 390-407.

BENTLEY, Eric. « Trying to Like O'Neill ». *The Kenyon Review*. Vol. 14. n°3. (Summer 1952): 476-492.

BERGER, Jason. « Refiguring O'Neill's Early Sea Plays: Maritime Labor Enters the Age of Modernity ». *The Eugene O'Neill Review*. Vol. 28, Penn State University Press. (2006): 13-31.

BLOOM, Harold « The Role of Drinking and Alcoholism in O'Neill's Late Plays ». *The Eugene O'Neill Newsletter*, ed. Frederick Wilkins, Boston: Suffolk University, Vol. VIII, n°1, (Spring 1984).

<http://www.eoneill.com/library/newsletter/viii_1/viii-1e.htm> Vu le 20/06/2012.

BROUN, Heywood. « The Emperor Jones ». *The New York Tribune*, November 4, 1920.

<http://www.eoneill.com/artifacts/reviews/ej1_tribune.htm> Vu le 1/04/2011.

CHURA, Patrick. « Vital Contact: Eugene O'Neill and the Working Class ». *Twentieth Century Literature*. Vol. 49, n°4 (Winter, 2003): 520-546.

- COMBS, Robert. « Affinites Between the Poetry of Hart Crane and the Plays of Eugene O'Neill ». *The Eugene O'Neill Review*. Vol. 27, Penn State University Press, (2005): 51-60.
- COOLEY, John. « In Pursuit of the Primitive: Black Portraits by Eugene O'Neill and Other Village Bohemians. ». *Harlem Renaissance Re-examined*. Victor A. Kramer, Robert A. Russ. Troy (eds), New York: Whitson Pub. Co., 1997.
- DE CASSERES, Benjamin. *Eugene O'Neill: From Cardiff to Xanadu*. *Theatre Magazine*. Vol. 46, n°2. New York: Theatre Magazine Company, 1927.
 <http://www.theatredatabase.com/20th_century/eugene_oneill_002.html> Vu le 6/06/2012.
- DE VOTO, Bernard. « Minority Report ». *The Saturday Review of Literature*. Vol. XV n°4. New York, (21 novembre 1936).
- DOWLING, Robert M., DE CASSERES, Benjamin. « "Denial Without End": Benjamin De Casseres's Parody of Eugene O'Neill's "Days Without End" ». *The Eugene O'Neill Review*. Vol. 30. Penn State University Press, (2008): 145-159.
- DOWLING, Robert M. « On Eugene O'Neill's Philosophical Anarchism ». *The Eugene O'Neill Review*. Vol. 29. Penn State University Press, (2007): 50-72.
 — « Editor's Note: The Emperor Jones and Haiti ». *Celtic Twilight: 21st Century Irish Americans on Eugene O'Neill*.
 <<http://www.drunkenboat.com/db12/04one/on/haiti.php>> Vu le 28/02/2011.
- ELIOT, T.S. « All God's Chillun Got Wings », in *O'Neill and His Plays. Four Decades of Criticism*. Oscar Cargill, N. Bryllion Fagin, William J. Fisher (eds), New York: New York University Press, 1961.
- GARLAND, Robert « Eugene O'Neill's "Dynamo" Displayed in 45th Street ». *New York Telegram*, (February 12, 1929).
 <http://www.eoneill.com/artifacts/reviews/dy1_telegram.htm> Vu le 12/07/2011.
- GEDDES, Virgil. « The End of O'Neill ». *New Masses*, (February 6, 1934).
- HARDISON LONDRÉ, Felicia. « Twitting O'Neill: His Plays of the 1920s Subjected to *La Critique Créatrice* ». *The Eugene O'Neill Review*. Vol. 26. Penn State University Press, (2004).
- ISAAC, Dan. « Founding Father: O'Neill's Correspondence with Arthur Miller and Tennessee Williams ». *The Eugene O'Neill Review*. Vol. 17, No.1/2. Penn State University Press, (Spring/ Fall 1993).
- KUSHNER, Tony. « The Genius of O'Neill ». *The Eugene O'Neill Review*. Vol. 26. Penn State University Press, (2004).
- MANHEIM, Michael. « Eugene O'Neill: America's National Playwright ». *The Eugene O'Neill Newsletter*, ed. Frederick Wilkins, Boston: Suffolk University, Vol. IX, n°2. (Summer-Fall 1985).
 <http://www.eoneill.com/library/newsletter/ix_2/ix-2d.htm> Vu le 26/06/2012.
 — « O'Neill's Transcendence of Melodrama in the Late Plays ». *The Eugene O'Neill Newsletter*, ed. Frederick Wilkins, Boston: Suffolk University, Vol. XII, n°2. (Summer-Fall 1988).

<<http://www.eoneill.com/library/newsletter/xii-2/xii-2f.htm>> Vu le 26/06/2012

MAUFORT, Marc. « Exorcisms of the Past: Avatars of the O'Neillian Monologue in Modern American Drama ». *The Eugene O'Neill Review*. Vol. 22, No.1/2. Penn State University Press, (Spring/Fall 1998).

MILLER, Jordan Y. « From Nobody to the Nobel: Two Decades of First Night O'Neill Criticism ». *The Eugene O'Neill Newsletter*, ed. Frederick Wilkins, Boston: Suffolk University, Vol. XII, n°2. (Summer-Fall, 1988).

<<http://www.eoneill.com/library/newsletter/xii-2/xii-2c.htm>>. Vu le 15/05/2012

MURPHY, Brenda. « The Iceman in Context: An American Saloon Trilogy ». *The Eugene O'Neill Review*. Vol. 26. Penn State University Press, (2004).

ROBESON, Paul. « Reflections on O'Neill's Plays » (1924), in *The New Negro. Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892-1938*. Henry Louis Gates, Jr., Gene Andrew Jarrett (eds), Princeton: Princeton University Press, 2007: 510-511.

SAVRAN, David. « The Canonization of Eugene O'Neill ». *Modern Drama*, Vol. 50, n°4. (Winter 2007): 565-581.

SHAFER, Yvonne. « Filtering America's Past Through Sunlight: Eugene O'Neill's *Ah, Wilderness!* ». *Laconics*, ed. Harley Hammerman, St Louis, Missouri. Vol. 1. (2006)
<<http://www.eoneill.com/library/laconics/1/1r.htm>> Vu le 12/11/2011.

— « O'Neill, Glaspell, and John Reed: Antiwar, Pro-American Reformers ». *The Eugene O'Neill Review*. Vol. 32. Penn State University Press, (2010): 70-85.

SIMON, John. « Brothers under the Skin: O'Neill and Williams ». *The Hudson Review*. Vol. 39. n°4. (Winter 1987).

SIMON, Marc. « Eugene O'Neill's Introduction to Hart Crane's "White Buildings": Why he "would have done it in a minute but ... ». *The Eugene O'Neill Review*. Vol. 15, No.1. Penn State University Press, (Spring 1991).

STEEN, Shannon. « Melancholy Bodies: Racial Subjectivity and Whiteness in O'Neill's "The Emperor Jones" ». *Theatre Journal*. Vol. 52. No.3. The John Hopkins University Press, (Oct., 2000).

WILLIAM, Gary Jay. « Turned down in Provincetown: O'Neill's Debut Re-examined ». *Theatre Journal*. Vol.37. n°2. The Johns Hopkins University Press. (mai 1985):155-166.

Articles de journaux

ATKINSON, Brook. « After all these Years ». *The New York Times*. (12 oct 1941). Box n°40, folder 870: clippings of reviews and advertisements/ 1933-65, n.d. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

CHAPMAN, John. « O'Neill Brings New Hope to the Theatre ». *Sunday News*. (20 oct 1946). Box n°56, folder 1133: The Iceman Cometh. Clippings of reviews and advertisements/ 1955-65, n.d. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

- GELB, Arthur. « Dream and Live » *New York Times*. Book Review. (19 avril 1959). Box n°54, folder 1103: Hughie. Clippings of reviews and advertisements/ 1955-65, n.d. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
- GLOVER, William. « O'Neill's Plays More Popular Than When He Was Alive ». *New Haven Register*. (28 Avril 1957). Box n°61. folder 1204: Long Day's Journey Into Night. Clippings of reviews and advertisements/ 1956 Aug-57, n.d. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
- HICKS, Granville. « From a Black Abyss, a Man and Artist ». *Saturday Review*. (7 avril 1962). Box n°62, folder 1213: Long Day's Journey Into Night. Clippings of reviews and advertisements/ 1958-70, n.d. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
- KRUTCH, Joseph Wood. « Eugene O'Neill's Claim to Greatness ». *The New York Times Book Review*. (22 sept 1957). Box n°47, folder 984: A Touch of the Poet. Clippings of reviews and advertisements/ 1957-67, n.d. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
- OPPENHEIMER, George. « Caught Between Two Furies ». *The Saturday Review*. (30 mai 1964). Box n°45, folder 964: More Stately Mansions. Clippings of reviews and advertisements/ 1957-70, n.d. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
- QUINTERO, Jose. « Eugene O'Neill's Monologue for Two ». *New York Herald Tribune* (20 décembre 1964). Box n°54, folder 1105: Hughie. Clippings of reviews and advertisements/ 1955-65, n.d. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
- SHEAFFER, Louis. « O'Neill's Remarks On His Own Life ». *New York Herald Tribune*. (9 Sept 1956). Box n°61. folder 1196: Long Day's Journey. Clippings of reviews and advertisements/ 1956 Aug-57. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
- TAUBMAN, Howard. « O'Neill Revisited ». *The New York Times*. (1er mars 1964). Clippings of reviews and advertisements/ 1928-65, n.d. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
- WOOLF, S.J. "Eugene O'Neill Returns After Twelve Years.", *New York Times Magazine*, (15 sept 1946). Box n°56, folder 1129: The Iceman Cometh. Clippings of reviews and advertisements/ 1940-46, n.d. Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

Interview

Interview de Bennett Cerf par Robin Hawkins, Columbia University Libraries Oral History Research Office, session 5, 206-7.

<http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/nny/cerfb/transcripts/cerfb_1_5_207.html> Vu le 25/03/2012.

— session 5, 210.

<http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/nny/cerfb/transcripts/cerfb_1_5_210.html> Vu le 25/03/2012.

Etudes consacrées aux Provincetown Players

- BEN-ZVI, Linda. « The Provincetown Players: The Success that Failed ». *The Eugene O'Neill Review*. Vol. 27. Penn State University Press, (2005): 9-21.
- DEUTSCH, Helen, HANAU, Stella. *The Provincetown, A Story of the Theatre*. New York: Farrar & Rinehart, 1931.
- EGAN, Leona Rust. *Provincetown as a Stage. Provincetown, The Provincetown Players, and the Discovery of Eugene O'Neill*. Orleans: Parnassus Imprints, 1994.
- GLASPELL, Susan. *The Road to the Temple*. New York: Frederick A. Stokes, 1927.
- KENTON, Edna. « The Provincetown Players and the Playwright's Theatre ». *The Eugene O'Neill Review*. Vol. 21. No. 1 & 2. Penn State University Press, (Spring/Fall 1997).
- MURPHY, Brenda. *The Provincetown Players and the Culture of Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- SARLÓS, Robert Károly. *Jig Cook and the Provincetown Players: Theatre in Ferment*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1982.

Etudes consacrées au théâtre

Dictionnaires et ouvrages de référence

- ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994.
- BENTLEY, Eric (ed). *The Theory of the Modern Stage. An Introduction to Modern Theatre and Drama*. New York, London: Applause, 1968.
- BRANDT, George W. (ed). *Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850-1990*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- BRECHT, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre*, Paris : L'Arche Editeur, 1978.
- CALAS, Frédéric, ELOURI, Romdhane, HAMZAOUI, Saïd, SALAAOUI, Tijani (eds). *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- CRAIG, Edward Gordon. *De l'art du théâtre* [1911]. Belval : Circé, 1999.
- FOURNIER, Nathalie. *L'aparté dans le théâtre français du XVIIe siècle au XXe siècle. Etude linguistique et dramaturgique*. Louvain : Editions Peeters, 1991.
- GORELIK, Mordecai. *New Theatres for Old*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1940.
- INNES, Christopher. *Avant Garde Theatre: 1892-1992*. London: Routledge, 1993.
- JONES, Robert Edmond. *The Dramatic Imagination. Reflections and Speculations on the Art of the Theatre*. New York: Theatre Art Books, 1969.

KOZLENKO, William (ed). *The One-Act Play Today. A Discussion of the Technique, Scope and History of the Contemporary Short Drama* [1938]. Freeport: Books for Libraries Press, 1970.

LARTHOMAS, Pierre. *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*. Paris : Presses Universitaires de France, 1980.

MACGOWAN, Kenneth. *The Theatre of Tomorrow*. New York: Boni & Liveright, 1921.

— *Continental Stagecraft*. New York: Noble Offset Printers Inc., 1922.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre (ed). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Paris : Les Editions Circé, 2005.

— *Théâtres intimes*. Arles : Actes Sud, 1989.

SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne*. Belval : Editions Circé, 2006.

Articles, chapitres d'ouvrages.

BOX, Sydney. « The Technique of the Experimental One-Act Play », in *The One-Act Play Today. A Discussion of the Technique, Scope and History of the Contemporary Short Drama* [1938]. Freeport: Books for Libraries Press, 1970: 53-71.

CHEVREL, Yves. « Strindberg à la recherche d'un théâtre de l'intimité : de *Fröken Julie* à l'Intima Teatern ». *Ecriture de la personne. Mélanges offerts à Daniel Madelénat*. Simone Bernard Griffiths, Véronique Gély, Anne Tomiche (eds), Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003: 113-124.

DÜRENMATT, Friedrich. « Theatre Problems » [1954-5]. in *Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre, 1940-1990*, ed. George W. Brandt. Oxford: Clarendon Press, 1998: 45-54.

JOLLY, Geneviève. « Théâtre et autobiographie : théorie et exemples ». *Le propre de l'écriture de soi*, ed. Françoise Simonet-Tenant. Paris : Téraèdre, 2007.

Etudes consacrées au théâtre américain

OUVRAGES

BIGSBY, Christopher (ed). *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. Volume 1, 1900-1940*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

— *Modern American Drama, 1945-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

BLOOM, Harold (ed). *Arthur Miller*. New York: Infobase Publishing, 2007.

CLURMAN, Harold. *The Fervent Years: The Group Theatre and the Thirties*. Cambridge: Da Capo Press, 1983.

HEWITT, Barnard. *Theatre USA: 1668 to 1957*. New York: McGraw-Hill, 1959.

MCCABE, John. *George M. Cohan: The Man who owned Broadway*. Cambridge: Da Capo Press, 1980.

- MURPHY, Brenda. *American Realism and American Drama, 1880-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- VILLARD, Léonie. *Panorama du théâtre américain*. Paris : Editions Seghers, 1964.
- WAINSCOTT, Ronald H. *The Emergence of the Modern American Theater, 1914-1929*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- WALKER, Julia A. *Expressionism and Modernism in the American Theatre. Bodies, Voices, Words*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- WILMETH, Don B., BIGSBY, Christopher (eds). *The Cambridge History of American Theatre. Volume I: Beginnings to 1870*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- *The Cambridge History of American Theatre. Volume II: 1870-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- WILMETH, Don B., MILLER, Tice L. (eds). *Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

ARTICLES, RECUEIL D'ARTICLES, CHAPITRES D'OUVRAGE

- DOS PASSOS, John. « Toward a Revolutionary Theatre », in *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*, ed. Donald Pizer. Detroit: Wayne State University Press, 1988: 101-103.
- « Did the New Playwrights Theatre Fail? ». *The Major Nonfictional Prose*, ed. Donald Pizer, Detroit: Wayne State University Press, 1988: 118-120.
- « Why Write for the Theatre Anyway? ». *Three Plays*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1934: xi-xxii.
- DU BOIS, W.E.B. « Krigwa Players Little Negro Theatre ». *The Crisis* 32. (July 1926): 134-136.
- FEARNOW, Mark. « Theatre Groups and Their Playwrights ». *The Cambridge History of American Theatre, Volume II. 1870-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999: 343-377.
- FEINSOD, Arthur B. « Stage Designs of a Single Gesture: The Early Work of Robert Edmond Jones ». *The Drama Review: TDR*, Vol. 28, No. 2, International Scenography (Summer, 1984): 102-120.
- FRICK, John. « A Changing Theatre: New York and Beyond », in *The Cambridge History of American Theatre, Volume II. 1870-1945*. Don B. Wilmeth & Christopher Bigsby (eds), Cambridge: Cambridge University Press, 1999: 196-232.
- HATCH, James V. « A White Folks Guide to 200 Years of Black & White Drama ». *The Drama Review: TDR*. Vol. 16. No. 4. Black Theatre Issue. The MIT Press. (Dec., 1972): 5-24.
- KRASNER, David. « Whose role Is It Anyway? Charles Gilpin and the Harlem Renaissance. ». *African American Review* Vol 29. n°3. (Fall 1995): 483-496.
- MCCONACHIE, Bruce. « American Theatre in Context from the Beginnings to 1870 », in *The Cambridge History of American Theatre. Volume I. Beginnings to 1870*. Don B. Wilmeth, Christopher Bigsby (eds), Cambridge: Cambridge University Press, 1998: 111-181.

- MCDERMOTT, Douglas. « The Theatre and its Audience: Changing Modes of Social Organization in the American Theatre », in *The American Stage. Social and Economic Issues from the Colonial Period to the Present*. Ron Engle, Tice L. Miller (eds), Cambridge: Cambridge University Press, 1993: 6-17.
- MCKAY, Claude. « A Black Star ». *The Liberator*, (août 1921).
- MURPHY, Brenda. « Plays and Playwrights: 1915-1945 », in *The Cambridge History of American Theatre. Volume II. 1870-1945*. Don B. Wilmeth, Christopher Bigsby (eds), Cambridge: Cambridge University Press, 1999: 289-342.
- PAUL, Normand H. « Jacques Copeau looks at the American Stage, 1917-1919 ». *Educational Theatre Journal*. Vol.29. n°1. The Johns Hopkins University Press. (Mar., 1977): 61-69.
- SCOTT, Freda. « Black Drama and the Harlem Renaissance ». *Theatre Journal*, Vol.37. No. 4. The John Hopkins University Press. (Dec., 1985): 426-439.
- SPENCE, Eulalie. « A Criticism of the Negro Drama as It Relates to the Negro Dramatist and Artist » (1928), in *The New Negro. Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892-1938*. Henry Louis Gates Jr., Gene Andrew Jarrett (eds), Princeton: Princeton University Press, 2007: 527-528.
- WAINSCOTT, Ronald. « Commercialism Glorified and Vivified: 1920s Theatre and the Business World », in *The American Stage. Social and Economic Issues from the Colonial Period to the Present*. Ron Engle et Tice L. Miller (eds), Cambridge: Cambridge University Press, 1993 : 175-189.

Etudes consacrées au cinéma

Articles

- CHANDLER, Raymond. « Writers in Hollywood ». *The Atlantic Magazine*. (Nov 1945)
<<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/11/writers-in-hollywood/6454/>>
Vu le 18/07/2011.
- SCHULTHEISS, John. « The 'Eastern' Writer in Hollywood ». *Cinema Journal*. Vol.11. n°1. University of Texas Press. (Autumn, 1971): 13-47.

Ouvrages

- BAKKER, Gerben. *Entertainment Industrialised: The Emergence of the International Film Industry, 1890-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- BALIO, Tino. *Grand Design: Hollywood As a Modern Business Enterprise 1930-1939*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.
- CAVELL, Stanley. *Pursuit of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- GARDNER, Martin A. *The Marx Brothers As Social Critics: Satire and Comic Nihilism in the Films*. Jefferson: McFarland & Co Inc, 2009.

KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

Études consacrées à l'entre-deux-guerres américain

Greenwich Village, modernisme

OUVRAGES

- AARON, Daniel. *Writers on the Left: Episodes in American Literary Communism* [1961]. New York: Columbia University Press, 1992.
- AJI, Hélène, MANSANTI, Céline, TADIÉ, Benoît. (eds). *Revue modernistes, revues engagées (1900-1939)*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- BEARD, Rick, BERLOWITZ, Leslie. (eds). *Greenwich Village: Culture and Counterculture*. Piscataway: Rutgers University Press, 1997.
- BRADBURY Malcolm, MCFARLANE, James (eds). *Modernism. A Guide to European Literature, 1890-1930*. London: Penguin, 1991.
- DENNING, Michael. *The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. New York: Verso, 1997.
- MORRISSON, Mark S. *The Public Face of Modernism. Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905-1920*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2001.
- NICHOLLS, Peter. *Modernisms. A Literary Guide. Second Edition*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- STANSELL, Christine. *American Moderns. Bohemian New York and the Creation of a New Century*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- WARE, Caroline F. *Greenwich Village. 1920-1930. A Comment on American Civilization in the Post-War Years*. New York: Harper & Row, 1965.
- WETZSTEON, Ross. *Republic of Dreams. Greenwich Village: The American Bohemia, 1910-1960*. New York: Simon & Schuster, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. *Politics of Modernism* [1989]. London: Verso, 2007.

ARTICLES, CHAPITRES D'OUVRAGE

- ELMALEH, Eliane. « *The Masses* (1911-1917) : magazine radical entre avant-garde et conformisme ». *Revue Modernistes, revues engagées (1900-1939)*. Hélène Aji, Céline Mansanti et Benoît Tadié (eds), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011: 339-355.
- GARVER, Lee. « Seafarer Socialism: Pound, The New Age, and Anglo-Medieval Radicalism ». *Journal of Modern Literature*. Vol. 29 n°4. Indiana University Press, (Summer 2006): 1-21.

MCNAMARA, Brooks, ASHLEY, Jessie, BOYD, F. Sumner, DODGE, Mabel, HAYWOOD, William D. REED, John, SANGER, Margaret H. (eds), *Paterson Strike Pageant. The Drama Review: TDR*. Vol. 15. n°3, (Summer, 1971): 60-71.

TADIÉ, Benoît. « The Masses Speak: *The Masses* (1911-1917), *The Liberator* (1918-1924); *New Masses* (1926-1948); *Masses and Mainstream* (1948-1963) ». *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Volume II: North America 1894-1960. Peter Brooker, Andrew Thacker (eds), (5 juillet 2012)

Critique générale sur les Etats-Unis (histoire, politique, littérature, culture)

BERCOVITCH, Sacvan. *The American Jeremiad*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1973.

— *The Rites of Assent. Transformations in the Symbolic Construction of America*. New York: Routledge, 1993.

— *The Cambridge History of American Literature. Volume 6. Prose Writing, 1910-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

BROOKS, Van Wyck. *America's Coming-of-Age* [1915]. New York: Octagon Books, 1975.

CHURA, Patrick. *Vital Contact. Downclassing Journeys in American Literature from Herman Melville to Richard Wright*. New York: Routledge, 2005.

COINDREAU, Maurice-Edgard. *Aperçus de littérature américaine*. Paris : Editions Gallimard, 1946.

DOWLING, Robert M. *Slumming in New York. From the Waterfront to Mythic Harlem*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2009.

DU BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk* [1903]. New York: Dover Publications Inc., 1994.

FRANK, Waldo. *Our America*. New York: Boni and Liveright, 1919.

GUBAR, Susan. *Racechanges. White Skin, Black Face in American Culture*. New York: Oxford University Press, 1997.

HUTCHINSON, George (ed). *The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance*. Cambridge New York: Cambridge University Press, 2007.

IKONNÉ, Chidi. *From Dubois to Van Vechten: the Early Negro Literature, 1903-1926*, Westport: Greenwood Publishing Group, 1981.

JAMES, Henry. *The American Scene*, London : Chapman and Hall, 1907.

JOHNSON, James Weldon. *Self-Determining Haiti*. Berkeley: The Bancroft Library, University of California, 1920.

KALAJDIAN, Walter (ed). *The Cambridge Companion to American Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

KRAMER, Victor A., RUSS, Robert (eds). *Harlem Renaissance Re-examined*. Troy, New York: Whitson Pub. Co., 1997.

- LAWRENCE, D.H. *Studies in Classic American Literature*. London: Penguin Books, 1971.
- LEVINE, Lawrence. *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- MENCKEN, H.L. *The American Language. An Inquiry into the Development of English in the United States*. New York: Alfred A. Knopf, 1937.
- RENDA, Mary A. *Taking Haiti: Military Occupation and the Culture of U.S. Imperialism, 1915-1940*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2000.
- SLOTKIN, Richard. *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*. New York: Atheneum, 1992.
- SOTO, Michael. *The Modernist Nation. Generation, Renaissance, and Twentieth-Century American Literature*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2004.
- THOREAU, Henry David. *Walden; or, Life in the Woods* [1854]. New York: Dover Publications, Inc., 1995.
- TOCQUEVILLE, Alexis de. *De la Démocratie en Amérique I*. Paris : Flammarion, 1981.
— *De la Démocratie en Amérique II*. Paris : Flammarion, 1981.
- WHITMAN, Walt. *Democratic Vistas* [1871], in *Complete Poetry and Collected Prose*. New York: The Library of America, 1982.
- WILLIAMS, William Carlos. *Selected Essays of William Carlos Williams*. New York: Random House, 1954.

Critique générale

- ARISTOTE. *Poétique*. Paris : Le Livre de Poche, 1990.
- AUERBACH, Eric. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946]. Paris : Gallimard, 1968.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace* [1957]. Paris : Presses Universitaires de France, 2007.
- BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 1943.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.
— *Le livre à venir*. Paris : Editions Gallimard, 1959.
— *L'écriture du désastre*. Paris : Editions Gallimard, 1980.
— *La communauté inavouable*. Paris : Les Editions de Minuit, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Editions de minuit, 1979.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* [1976]. New Haven: Yale University Press, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris : Les Editions de Minuit. 1993.
- FRYE, Northrop. *The Modern Century*. Oxford: Oxford University Press, 1967.

- *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- GOLDWATER, Robert. *Primitivism in Modern Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- JAUSS, Hans Robert. *Esthétique de la réception* [1978]. Paris : Gallimard, 2007.
- KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* [1966]. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Editions du Seuil, 1975.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Tuons le clair de lune !! Manifestes futuristes et autres proclamations*. Paris : Editions Mille et Une Nuits, 2005.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *The Communist Manifesto* [1848]. London: Bookmarks Publications, 2010.
- MORRIS, William. *William Morris on Art and Socialism*. Mineola: Dover Publications, Inc., 1999.
- NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris : Editions Christian Bourgeois. 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La Naissance de la tragédie* [1977]. *Œuvres. Vol.1. La Naissance de la tragédie. Considérations inactuelles*. Paris : Editions Gallimard, 2000.
- RANK, Otto. *Don Juan et Le Double* [1914]. Paris : Editions Payot, 2001.
- RICOEUR, Paul. *L'idéologie et l'utopie*. Paris : Editions du Seuil, 1997.
- STIRNER, Max. *L'Unique et sa propriété* [1845]. Paris : La Table Ronde, 2000.
- VEBLEN, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. New York: Dover Thrift Editions, 1994.

ANNEXES

Annexe 1 : résumés des pièces du corpus principal

1910 – 1920

PIÈCES EN UN ACTE

Thirst

Pièce produite pour la première fois par les Provincetown Players le 1^{er} septembre 1916 au Wharf Theatre à Provincetown, Massachussets, dans une mise en scène de George Cram Cook.

Une danseuse, un gentleman et un marin mulâtre sont réunis sur un radeau de fortune à la suite du naufrage d'un bateau de croisière. Les passagers de la première classe, assoiffés, se persuadent que le marin détient une réserve d'eau qu'il refuse de partager. Épuisée, la danseuse décède ; le marin voit alors une chance de survie. Horrifié par la suggestion de cannibalisme, le gentleman jette le corps de la danseuse à la mer. Le marin furieux tue le gentleman qui l'entraîne avec lui dans l'eau où ils seront à la merci des requins.

Before Breakfast

Pièce produite pour la première fois par les Provincetown Players le 1^{er} décembre 1916 au Playwright's Theatre à New York dans une mise en scène de Eugene O'Neill et avec une participation de James O'Neill.

Mrs Rowland est seule dans la cuisine et prépare le petit déjeuner. Son mari, Alfred se prépare dans la salle de bain, hors scène, tandis que Mrs Rowland lui adresse une série de reproches et d'invectives. Le monologue est interrompu par un bruit provenant de la salle de bain. Alertée par l'absence de réponse de son mari, Mrs Rowland se précipite dans la salle de bain et se tient sur le seuil de la porte horrifiée par ce qu'elle vient de voir. Elle s'enfuit en hurlant.

The Dreamy Kid

Pièce en un acte produite pour la première fois par les Provincetown Players le 31 octobre 1919 au Playwrights' Theatre à New York dans une mise en scène d'Ida Rauh.

Abe, surnommé « Dreamy », est un Afro-américain recherché pour le meurtre d'un homme blanc. Il se réfugie dans la maison de sa grand-mère mourante. Il est déchiré entre la nécessité de fuir pour sauver sa vie et l'instance de sa grand-mère pour qu'il reste à son chevet. Abe reste finalement auprès de sa grand-mère jusqu'au bout et celle-ci rend son dernier souffle alors que des bruits de pas venant du couloir se font entendre.

LE CYCLE GLENCAIRN (pièces en un acte)

Bound East for Cardiff

Pièce produite pour la première fois par les Provincetown Players le 28 juillet 1916 au Wharf Theatre à Provincetown dans une mise en scène de Eugene O'Neill et E.J. Ballantine.

L'action se passe en mer entre New York et Cardiff. Le marin Yank est étendu, mourant. Driscoll le veille et échange avec lui des souvenirs de la vie en mer. La conversation révèle les liens qui unissent Yank et Driscoll, ainsi que la difficulté des conditions du travail de marin, qui met sa vie en péril. Yank, agonisant, confie ses rêves et ses regrets à son ami. De temps en temps, les autres marins viennent prendre des nouvelles de Yank. A la fin de la pièce Yank, soulagé et apaisé par l'idée de la mort, rend son dernier souffle, alors que le brouillard se lève, permettant au bateau d'atteindre Cardiff.

In the Zone

Pièce produite pour la première fois par les Washington Square Players le 31 octobre 1917 au Comedy Theatre à New York.

La pièce se déroule dans un contexte de guerre avec en arrière-plan la menace d'espionnage allemand. Parmi les marins du *S.S. Glencairn*, Smitty est isolé et marginalisé. Le reste de l'équipage éprouve de la méfiance à son égard et se persuade que ce dernier est un espion allemand. Il s'avère que loin de cacher une identité mystérieuse, le secret que Smitty dissimule et qui éveille les soupçons de l'équipage n'est autre qu'un paquet de lettres écrites par sa fiancée, seules traces que celui-ci conserve de sa vie passée. Sa fiancée l'a quitté car il était incapable de renoncer à l'emprise de l'alcool. C'est la raison pour laquelle, désespéré, il a trouvé refuge dans le travail de marin.

The Long Voyage Home

Pièce produite pour la première fois par les Provincetown Players le 2 novembre 1917 au Playwright's Theatre à New York.

L'action ne se passe pas en mer, mais un bar de Londres, où l'équipage du *S.S. Glencairn* se rend après avoir fait escale. Olson confie qu'il ne reprendra pas la mer en tant que marin, mais en tant que passager. Il a fait la promesse d'arrêter de boire et d'économiser l'argent nécessaire à son retour en Suède auprès des siens. La scène se passe immédiatement avant le retour prévu. Olson est victime d'un coup monté par le patron de la taverne qui confie aux prostituées Freda et Kate la mission de distraire et d'enivrer les marins pour mieux leur voler leur argent. La supercherie fonctionne puisque les malfaiteurs parviennent à droguer Olson, subtilisent l'intégralité de ses économies avant de le faire embarquer de force à bord du bateau *Amindra*, qui, on le comprend, le voue à une mort certaine.

The Moon of the Caribbees

Pièce produite pour la première fois par les Provincetown Players le 20 décembre 1918 au Playwright's Theatre à New York dans une mise en scène de Thomas Mitchell.

La pièce a pour décor les Caraïbes. Les marins attendent sur le pont l'arrivée des femmes autochtones chargées de leur amener du rhum. L'alcool et le chant local (« the negro chant ») favorisent la résurgence des souvenirs et entraînent les marins dans une pause contemplative. Danse, bagarres et méditations mélancoliques traversent la pièce et font l'effet d'une danse macabre.

PIÈCES LONGUES

Bread and Butter

Pièce en quatre actes non produite.

Son père souhaite qu'il fasse des études d'avocat, mais John Brown veut devenir artiste. Il quitte Bridgetown, une petite ville du Connecticut pour s'installer à Greenwich Village et apprendre le métier de peintre. Opposé à la vie dissolue qu'il mène avec les artistes bohèmes, son père décide de lui couper les vivres. Incapable de continuer à créer tout en travaillant pour survivre, John retourne près des siens à Bridgetown et s'installe avec sa fiancée Maud. Le retour dans le milieu bourgeois se passe mal : John est aigri d'avoir sacrifié sa carrière d'artiste, il se met à boire et le couple se déchire. Face à cette vie qu'il ne supporte plus, le protagoniste met finalement fin à ses jours.

The Personal Equation

Pièce en quatre actes non produite.

Influencé par sa compagne anarchiste Olga, Tom Perkins se joint au combat radical des soutiers membres de l'I.W.U. Pour faire ses preuves, Tom accepte une mission qui consiste à dynamiter les moteurs du *S.S. San Francisco* sur lequel son père, ingénieur responsable de la salle des machines, travaille. Le sabotage a pour objectif de répandre le modèle révolutionnaire et d'encourager les travailleurs du monde entier à se joindre au mouvement de révolte contre le système capitaliste. La mission est mise à mal par le père de Tom qui s'interpose pour sauver les machines. Il tire un coup de feu qui blesse son fils à la tête. La blessure n'est pas fatale, mais Tom perd ses capacités intellectuelles. Pour soulager sa conscience coupable, le père de Tom propose à Olga, qui porte l'enfant de Tom, de la soutenir financièrement.

Now I Ask you

Pièce en trois actes avec un prologue et un épilogue, non produite.

Lucie Ashleigh vit dans la banlieue bourgeoise de New York. Elle s'est récemment prise de passion pour le milieu avant-gardiste de Greenwich Village et se met en tête d'adopter les codes bohèmes. Aussi décide-t-elle d'annuler son mariage avec Tom Drayton, prévu le lendemain. Sous les conseils de la mère de Lucy, Tom cède aux fantaisies de sa fiancée et se laisse entraîner dans le milieu des artistes de Greenwich Village. Progressivement, Lucy se lasse de l'idée de l'union libre et en proie à la jalousie, se retrouve prise à son propre jeu. Désespérée et persuadée que Tom la trompe avec Leonora, une artiste bohème, Lucy se saisit d'un revolver et le pointe sur sa tempe. Un coup de feu retentit et laisse envisager un suicide. En réalité, le bruit entendu n'était autre que celui d'un pneu crevé.

Beyond the Horizon

Pièce en trois actes produite pour la première fois par John D. Williams le 3 février 1920 au Morosco Theatre à New York.

Robert et Andrew Mayo sont deux frères qui nourrissent des rêves opposés. Robert contemple la ligne d'horizon et rêve de partir en mer, tandis qu'Andrew, robuste et réaliste, apprécie le travail de la terre. Les deux frères convoitent la même femme, Ruth. Lorsqu'il découvre que celle-ci aime Robert, Andrew décide de partir en mer à la place de son frère. Trois ans plus tard, au retour d'Andrew, les choses ont changé : leur père est décédé, Robert et Ruth ont une petite fille Mary, mais leur mariage est un désastre, à l'image de l'exploitation familiale qui sombre peu à peu. Ruth se persuade que c'est Andrew qu'elle aurait dû épouser et rêve de le retenir. Mais Andrew a désormais des rêves plus grands et c'est vers l'Argentine qu'il repart, résolu de faire fortune dans le commerce du grain. Il revient à la ferme cinq ans plus tard pour constater les malheurs qui se sont abattus sur la famille : la mort de Kate Mayo, leur mère, puis celle de Mary, l'endettement de la famille et la santé déclinante de Robert gravement atteint aux poumons. Andrew lui-même n'a pas été épargné ; après avoir fait fortune, il s'est lancé dans la spéculation et a presque tout perdu. La pièce se termine par la mort de Robert que ce dernier attend comme une délivrance.

1920 -1930

The Emperor Jones

Pièce en huit scènes produite pour la première fois par les Provincetown Players le 1^{er} novembre 1920 au Playwrights' Theatre à New York dans une mise en scène de George Cram Cook.

Brutus Jones est un Afro-américain ancien employé des wagons-lits. Incarcéré pour le meurtre d'un homme blanc, Jones s'évade de prison et rejoint une île des Antilles où il prend le pouvoir et s'auto-proclame empereur. Au moment où la pièce s'ouvre, les habitants de l'île s'insurgent et Jones quitte le palais pour s'enfuir dans la forêt. La fuite à travers la forêt se passe au rythme croissant du tam-tam qui fait grandir la menace. Au milieu de la jungle, Jones est en proie à des visions hallucinées de son passé personnel et ethnique. Au lever du jour, l'empereur déchu est rattrapé par les autochtones ; le bruit du tam-tam cesse à l'instant même où un coup de feu retentit, marquant la mort de Jones.

The Hairy Ape

Pièce en huit scènes produite pour la première fois par les Provincetown Players le 9 mars 1922 au Provincetown Playhouse à New York dans une mise en scène de James Light et Arthur Hopkins.

Yank est soutier dans un paquebot transatlantique. Physiquement supérieur au reste du groupe, Yank se vante d'appartenir à la modernité. La visite de Mildred – la fille d'un riche industriel – dans la chaufferie du bateau, remet ce sentiment de supériorité en question. Horrifiée par la vision bestiale des soutiers, Mildred insulte Yank et s'évanouit. Pour venger son honneur souillé, Yank se rend à Manhattan où il tente de rejoindre l'I.W.W. Ses tentatives d'intégration se soldent invariablement par des échecs : Yank avance de rejet en rejet. Dans la dernière scène, celui-ci se rend au zoo, où l'étreinte d'un gorille le tue.

All God's Chillun Got Wings

Pièce en deux actes produite pour la première fois par Kenneth Macgowan, Robert Edmond Jones et Eugene O'Neill le 15 mai 1924 au Provincetown Playhouse à New York dans une mise en scène de James Light.

Jim Harris est noir et Ella Downey est blanche. Enfants, ils rêvent de changer de couleur de peau : Jim boit de l'eau additionnée de craie dans l'espoir de devenir blanc et Ella se noircit le visage avec du cirage. Les années passent et leurs chemins se séparent. Jim rêve de devenir avocat et accepte les remarques racistes pour intégrer la communauté blanche. Ella rejette Jim et s'entoure de mauvaises fréquentations. Jim vient en aide à Ella qui accepte de l'épouser. Ella continue de nourrir des sentiments racistes à l'égard de Jim et espère secrètement qu'il échoue à l'examen du barreau. Finalement, pour préserver son mariage et la santé mentale d'Ella, Jim accepte les humiliations infligées par sa femme et renonce à ses ambitions professionnelles, écartant ainsi tout espoir d'intégration dans la communauté dominante.

Strange Interlude

Pièce en neuf actes produite pour la première fois par le Theatre Guild le 30 janvier 1928 au John Golden Theatre à New York dans une mise en scène de Philip Moeller.

Nina Leeds porte le deuil de son amant Gordon Shaw, aviateur, héros de guerre mort au combat lors de la Première Guerre mondiale. Comme elle n'a pas pu se donner à son amant avant qu'il parte à la guerre, Nina s'engage comme infirmière de guerre où elle soigne les soldats et leur accorde ses faveurs. Elle rencontre Ned Darrell, un médecin qui suggère que Sam Evans, ancien ami de Gordon, épouse Nina. Celle-ci consent à cette union et découvre bientôt avec bonheur qu'elle est enceinte. Pourtant, la mère de Sam la convainc de renoncer à l'enfant en raison d'un fléau génétique qui pèse sur la famille Evans, mais que Sam ignore. Mrs Evans encourage Nina à prendre un amant tout en faisant croire à Sam qu'il est le père de l'enfant. C'est Ned Darrell que Nina choisit pour mener à bien cette expérience, mais très vite, les amants tombent amoureux l'un de l'autre. Lorsque l'enfant, Gordon Jr., naît, Nina veut s'enfuir avec Ned, mais celui-ci, qui craint de mettre en péril sa carrière, part travailler en Europe pour s'éloigner de Nina. Lorsqu'il revient, Sam a fait fortune et Gordon Jr., qui soupçonne quelque chose entre les anciens amants, se montre haineux envers Ned, son père légitime. A la fin de pièce, Sam, victime d'un accident cardiaque, décède. Gordon Jr. quitte la maison familiale pour s'installer avec sa fiancée Madeline. Nina épouse finalement Charlie Marsden, l'écrivain et père spirituel.

Dynamo

Pièce en trois actes produite pour la première fois par le Theatre Guild le 11 février 1929 au Martin Beck Theatre à New York dans une mise en scène de Philip Moeller.

Deux familles vivent à côté l'une de l'autre : la famille Light, guidée par un modèle religieux et la famille Fife, athée, dans laquelle le chef de famille est responsable de la centrale hydro-électrique. Ada, la fille des Fife, fréquente Reuben, le fils du Révérend Light. Reuben est prêt à épouser Ada mais le père de la jeune femme le met à l'épreuve. Il fait croire à Reuben qu'il est l'auteur d'un crime et lui demande garder le secret. Rongé par le poids de cette confiance Reuben trahit sa parole et raconte l'histoire à sa mère. Le Révérend Light, caché dans la chambre, a tout entendu et se prépare à dénoncer Fife à la police. La lâcheté de

Reuben est bientôt connue de Fife et de sa fille qui condamnent la faiblesse de Reuben. Trahi par sa mère et piégé par Fife et Ada, Reuben s'exile et renie famille et fiancée, faisant serment d'allégeance à l'électricité, qu'il déclare nouvelle déité. Il se découvre alors une passion pour la dynamo. De retour chez lui après ses années d'exil, Reuben est employé par Fife à la centrale, à laquelle il consacre tout son temps. Se sentant investi d'une mission, Reuben est partagé entre l'amour charnel qu'il éprouve pour Ada et la fidélité qu'il voue à la dynamo. Poussé par la machine qu'il voit comme une re-figuration de sa mère qui haïssait Ada, il tue la jeune femme. A son tour, il se suicide en s'électrocutant.

1930 – 1970

Ah, Wilderness!

Pièce en quatre actes produite pour la première fois par le Theatre Guild le 25 septembre 1933 au Nixon Theatre à Pittsburgh dans une mise en scène de Philip Moeller. Elle est représentée pour la première fois à New York le 2 octobre 1933 au Guild Theatre.

L'action se passe le 4 juillet, jour de la fête nationale. La famille Miller prépare les festivités. Seul Richard, un adolescent inspiré par des idées radicales, ne prend pas part à l'enthousiasme général. Le père de sa fiancée Muriel accuse Richard de corrompre sa fille et force Muriel à écrire une lettre de rupture. Richard est désespéré et se console dans un bar où il découvre alcool, cigares et prostituées. Pendant ce temps, ses parents attendent son retour et imaginent le pire. L'incident est finalement oublié et Richard et Muriel se réconcilient.

Days Without End

Pièce en quatre actes produite pour la première fois par le Theatre Guild le 27 décembre 1933 au Plymouth Theatre à Boston dans une mise en scène de Philip Moeller. Elle est représentée pour la première fois à New York le 8 janvier 1934 au Henry Miller Theatre.

L'action se passe au moment de la Grande Dépression. John Loving, homme d'affaires employé d'Eliot & Co. La pièce met en scène John et son alter ego Loving, invisible pour les autres personnages. Loving incarne la mauvaise conscience de John et les doutes – d'ordre spirituel – qui l'habitent. Son oncle, Father Baird, s'inquiète pour John et vient lui rendre visite à New York. Invité à dîner chez John et sa femme Elsa, Father Baird écoute le récit de John qui termine l'écriture de ce qui s'apparente à une autobiographie. Dans le récit, John avoue avoir trompé sa femme et poussé par Loving, il imagine la mort de la femme du protagoniste. Bouleversée, Elsa quitte l'appartement et s'enfuit dehors sous la pluie. Elle revient fiévreuse et ses jours sont en danger. Finalement, Elsa accorde son pardon à John et celui-ci parvient à tuer Loving en retrouvant la foi en dieu.

The Iceman Cometh

Pièce en quatre actes produite pour la première fois par le Theatre Guild le 9 octobre 1946 au Martin Beck Theatre à New York dans une mise en scène de Eddie Dowling.

L'action se passe dans le saloon de Harry Hope à Greenwich Village. Les habitués (des alcooliques et des prostituées) attendent la visite de Hickey. Arrivé au saloon, ce dernier essaie de convaincre les alcooliques de renoncer à l'alcool et à leurs illusions. L'ambiance se glace lorsqu'il raconte que sa femme a été assassinée. A la fin de la pièce, Hickey avoue qu'il est l'auteur du meurtre de sa femme. Son arrestation est un soulagement pour les habitués du

saloon, heureux de reprendre leurs habitudes. Seul Parritt, coupable d'avoir trahi sa mère anarchiste en la dénonçant à la police, se suicide.

Long Day's Journey Into Night

Pièce en quatre actes représentée pour la première fois le 10 février 1956 au Kungliga Dramatiska Teatern à Stockholm. La pièce est produite pour la première fois aux Etats-Unis par Leigh Connell, Theodore Mann et José Quintero le 22 octobre 1956 au Wilbur Theatre à Boston. La première représentation à New York a lieu le 7 novembre 1956 au Helen Hayes Theatre dans une mise en scène de José Quintero.

Du lever du jour à la tombée de la nuit, la famille Tyrone met à jour ses secrets : la dépendance de Mary, la mère, à la morphine, l'alcoolisme du père Tyrone et des fils Edmund et Jamie, la maladie d'Edmund. Durant ce laps de temps, reproches, dissimulation, invectives, aveux et remords se mêlent pour mettre en évidence les déchirements internes de la famille. Les hommes, impuissants, voient Mary s'éloigner sous l'emprise de la morphine. La pièce se clôt sur l'image des trois hommes, spectateurs de Mary, inconsciente de leurs regards. Celle-ci a retrouvé sa robe de mariée au grenier et se replonge dans le passé qui précède les drames.

A Moon for the Misbegotten

Pièce en quatre actes produite pour la première fois par le Theatre Guild le 20 février 1947 au Hartman Theatre à Columbus dans l'Ohio. La pièce est représentée à New York le 2 mai 1957 dans une mise en scène d'Arthur Shields.

Josie et son père Phil Hogan, métayers irlandais, craignent que James Tyrone, qui a hérité de sa mère, ne vende ses terres et les chasse de la ferme qu'ils ont toujours connue. Hogan élabore un piège : Josie fera boire Jim afin de le séduire et de lui faire du chantage. Josie donne rendez-vous à Jim le soir même au clair de lune, afin de mettre ce projet à exécution. Mais elle découvre très vite que Jim n'a nullement l'intention de vendre ses terres. Au lieu du piège tendu à Jim, la soirée se transforme en aveux : celui-ci, rongé par le souvenir, raconte à Josie que dans le train qui ramenait le corps de sa mère à New York, il a engagé une prostituée pour oublier son chagrin. Le rendez-vous amoureux au clair de lune laisse ainsi la place au pardon, pris en charge par Josie. Le lendemain matin, Jim repart pour New York.

LE CYCLE « A TALE OF POSSESSORS SELF-DISPOSSESSED » (inachevé)

A Touch of the Poet

Pièce en quatre actes représentée pour la première fois le 29 mars 1957 au Kungliga Dramatiska Teatern à Stockholm. La pièce est produite pour la première fois aux Etats-Unis par Robert Whitehead le 6 septembre 1958 au Shubert Theatre dans une mise en scène d'Harold Clurman.

L'action se passe en 1828 près de Boston, dans une taverne tenue par Cornelius « Con » Melody. Héro de la bataille de Talavera durant les guerres napoléoniennes, Con contemple avec nostalgie sa gloire passé. A présent ruiné, il espère voir sa fille Sara épouser Simon Harford, fils d'un puissant homme d'affaires. Mais la famille Harford est opposée à

cette union. Con défie Henry Harford en duel, mais c'est la police qui chasse Con de la propriété des Harford. Humilié, Con sombre dans la folie.

More Stately Mansions

Pièce en quatre actes représentée pour la première fois le 11 septembre 1962 au Kungliga Dramatiska Teatern à Stockholm. La pièce est produite pour la première fois aux Etats-Unis par Elliot Martin le 12 septembre 1967 au Ahmanson Theatre à Los Angeles dans une mise en scène de José Quintero.

La pièce poursuit l'action commencée dans *A Touch of the Poet*. Sara et Simon se sont mariés et ont à présent quatre fils. Con Melody est décédé avant d'avoir pu voir cette union. Simon, utopiste et rêveur dans la pièce précédente, est devenu, à l'image de son père, un riche homme d'affaires. Le rêve de pouvoir et de confort matériel de Sara se concrétise à travers la réussite de Simon, qu'elle encourage à gagner toujours plus d'argent. Le couple et les quatre fils vivent dans le manoir des Harford avec Deborah, la mère de Simon. Sara et Deborah mènent une lutte acharnée pour s'approprier l'amour de Simon. Les liens destructeurs qui les unissent finissent par se rompre et Sara, Simon et leur fils quittent la vie matérialiste qu'ils menaient pour s'installer dans une petite maison dans la forêt.

LE CYCLE « BY WAY OF OBIT » (inachevé)

Hughie

Pièce en un acte représentée pour la première fois le 11 septembre 1962 au Kungliga Dramatiska Teatern à Stockholm. La pièce est produite pour la première fois aux Etats-Unis par Theodore Mann et Joseph Levine le 22 décembre 1964 au Royale Theatre de New York dans une mise en scène de José Quintero.

Charlie Hughes est le nouveau réceptionniste d'un hôtel de Broadway. Il remplace Hughie, récemment décédé. Erie Smith, un professionnel des paris, occupe une des chambres. Or depuis la mort de Hughie, Erie semble frappé de malchance. Face au réceptionniste taciturne, Erie se lance dans un monologue dans lequel il évoque les souvenirs du défunt Hughie.

Annexe 2 : Manifestes des Provincetown Players

Manifeste de 1916

Be it resolved:

That it is the primary object of the Provincetown Players to encourage the writing of American plays of real artistic, literary and dramatic—as opposed to Broadway—merit.

That such plays be considered without reference to their commercial value, since this theatre is not to be run for pecuniary profit.

That, in attaining the results wished for, the Provincetown Players do not necessarily limit their choice of plays to those written by active members.

That it shall be the duty of active members to discover and encourage new plays and playwrights.

That, in order to guard against an indiscriminate flood of plays, however, the following plan of selecting plays be adopted:

1. All things being equal, preference shall be given to plays by active members.
2. No play shall be considered unless introduced to a qualified play-reading committee of active members. Such a member, if asked by a playwright to read his play, may personally refuse to do so, but has no power to reject the play in the name of the Provincetown Players. Thus the playwright has the right to seek out all the active members on the list in turn until some one is found who will read his play.
3. No play shall be considered unless the author will personally superintend the production at the theatre in New York.
4. A majority of active members present at any qualified play reading meeting shall be necessary to accept any play.
5. A majority of active members shall at any time have the power to determine the method of reading and judging plays, whether by mass meeting as at present, or by the appointment of a play-reading committee or otherwise, always providing that no plan is introduced which shall take away the essential democratic control of the active members upon the material submitted.
6. It being planned to present a new bill of plays each two weeks during the season, there shall be meetings of the active members often enough to provide plays for the productions. The frequency of these meetings to be determined upon after the experience of the first few meetings in New York.

7. Enough plays having been voted upon, it may be left to the executive committee to combine these plays into a bill; and if there be any accepted plays left over, they shall be reconsidered at the next play-reading meeting for the next bill and so on.

8. The bill having been decided upon, the President shall then inform the authors of the plays selected, and arrange with them for rehearsals and so forth.⁶⁶⁸

Manifeste pour la saison 1917-1918

THE PROVINCETOWN PLAYERS open their second New York season Friday, November second. We do it again because the things we like to do prove to be the things a sufficient number of people want to see done. We knew the joy of the theatre last year in Macdougall Street; and that joy, strangely uncommon in our great play-giving, playgoing world is, like beauty, its own excuse for being. There ought, moreover, to be one little theatre for American writers to play with – one where, if the spirit move them, they can give plays which, for one reason or another, are not likely to be elsewhere produced. We mean to go on giving artists of the theatre – playwrights, actors, coaches, designers of set and costume – a chance to work out their ideas in freedom.

Work done for fun seems to have a freshness not found in the theatre which has become a business. There are rich backgrounds of life behind the people of this group. They were accustomed to deal imaginatively with life before they came together and began to focus their creative impulse upon their untrammelled little stage. There are more interesting things latent in their minds than anything they have yet written or acted. Their hope is greater than it was in the beginning.

We are still not afraid to fail in things worth trying. This season too shall be adventure. We will let this theatre die before we let it become another voice of mediocrity. If any writers in this country – already of our group or still to be attracted to it – are capable of bringing down fire from heaven to the stage, we are here to receive and help.

Seven bills are to be presented this season – six bills of original plays by American writers, and a review bill. We may give one full length play. A new bill will be put on every four weeks – an interval sufficient to insure adequate production. Among about a hundred plays from which we will select plays for production we have two new plays of the sea by Eugene O'Neill, author of "Bound East for Cardiff," a new play by Susan Glaspell, author of "Trifles" and "The People," a full length play by George Cram Cook, co-author of "Suppressed Desires," and new plays by Rita Wellman, who wrote "Barbarians," Irwin Granich, Harry Kemp, Mary Heaton Vorse, Wilbur Daniel Steele, Grace Potter, Lincoln Steffens, Don Corley, and many others.

We were compelled last fall to close the books to intending subscribers soon after the season opened, and the demand for extra tickets throughout the season greatly exceeded the supply. In response to our circular last spring seventy-five per cent of the available tickets for some of the nights of this season were subscribed for in advance. For Fridays only twenty-five season tickets are left. We therefore request those of our last year's associate members who have not yet subscribed but wish to do so to do it soon. We do not wish to have them crowded

⁶⁶⁸ Edna Kenton, « The Provincetown Players and the Playwright's Theatre » *op.cit.*, 29-30.

out, but we would not be justified in refusing new subscriptions which come in earlier than resubscriptions.

By the addition of cloak-room, lounging room, business office, scene-dock and dressing rooms on the second floor we have enlarged our quarters. For comfort's sake last year's seat are being rebuilt and their number somewhat reduced. Increase in the size of our total audience this year will be met by playing additional nights. The work of the Provincetown Players remains on the same basis as last year. Except for certain salaried officers who must devote their entire time to the work, the members will give their services and plays without recompense.

The Provincetown Players are organized not as a public theatre but as a private club.

A season subscription is \$5.00.

There are no free tickets whatever.

Tickets will be sold to members on

No tickets will be sold at the door.⁶⁶⁹

Manifeste pour la saison 1920-21

There exist today in New York City perhaps a thousand men and women who, as individuals, are the spiritual equals of those who saw the first performances of Aristophanes, Molière, or Shakespeare.

Yet in any matter of public taste or intelligence—monument, magazine, book, newspaper, theatre—they appear to count for nothing.

Evidently they have no effective grouping, no coherence, no organization.

The Provincetown Players wish to ask why such a thousand should not bring themselves habitually together and make themselves potent in the matter of creating vital new plays.

For six years this group has shown enough power in developing new playwrights to justify a chosen thousand in forming themselves into an audience of inspiration—an audience that will fill our thirty or forty playwrights with a burning inability not to turn out plays better than their previous best.

The future art of these writers should not be left to be shaped by the vulgarity and dullness of the ubiquitous amusement-seeker of the city. A writer must be on the level of a Broadway audience not to despise it. And despising his audience is fatal.

What playwright and actor need is not to look down on an audience, nor up to it, but to be one with it.

We want our writers and actors to know and feel that there exists for them here an audience equal to their best—an audience ready to give them in abundance all they may need to enable them to do their best.

The Provincetown playwrights are beginning to take their long plays to Broadway—some to succeed there, some to fail—but some of these writers have it in them to write plays that cannot be given there—plays too good for that movie-invaded stage.

If the movies complete the process of buying the theatres and converting them into launching places for the products of their industry, the art of the theatre is going to survive only in groups like ours—groups which make a new start from the side of art and remain uncaptured by the side of business. The whim of movie magnates desirous of the prestige of

⁶⁶⁹ *Ibid.*, 63-64.

having put up money for some high-brow stuff is too uncertain to afford a solid economic basis for the production of plays above the level of supposed popular taste.

Groups like ours are about to inherit the whole duty of dramatic man.

It behooves us to make ourselves equal to the job.

We wish therefore to gather a better audience than we have ever had, and then to organize it better—not to let its enthusiasm for good work go to waste without collective action for the furthering of more good work.

Our associate membership should plan this year to enlarge the resources of the organization, enabling it to keep pace with our own expanding writers. Before another season we should have a stage and personnel equal to the production of the best plays the group can write.

Those of us who can afford it should get together early in the season and provide or raise a fund for placing the Players in a small and perfect permanent home of their own—more perfect, for example, than the beautiful Neighborhood Playhouse—to be equipped with the first dome behind an American stage. This playhouse will in itself practically constitute an endowment. It will enable the players themselves to increase their present income enough to take the cramp out of their work entirely.

We think it time for New Yorkers who possess both culture and means to consider seriously whether the six years' spontaneous, unaided growth of the group called the Provincetown Players does not indicate that its life springs from a living seed which carries in itself the precious possibility of developing a wealth of drama of which the American people may be glad and proud.

Money cannot create a thing like this—it is born of the spirit—but money can give it food for its full growth, and there are those who ought, we think, to regard the giving of it as something like a duty.

The new workers who came in last season, together with the older members who are returning this year, should give us the strongest active group we have had. The playwrights of the first seasons in Provincetown are finding new enthusiasm in the Players. Eugene O'Neill, all but one of whose one-act plays were produced by the Provincetown Players, will have one or two new ones which will rank with his best. We will give one, or possibly two full-length plays by Susan Glaspell. We hope for a full length poetic play from Edna St. Vincent Millay. Djuna Barnes has finished a new one-act play and we hope will write a long play. We are promised a dramatization of a sinewy story of the steel strike by Mary Heaton Vorse. On the first bill we will give the first performance of Wilbur Daniel Steele's new one-act play "Ropes." This we think good, even though it be predestined to popularity. Giving it proves our courage.

We have plays by about a hundred writers new to our audience. Some of those likely to reach production are by Arthur Davison Ficke, Mina Loy, Aldus Huxley and Foster Damon. We have prospects of plays by Rita Wellman, Irwin Granich, Clara Savage, Don Corley, George Cram Cook, Alice Rostetter and others of our writers of past seasons.

The Provincetown Players have become a national institution. We want you to help make it one of which we can be proud.⁶⁷⁰

⁶⁷⁰ *Ibid.*, 120-122.

Lettre de George Cram Cook aux Provincetown Players (1922) :

Three years ago, writing for the Provincetown Players, anticipating the forlornness of our hope to bring birth in our commercial minded country a theatre whose motive was spiritual, I made this promise: "We promise to let this theatre die rather than let it become another voice of mediocrity." I am now forced to confess that our attempt to build up, by our own life and death, in this alien sea, a coral island of our own, has failed. We have failed to draw from American writers enough of the kind of plays which justify our further existence as a theatre for the production solely of American plays. But the failure is essentially more our own than America's. Lacking the instinct of the coral-builders, in which we could have found the happiness of continuing ourselves toward perfection, we have developed little willingness to die for the things we are building, for the thing we love. Our own individual gifts and talents have sought their private perfection. We have not, as we hoped, created the beloved community of lifegivers. Our richest, like our poorest, have desired most not to give life, but to have it given to them. We have valued creative energy less than its rewards – our sin against our Holy Ghost. As a group we are not more but less than the great chaotic, unhappy community in whose dry heart I have vainly tried to create an oasis of living beauty.

Since we have failed spiritually in the elemental things – failed to pull together – failed to do what any good football or baseball team or crew do as a matter of course with no word said – and since the result of this is mediocrity, what one who has loved it wishes for it now is euthanasia – a swift and painless death. We keep our promise: We give this theatre we love good death; the Provincetown Players end their story here.

Some happier gateway must let in the spirit which seems to be seeking to create a soul under the ribs of death in the American theatre.⁶⁷¹

⁶⁷¹ Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players*, *op.cit.*, 140-41, lettre de Jig Cook aux Provincetown Players, écrite à Delphes en 1922. Voir à ce sujet, Susan Glaspell, *Road to the Temple*, 309-10.

Annexe 3 : *Denial Without End*, Benjamin De Casseres

Nous reproduisons ici le texte de B. De Casseres (difficilement accessible) d'après la reproduction de Robert Dowling dans « "Denial Without End": Benjamin De Casseres's Parody of Eugene O'Neill's "Days Without End" ».

Denial Without End: A Modern Miracle

The curtain was slowly falling on the last act of "Drivel Without End." The Spirit of Denial lay dead at the foot of the cardboard crucified Christ. John Loving, newly-converted to Holy Mother Church, stood beatified in the full gush of a yellow spotlight.

The last inspired words of the play—"life and love live on forever, *Lucille!*"—had fluttered out of his mouth like a flock of moths that has just inadvertently dined on spiritual camphor-balls.

As the curtain touched the floor the stage-hands—the usual collection of Catholics, Protestants, atheists, Christian Scientists and Single Taxers—rushed forward to "strike" the set. But they stood chiseled in their tracks. Both John Loving and the Spirit of Denial had disappeared and the gigantic cardboard effigy of the crucified Christ lay on the floor a mass of dust and rubbish.

The stage door, opening on the runway to the street, opened wide and closed with a bang as if a tornado has passed through the theatre.

For in the juggling of a split second after the final curtain there arose out of the infantilely conceived body of the Spirit of Denial—with a ninety-cent barbershop mud-pack on its face to scare the Anna Christies and the Hairy Apes in the audience—a majestic figure as tall as Thought. He had the morning-star in his forehead. A long red-feathered quill streamed from behind his right ear. His eyes were laughing thunderbolts. His lips had the ironic sensuousness of all master livers.

With his left hand he touched the cardboard Christ. It silently crumbled to the floor. His right arm encircled the waist of John Loving, still standing in his ludicrous pose of cataleptic redemption and whisked (yes, *whisked!*) this Foremost Playwright into the night through the stage-door. For Loving was both the author and the leading character in "Drivel Without End."

Loving had sinned against the Holy Ghost in him—the Holy Ghost of Intellectual Doubt and Denial, the Holy Ghost of Rebellion—and he must now face his Genius.

He must answer to his Guiding Demon, his Imp, for succumbing to the Eternal, Composite Adversary—Faith, Belief, the Church, Woman, the Home, Conformity, Catholicism. For the Artist may desert his Demon, but his Demon will never desert him. The Demon may feign death to spy on the mental and emotional gymnastics of the recreant; but he will return, for the Demon of Denial is of the Essence—he is Prometheus, Lucifer, Cain, the fathers [sic] of the House of Artistic Creation and Pain—and the Conventions and Conformities are merely fashions, modalities, artifices, ephemerae.

And, culminating [illegible] of all, John Loving must answer also for betraying Jesus, for the real Jesus was of the breed of Prometheus, Buddha, Lucifer and Cain: rebellious, denying, satanic, unhumane. The Jesus of Catholicism that Loving had crooked his mental spine to was nothing but the trading label of the racketeers of Rome, the business-card of which concern reads:

JESUS CHRIST, INCORPORATED.

Dealers in Sleeping Potions

Tired geniuses boosted into Heaven at reasonable rates and their Demons
laid out with neatness and dispatch
Always Open.

Father Baird, John Loving's priest uncle, whose honest old soul had been the direct personal agent in the transubstantiation of Loving's soul from flashing steel to shimmering jelly, knew precisely what had happened when the curtain fell.

As a sound Catholic, he had not for a moment underestimated the power and the ruses of the Adversary. In fact, if he had ever creased for a moment to believe in the Spirit of Denial as a potent and eternal force, he would, like the Pope and the College of Cardinals themselves, have lost his job. (No sin, no redemption; no redemption, no mazuma.) So as he heard the door bang and saw John Loving being whisked (yes, whisked!) away in the air under the protecting arm of John's Creative Genius (always of the Brood of Satan), old Pop Baird murmured in the placid tones of a sure-for-life jobholder:

"I'll take this matter up with God again later on."

Then he went out through the stage-door to meet Mr. Simonson at a newly licensed wine grill, where he gave this designer of sets all sorts of Catholic hell for constructing such a flimsy Saviour.

Mr. Simonson smiled sinisterly. Well, he was a Jew, therefore of the Brood of Satan. And as such, he had his own private opinion about "Drivel Without End." He had designed a phony Christ on purpose. As to the disappearance of Loving under the arm of the Spirit of Denial, as related by Father Baird, he gave forth a loud Jewish chortle:

"Well, pop," said he, tossing off a noggin of brandy, "we can only hope, at the best, that our John is in the hands of an Aryan Spirit of Denial. Wouldn't it be hell if this Devil was a Jew and had carried John off to have him circumcised!"

"Who are you?" asked Loving, opening his eyes and looking up at the majestic figure who carried him swiftly through the night.

"I am your old Creative Genius, your instinct-to-pain, the vultures that mangled you till you screamed in written plays, the Demon of Despair, father of your clairvoyance; the Brazen Iconoclast in you, the piston-rod of your destructive criticism of life.

"I am your Mystical Friend who made you a beachcomber, that floored you under the tables of Jimmy the Priest's, that put you in a sanitarium, that made your imagination a brothel and a Celestial harem.

"I am all that was terrible and great and perverse in you—your whispering evils, your suicidal broodings, your hallucinations, your restlessness, your blasphemies, your infidelities, your treasons, your ruthless will-to-power.

"I am the Enemy of your Church and your senile yearning for peace. I brought to you a sword, which you have swapped for a worm-eaten cross. I gave you at birth a soul already battered and dented like a shield of the Angel Asmodeus which you are now trying to barter for a dirty old holy-water bowl.

"I am the father of Beauty and Terror. I am Art. I am the Artist. I am Beyond-Good-and-Evil—and I am prepared to fling you back into the creative crucibles of Hell!"

"Not a chance, you old bladder—I'm saved!", replied John Loving, drawing himself up on the shoulder of the Spirit of Denial just in time to escape, by a hair-breadth, being rammed in the guts by one of the spires of St. Patrick's Cathedral, over which they were then passing. "I know all that stuff you just drooled—know it by heart. You got it all from Nietzsche, La Rochefoucauld, Schopenhauer, Shaw and De Casseres. I've peddled it all for years. It was all right while I was poor, neurotic and had no chateau in France, no swanky Park avenue

apartment. It was first-rate stuff—and you were a great pal!—before I made my pile, found my Isolde-Juliet-Brunnhilde and changed Friend Swig for Friend Swank. But now, I tell you, I'm a gentleman! To hell with your spittle-spattle about artistic creation and its spiritual jim-jams. I'm saved! The John Loving you bunked with is no more. I have come home to the faith of my fathers. I'm safe in the bosom of Home and Christ—Essie Miller and Father Baird are the Way, the Truth and the Life Now put me down right away. I've got to get back home to make some notes on my new play, 'Dear Mother'. It's a sequel to 'The Old Homestead'. It's a great tract against drink, a modern version of Eurip—I mean T.S. Arthur's 'Ten Nights in a Bar-Room'. Let me down! Let me down! I feel my inspiration coming on! That tremendous line, 'Frank Slade, you have killed your father', stimulates me to prodigious domestic situations! I'll match it in with the scene in front of Grace Church where [illegible] Thompson finds his drunken bum of a son! Let me down! I must seize these new ideas and plots on the wing! I'm saved, damn you—I tell you I'm saved! Let me down!"

For answer the Spirit of Denial let out such a guffaw from both ends that the Queensboro Bridge swayed as if rocked by an earthquake. He whisked (yes, whisked!) John Loving off of his shoulder, shoved him in his pants pocket and, swiftly passing through the air up the right bank of the East River, headed for the Hall of Fame on University Heights.

"That place," he soliloquized in the manner of Dear Old Charlie, "is as good as any other for this night's work." And with his right foot he kicked a gilded cross off of the steeple of a non-Jewish Bronx synagogue. It crashed through the window of the only whore-house left in the Bronx, where a devout Catholic Magdalen hung it next to her douche-bag, for is not cleanliness next to Godliness?

Making a good landing in the Hall of Fame, the Spirit of Denial put John Loving on his feet. What this newly saved soul saw made him rub his eyes and pinch his hams thrice.

Sitting on the stone-work between the various busts of our [illegible], laurelled and bird-limed immortals, swinging their legs hap-hazardly in the night air, were Lazarus, Marco Polo, Yank (alias the Hairy Ape), the Emperor Jones, Nina Leeds, Sam Evans, Dear Old Charlie, Ponce de Leon, Chris Christopherson, Abbie Putnam and Lavinia Mannon.

"My dear old rascals, toss-pots, whores, grave-crasher, fornicators, murderers, and also Sam and Charlie, here's your pop. He's gone Babbitt Catholic and teary-bleary. He has repudiated you all and made an old Biograph movie villain out of me—I, Anarch-Denier-Blasphemer—I the father of Aeschylus, Sophocles, Aristophanes, Moliere, Shakespeare, Voltaire, Ibsen, Strindberg—not to mention Baudelaire, Nietzsche, Goethe, and even Aldous Huxley."

"You forgot Bombastes Furioso!", screamed John Loving.

"Yes, Bombastes, too. For the Spirit of Denial is also the Spirit of Laughter, of Caricature. I am the Demon of the Absurd as well as the Spirit of Creative Doubt. I am all things that are not humble, or tired, or cowardly, or comfortable, or safe. But I do talk too much sometimes. In a word, then, an evil spirit has taken possession of your father—the spirit of penitence. He's getting ready to do a tolstoi [sic]. What do you think of it? Make it snappy—for I have a late supper engagement with Liam O'Flaherty, one of our very own—an unredeemed heretic to the end—I hope."

Dear Old Charlie: So dear old Mother Church is calling father! I understand, pop. Now, when mother was alive —

Yank: Shut up, you wet diaper! So, pop, you're goin' to become a flannel-mouthed Catholic bastard, are ye! Well, I remain th' Hairy Ape, spit an' spawn of yer youth, to my last days. I'm a son-of-a-bitch, I am, and don't you dare deny it, or I'll bust yer mug. I seen yer "Drivel Without End," and as we used to say over in Parley-Vous, merdedallor!

Lazarus: A dirty Irish trick, pop! You jacked me up out of the grave back into life, made of me a Spinozist, a Nietzschean, a Momus, while you renig on the family by going back to Old Pussyfoot! Racca!

Marco Polo: All your resisting power must have been gone when they sold you that last bill of goods! I used to sell guano for caviar to old Khan—remember, pop? But Rome has done you in for one better—you've swapped your soul for a mess of crummy Vatican matzohs!

The Emperor Jones: Pussonally, pop, I prefers the crocodiles of the Nile to the hyenas of Rome if I must be et.

Nina Leeds: I suppose you now want to wash me in the blood of the Lamb! But I am your most beautiful daughter, beautiful and impenitent in all my life and loves. I am Tamar-Nina, your own flesh and blood, and I'll save you from the Whore of the Tiber if I have to strip before you and seduce you to my bed. For greater love hath no woman than to lay down before her father to save him from senile saintliness.

Ponce de Leon [sic, no underline]: Say, pop, is it fountain-trouble?

Anna Christie: Father, I would rather see you dead drunk under a table at Jimmy the Priest's than see you as one of the Pope's clean little choir-boys. Here's a slug of brandy—empty the bottle: it'll snap you out of your salvation fantods.

Chris Christopherson: So that Ol' Dayvil See—the Holy See—got you, did it!

Lavinia Mannon: When I closed those shutters finally and retired forever in my house, I should have taken you with me and strangled you; for that is where you really ended.

Abbie Putnam: You only played with sin, like Eben and me — and as they do at Rome. You and Father Baird are being played for suckers.

Sam Evans: Hey, you dirty lot, let pop be! He's O.K. He's reached the goal of every true American—he's made his pile, he's a good family man, sober and upright, and he's now safe in the bosom of the Lord. I think he's got the wrong Church, but, hell, we can't all be Methodists! Dear Old Charlie and I will take care of father.

The Spirit of Denial: Not a chance, Sam. He belongs to me. Come, John Loving; we—Just then Father Baird (who on leaving Mr. Simonson had "taken the matter up with God") leaped into the Hall of Fame and grabbed John, who threw his arms around the holy man's neck.

Father Baird: John Loving is saved! God will announce it over the radio through Walter Winchell Sunday night.

The Spirit of Denial: Holy Mephistopheles!—my engagement with Liam O'Flaherty! Well, you may have John Loving, Father Baird. He seems set on salvation. Give him a big dose of it—*he can pay well*.

All (except Sam and Charlie, who have started to knit an eiderdown-lined hairshirt for pop): Go with Father Baird, pop—and *Be Damned!*⁶⁷²

⁶⁷² Dowling, Robert M., De Casseres, Benjamin. « "Denial Without End": Benjamin De Casseres's Parody of Eugene O'Neill's "Days Without End" ». *The Eugene O'Neill Review*. Vol. 30. Penn State University Press. (2008):145-159.

INDEX DES NOMS ET DES NOTIONS

- A Moon for the Misbegotten*, 11, 17, 19, 31, 344, 345, 346, 358, 361, 363, 364, 370, 372, 373, 375, 376, 378, 382, 383, 386, 387, 388, 390, 391, 393, 429
- A Tale of Possessors Self-Dispossessed*, 327, 335, 340
- A Touch of the Poet*, 11, 20, 29, 31, 220, 311, 326, 327, 329, 330, 331, 334, 335, 336, 338, 340, 393, 429, 430
- Aaron, Daniel, 41, 42, 44, 233
- Abirached, Robert, 45
- Adams, Henry, 218, 226, 227, 228
- Ah, Wilderness !*, 131, 220, 278, 279, 295, 401
- Albee, Edward, 13, 340
- All God's Chillun Got Wings*, 11, 30, 102, 135, 139, 145, 146, 148, 150, 152, 153, 161, 163, 164, 165, 168, 170, 171, 173, 175, 177, 178, 180, 217, 323, 427
- anagnorisis*, 185
- Antheil, George, 210
- apartés, 236, 271
- Aristote, 111, 185, 186
- Ashe, Beatrice, 61, 68, 90
- autobiographie, 17, 53, 59, 218, 280, 363, 368, 370, 371, 385, 428
- Bataille, Georges, 25, 27, 389
- Baudelaire, Charles, 378
- Before Breakfast*, 11, 30, 60, 113, 114, 423
- Belasco, David, 109
- Bentley, Eric, 16
- Ben-Zvi, Linda, 45, 105, 125
- Bercovitch, Sacvan, 14, 141, 197, 218, 225, 228, 229, 232, 282, 296, 299, 354, 355, 391
- Beyond the Horizon*, 11, 19, 30, 48, 120, 121, 122, 124, 127, 129, 130, 131, 426
- Bigsby, Christopher, 16, 27, 357, 395, 398
- Blanchot, Maurice, 25, 342, 383, 389
- Bogard, Travis, 15, 21, 22, 48, 91, 113, 116, 136, 137, 219, 236, 237, 261, 305, 306, 309, 326, 327, 335, 341, 345, 360
- Bound East for Cardiff*, 11, 30, 47, 54, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 107, 111, 116, 117, 121, 382, 424
- Bourdieu, Pierre, 86
- Bread and Butter*, 11, 30, 47, 59, 60, 61, 63, 69, 70, 91, 93, 94, 218, 425
- Brecht, Bertolt, 146, 147, 148, 398
Dans la jungle des villes, 146, 147
- Brietzke, Zander, 13, 16
- Broadway, 18, 19, 20, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 41, 45, 46, 49, 51, 52, 53, 63, 107, 111, 118, 120, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 145, 154, 159, 160, 162, 167, 181, 182, 183, 184, 199, 206, 207, 211, 212, 218, 236, 250, 278, 289, 304, 309, 310, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 322, 323, 336, 341, 344, 350, 362, 363, 368, 372, 373, 383, 385, 386, 387, 388, 391, 392, 393, 395, 396, 400, 401, 402, 430, 431, 433
- Brooks, Van Wyck, 236
- Bryant, Louise, 19, 42, 50, 51, 52, 89, 97, 112
- By Way of Obit*, 312, 314, 316
- Byron, Lord, 157, 332, 333
- Capra, Frank
It Happened One Night, 236, 258, 294
- catharsis*, 185, 186
- Cavell, Stanley, 236, 244, 245, 248, 293
- Chandler, Raymond, 236, 251
- Chura, Patrick, 86, 87
- Clark, Barrett, 14, 118, 119, 130, 345, 386
- classe, 22, 31, 43, 72, 77, 78, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 97, 99, 100, 148, 158, 165, 168, 170, 180, 182, 185, 188, 193, 194, 197, 202, 203, 206, 208, 211, 212, 213, 214, 217, 218, 236, 290, 292, 294, 329, 330, 331, 348, 387, 395, 400, 423
- Clothia, Jean, 165, 166, 167, 172
- Clurman, Harold, 236, 252, 291, 340, 429
- Cohan, George M., 131, 289
- Coindreau, Maurice, 357, 358
le roman alcoolique, 358
- communauté, 1, 13, 21, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 67, 76, 77, 82, 84, 85, 91, 93, 94, 95, 100, 101, 103, 104, 106, 124, 129, 131, 133, 135, 150, 153, 154, 158, 159, 163, 171, 173, 177, 178, 179, 207, 209, 210, 211, 212, 218, 276, 285, 286, 290, 310, 311, 312, 314, 315, 320, 321, 325, 334, 337, 341, 346, 353, 355, 359, 360, 361, 363, 365, 369, 382, 383, 384, 386, 388, 389, 392, 395, 397, 398, 402, 448
- Constitution, 51, 194, 354
- Cook, George Cram, 99
Jig Cook, 27, 42, 46, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 78, 79, 97, 107, 110, 112, 113, 115,

- 119, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 133, 136, 137, 359, 360, 426, 435
- Cooper, Fenimore, 77
- Crane, Hart, 99, 166, 379, 380
White Buildings, 379
- Crane, Stephen, 77, 99, 104, 166
- Crawford, Cheryl, 291
- Crews, Caswell, 162
- culture, 36, 38, 39, 41, 46, 55, 62, 69, 101, 135, 141, 142, 150, 153, 198, 212, 213, 217, 218, 236, 263, 269, 278, 296, 332, 338, 372, 392, 399, 401, 402, 434
- cycle, 20, 21, 24, 31, 112, 116, 117, 118, 312, 314, 315, 316, 326, 327, 328, 329, 334, 335, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 369, 386, 389, 392
- cycle Glencairn, 76, 77, 80, 81, 85, 99, 116, 118, 314, 377
- Days Without End*, 11, 15, 20, 218, 278, 279, 280, 281, 283, 288, 289, 292, 294, 295, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 311, 341, 344, 373, 428, 436
- De Casseres, Benjamin, 14, 15, 130, 306, 307, 308, 309, 436, 437
Denial Without End, 306, 307, 308, 436
- De Voto, Bernard, 16
- Debs, Eugene, 42, 348
- Déclaration d'Indépendance, 236
- Deleuze, Gilles, 381
- Dell, Floyd, 46, 50, 51, 52, 64, 65, 73, 74, 75, 76, 92, 93, 112
Love in Greenwich Village, 64
Sweet and Twenty, 74, 75, 76
- Denning, Michael, 218
- Desire Under the Elms*, 16, 30, 139, 308, 401
- dialecte, 102, 103, 104, 149, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 175, 176, 212, 213, 215, 217, 218, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 387
- Diggins, John Patrick, 23, 101, 294, 348, 350
- Dodge, Mabel, 42, 43, 44, 67, 68, 70
Intimate Memories, 44, 68
- Dos Passos, John, 183, 198, 199, 218, 233, 234, 236, 237, 250, 251, 398
Airways, Inc., 218
Manhattan Transfer, 198, 199, 217
- Dowling, Robert, 24, 65, 95, 140, 141, 144, 163, 346, 353, 369, 370, 428, 436
- Dowson, Ernest, 372, 377, 378
- Du Bois, W.E.B., 100, 101, 141, 164, 172
The Souls of Black Folk, 100
- Duchamp, Marcel
Nu descendant l'escalier, 43
- Dynamo*, 11, 30, 184, 218, 219, 223, 226, 230, 236, 279, 288, 290, 292, 296, 300, 304, 427
- dystopie, 59, 61, 66, 94, 133, 134
- Eastman, Max, 50, 51, 52, 53, 67, 68, 74, 89, 93, 131, 150, 176
- Egan, Leona Rust, 58, 68, 116
- Eliot, T.S., 145, 208
- Emerson, Ralph Waldo, 55, 77, 218, 236, 282
- Experimental Theatre, Inc., 133
- expressionnisme, 21, 22, 148, 150, 151, 152
- famille, 18, 23, 54, 60, 61, 69, 101, 121, 147, 177, 218, 236, 279, 281, 283, 286, 287, 289, 290, 291, 294, 318, 326, 327, 329, 334, 338, 351, 361, 363, 364, 365, 367, 368, 370, 374, 378, 384, 386, 387, 389, 391, 392, 426, 427, 428, 429
- Faulkner, William, 402
- Fitzgerald, Francis Scott, 214, 279, 360, 398
- forme brève, 110, 111, 112, 113, 115, 118, 120, 314, 315, 316, 321, 329
- Freeman, Joseph, 59, 61, 71, 73, 74, 175, 212, 291
An American Testament, 59, 61, 71, 74, 213
- Frye, Northrop, 62, 236, 244
- Gable, Clark, 236
- Garver, Lee, 81, 82
- Geddes, Virgil, 16, 309
- Gelb, Arthur, Barbara, 21, 46, 64, 65, 76, 78, 89, 91, 107, 108, 111, 115, 120, 125, 204, 395
- Gilpin, Charles, 151, 160, 161, 162, 163
- Glaspell, Susan, 48, 49, 50, 51, 54, 57, 92, 93, 94, 112, 113, 116, 125, 126, 128, 359, 360, 435
The People, 92, 93
- Gold, Mike, 144, 145, 218, 233, 236, 291
- Goldman, Emma, 70, 71, 72, 351, 352, 360
- Greenwich Village, 19, 21, 25, 26, 27, 41, 42, 44, 46, 47, 49, 53, 55, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 80, 87, 90, 92, 94, 133, 138, 146, 149, 218, 257, 311, 322, 346, 348, 350, 352, 360, 378, 400, 425, 428
- Gregory, Thomas Montgomery, 161, 162
- Griffith, D.W.
The Birth of a Nation, 96, 159
- Group Theatre, 291
- Gubar, Susan, 170
- Hapgood, Hutchins, 42, 49, 50, 51, 68, 107, 109
- Hawthorne, Nathaniel, 218, 337
The Scarlet Letter, 337
- Haywood, William Dudley, 42, 43, 352

- Hemingway, Ernest, 77, 166, 358, 398
Hollywood, 20, 21, 26, 27, 30, 32, 127, 134, 139, 212, 218, 236, 244, 250, 251, 252, 253, 269, 385, 401, 402
Hughes, Langston, 160
Hughie, 11, 17, 29, 31, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 329, 430
Huston, John, 345
- Ibsen, Henrik, 17, 71, 72, 281, 372, 378, 398, 438
- Johnson, James Weldon, 141, 142, 143, 144, 145
Jones, Robert Edmond, 42, 109, 110, 126, 133, 134, 135, 137, 141, 171, 182, 236, 243, 359, 360, 427
The Dramatic Imagination, 236
Joyce, James, 210, 236
- Kermode, Frank, 344
King Kong, 215, 216
Kreymborg, Alfred, 112, 114, 115
Krigwa Players, 163, 164
Kushner, Tony, 13, 368
- Lawrence, D.H., 34, 177, 178
Lawson, John Howard, 218, 233, 236, 283, 292
Levine, Lawrence, 39, 236, 262, 263, 267, 269, 276, 430
Liberator, 43, 53, 74, 77, 95, 150, 159, 163, 309
Lindsay, Vachel, 154, 155, 156
The Congo, 154, 156
Locke, Alain, 161
London, Jack, 77, 78
Long Day's Journey Into Night, 11, 18, 29, 31, 65, 220, 285, 325, 344, 345, 346, 361, 362, 363, 364, 365, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 383, 386, 388, 389, 390, 392, 396, 429
- Macgowan, Kenneth, 110, 119, 126, 133, 134, 135, 137, 206, 252, 274, 285, 288, 289, 311, 313, 321, 346, 359, 360, 427
Mamet, David, 13
mariage, 20, 44, 67, 69, 70, 73, 74, 75, 121, 122, 145, 146, 153, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 236, 249, 269, 272, 288, 289, 300, 301, 302, 308, 329, 337, 338, 350, 370, 395, 397, 425, 426, 427
Marx Brothers, 236, 269, 270, 401
Animal Crackers, 236, 270
- matérialisme, 218, 236, 294, 308, 335, 378, 392
McConachie, Bruce, 96
McKay, Claude, 95, 150, 163
Melville, Herman, 77, 86, 87, 100, 218, 342, 343, 379, 380
Moby Dick, 87, 100, 342
Mencken, H.L., 84, 103, 117, 166, 213, 329, 330
The American Language, 103, 166, 213, 329
mer, 18, 76, 77, 78, 80, 82, 84, 85, 107, 121, 122, 123, 187, 204, 314, 342, 379, 382, 389, 400, 424, 426
Miller, Arthur, 13, 15, 339, 340, 373, 402
Death of a Salesman, 339, 373, 374, 375
Timebends, 399
minstrel show, 95, 96, 149, 198
modernisme, 25, 41, 49, 114, 170, 175, 176, 188, 191, 204, 208, 236
modernité, 115, 147, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 199, 200, 203, 205, 218, 426
Moise, Nina, 115, 124
Monterey O'Neill, Carlotta, 19, 20, 216, 253, 311, 315, 326, 362, 369, 370, 371, 384, 392, 393, 397, 401, 441
More Stately Mansions, 11, 20, 31, 220, 311, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 430
Morris, William, 81
Mourning Becomes Electra, 16, 30, 180, 220, 236, 257, 289, 303, 308, 397
Murger, Henri, 59, 61, 125
Murphy, Brenda, 47, 51, 92, 183, 184, 353
- New Playwrights Theatre, 218, 233, 236, 291
Nietzsche, Friedrich, 17, 57, 74, 372, 378, 398, 437, 438
Now I Ask You, 11, 30, 60, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 91, 93, 218
- O'Neill, Eugene, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 142, 144, 145, 147, 148, 152, 153, 154, 157,

- 158, 159, 160, 161, 163, 164, 166, 167, 169, 173, 175, 176, 177, 179, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 218, 219, 230, 231, 232, 234, 236, 237, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 267, 268, 269, 272, 274, 276, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 350, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 368, 369, 370, 371, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 423, 424, 427, 441
- O'Neill, James, 18, 19, 27, 36, 37, 38, 46, 64, 105, 236, 331, 375, 385, 400, 423
- Odets, Clifford, 236, 309, 399
- paradoxe, 13, 14, 15, 16, 24, 28, 29, 105, 157, 159, 170, 174, 176, 179, 183, 191, 236, 277, 283, 335, 342, 344, 382, 391, 392, 397
- parodie, 15, 40, 77, 217, 236, 272, 302, 306, 307, 309
- Pavis, Patrice, 45, 111, 236, 370, 371
- personnage noir, 94, 95, 101, 102, 104, 134, 135, 136, 144, 146, 148, 149, 152, 157, 158, 162, 164, 168, 170, 201, 204
- petit théâtre, 47, 50, 51, 53, 107, 109, 139, 163, 218
- petite revue, 51, 52, 53, 93, 175
- Pfister, Joel, 24, 72, 158, 291, 292, 331, 332
- pièce en un acte, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 119, 149, 312, 316, 377
- pipe dreams*, 321, 323, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 355, 357, 358, 359, 390
- Playwrights' Theatre, 107, 114, 115, 118, 127, 137, 182, 423, 426
- Poe, Edgar Allan, 77, 218, 378
- posthume
écriture, publication, 18, 20, 21, 26, 29, 32, 91, 236, 346, 370, 375, 379, 390, 391, 396, 397, 402
- Pound, Ezra, 41, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 191, 210
The Seafarer, 79, 80, 81, 82, 83
- Provincetown Players, 19, 26, 31, 34, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 63, 64, 68, 74, 76, 77, 85, 91, 92, 93, 94, 97, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 133, 134, 136, 137, 139, 146, 160, 161, 163, 175, 177, 182, 184, 207, 211, 212, 218, 236, 252, 291, 292, 301, 304, 312, 314, 315, 316, 320, 341, 348, 350, 356, 359, 360, 369, 383, 384, 389, 392, 396, 423, 424, 426, 431, 432, 433, 434, 435
- Quintero, José, 322, 323, 346, 362, 429, 430
- Rank, Otto, 297
- réception, 24, 26, 48, 114, 121, 125, 138, 139, 145, 146, 156, 158, 159, 160, 162, 163, 236, 279, 290, 302, 309, 312, 317, 319, 322, 385, 392, 396, 400, 401
- Reed, John, 19, 42, 43, 50, 51, 52, 58, 66, 68, 70, 77, 78, 87, 89, 352
The Day in Bohemia or Life Among the Artists, 66, 70
- Reinhardt, Max, 110, 137
- Renaissance de Harlem, 26, 95, 134, 141, 148, 156, 157, 159, 160, 163, 164
- rêve américain, 23, 142, 199, 203, 236, 301, 308, 325, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 354, 355, 387
- Robeson, Paul, 161, 162
- Roosevelt, Theodore, 69
- Rossetti, Dante Gabriel, 378, 389
- Rousseau, Jean-Jacques, 328, 336, 370, 378
- Sarlós, Robert Károly, 42, 46, 49, 50, 55, 56, 57, 107, 110, 113, 125, 126, 128, 133, 136, 137, 360, 435
- Sarrazac, Jean-Pierre, 110, 236, 253, 255
- Savran, David, 13, 14, 15, 16, 130
- Shakespeare, William, 39, 236, 327, 331, 378
King Lear, 388
- Sheaffer, Louis, 21, 22, 25, 137, 236, 284, 285, 288, 289, 306, 315, 326, 335, 383
- Shearer, Norma, 236
- Shepard, Sam, 13
- Sinclair, Upton, 78, 387
The Jungle, 78, 387
- Sloan, John, 42, 59, 93
- Slotkin, Richard, 143, 197, 198, 217
- Spence, Eulalie, 160, 161
- Stansell, Christine, 46, 87, 94
- Stein, Gertrude, 340, 398
- Stevens, Wallace, 402

- Stirner, Max, 65, 66, 70, 372
L'Unique et sa propriété, 65, 66
- Strange Interlude*, 11, 16, 19, 30, 180, 211, 218, 220, 223, 234, 236, 254, 259, 278, 288, 289, 290, 302, 303, 304, 306, 308, 348, 401, 427
- Strasberg, Lee, 291
- Swinburne, Algernon Charles, 279, 378
- Szondi, Peter, 236, 257, 373, 374, 375
- Tadié, Benoît, 43, 51, 309
- Thalberg, Irvin B., 236, 250
- The Dreamy Kid*, 11, 30, 94, 95, 96, 98, 100, 102, 103, 113, 168, 423
- The Emperor Jones*, 11, 19, 30, 114, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 158, 160, 161, 164, 165, 168, 170, 171, 175, 176, 177, 182, 184, 198, 201, 212, 236, 308, 309, 360, 426, 439
- The Hairy Ape*, 11, 19, 30, 81, 82, 133, 139, 148, 158, 163, 169, 180, 182, 183, 184, 185, 187, 189, 190, 192, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 206, 207, 209, 211, 212, 215, 216, 217, 218, 308, 332, 348, 426
- The Iceman Cometh*, 11, 17, 31, 164, 251, 285, 305, 322, 344, 345, 346, 348, 350, 353, 354, 357, 358, 359, 361, 370, 373, 378, 388, 390, 399, 400, 428
- The Masses*, 42, 43, 50, 51, 52, 53, 63, 90, 92, 93, 175, 176, 309
- The Personal Equation*, 11, 30, 85, 87, 90, 91, 92, 93, 218, 236, 425
- théâtre amateur, 63, 105, 117, 124, 125, 135, 137, 138
- Theatre Guild, 16, 47, 48, 108, 133, 184, 211, 218, 236, 279, 291, 327, 344, 346, 353, 399, 401, 427, 428, 429
- Thirst*, 11, 30, 47, 64, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 164, 423
- Thoreau, Henry David, 218, 336
Walden, 336
- Toomer, Jean, 95
- Traven, B., 78
Death Ship, 78, 82
- Triumvirate
(O'Neill, Jones, Macgowan), 133, 135, 139, 146, 175, 218, 236, 252, 359, 360
- Tucker, Benjamin, 65, 89
- Twain, Mark, 104, 166, 187
- union libre, 19, 55, 67, 68, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 88, 179, 180, 218, 236, 272, 301, 351, 425
- utopie, 31, 34, 44, 59, 61, 66, 67, 94, 125, 131, 133, 134, 154, 218, 323, 325, 336, 340, 347, 348, 353, 356, 359, 360, 392
- Van Vechten, Carl, 156, 157, 159
Nigger Heaven, 156
- Veblen, Thornstein, 193, 214
- Vorse, Mary Heaton, 50, 51, 57, 58, 68, 70, 93, 107
- Washington Square Players, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 54, 218, 314, 424
- Washington, Booker T., 172
- Wetzsteon, Ross, 59, 62
- Whitman, Walt, 23, 40, 41, 55, 74, 187, 190, 198, 199, 208, 210, 218, 227, 236, 263, 266, 278, 279, 282, 355, 360
Democratic Vistas, 40, 41, 227, 263, 267, 279, 360
Leaves of Grass, 23, 187, 190, 199
- Wiene, Robert
Le Cabinet du Docteur Caligari, 151
- Williams, Tennessee, 13, 15, 250, 324, 325, 340, 373, 376, 395, 399, 409, 411
The Glass Menagerie, 376
- Williams, William Carlos, 114, 338
- Woolf, Virginia, 236, 251, 255, 256
To the Lighthouse, 236
- Wright, Richard, 86, 87
Native Son, 87

« He don't belong »

La communauté impossible : les paradoxes de l'écriture dans l'œuvre théâtrale de Eugene O'Neill.

Résumé

L'œuvre de Eugene O'Neill est souvent considérée de manière parcellaire : si la critique s'accorde sur la place canonique d'O'Neill dans le théâtre américain, c'est qu'elle choisit généralement d'occulter l'œuvre de jeunesse. Cette thèse vise à reconstruire le lien entre les pièces et les différents contextes qui se succèdent au cours de sa carrière pour mettre en évidence une esthétique du paradoxe, nourrie par des aspirations communautaires insatisfaites. Il s'agit non pas de conclure à la supériorité de l'œuvre tardive, mais de redonner sa place à l'œuvre de jeunesse, comme la matrice de l'écriture. La quête d'un sentiment d'appartenance parcourt l'œuvre dans laquelle s'exerce la tension entre scène d'avant-garde et scène commerciale, démarche individuelle et démarche collective. Le théâtre d'O'Neill est difficile à appréhender dans sa globalité tant les pièces sont irrégulières et hétérogènes. L'œuvre est cependant tendue vers une même quête : la quête d'appartenance qui transparaît aussi bien dans le contexte de production que dans l'écriture des pièces. C'est en envisageant les pièces comme un ensemble unifié autour de la recherche impossible d'une communauté que se dessine une nouvelle lecture de l'œuvre théâtrale : les paradoxes de l'écriture donnent à voir les capacités de l'œuvre à produire sa propre ambiguïté et sa propre richesse.

Mots clés : *Théâtre américain XXe siècle, Eugene O'Neill, communauté, écriture, réception, canonisation, paradoxe, approche cultural studies*

« He don't belong »

An impossible belonging: the paradox of writing in O'Neill's drama.

Abstract

Eugene O'Neill's drama is generally approached from heterogeneous perspectives: if there is a critical consensus concerning O'Neill's canonical position in American theater, it is probably due to the critics' tendency to neglect the early plays. This dissertation aims to reconstruct the link between the plays and the shifting contexts in which they were elaborated in order to highlight O'Neill's aesthetics of contradiction fueled by an unsatisfied quest for belonging. Instead of positing that O'Neill's achievement lies in the late plays, this study aims at evaluating the early plays, as they constitute the matrix of his writing. The quest for belonging runs through O'Neill's plays, which also show a constant tension between avant-garde and commercial stage, individual and collective behavior. O'Neill's plays are difficult to apprehend, as they are extremely heterogeneous. But as a whole, they appear directed, however, toward one single pursuit: the quest for belonging which characterizes the context of production as much as the writing. By considering the plays as a whole, unified by the impossible quest for a community, one may attempt a new approach to O'Neill's works, as the contradictions inherent in the writing show how O'Neill's body of work produces its own ambiguity and interest.

Key words: *20th century American theater, Eugene O'Neill, writing, reception, canonization, paradox, cultural studies.*

Université Rennes 2 Haute Bretagne
ACE 1796 – Anglophonie : communautés, écriture
Place du recteur Henri Le Moal
CS 24037
35043 Rennes cedex